

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS5015

Navn: Nina Jebens

Tilstedeværelse i formidling av kormusikk - Undersøkelse av en arbeidsmetode

Dato:

27. mai 2021

Totalt antall sider: 62



NORD
universitet

www.nord.no

Forord

Hadde jeg vært helt klar over de arbeidsmengder som lå framfor meg da jeg søkte meg inn på denne masteren, så vet jeg ikke om jeg hadde hatt mot til å kaste meg inn i det. Siden jeg hadde en mer praktisk enn teoretisk forankring da jeg startet, så har læringskurven min i forhold til oppgaveskriving vært rimelig bratt innimellom. Gjennom det John Dewey kaller «Learning by doing» kom jeg meg likevel over kneik etter kneik med god hjelp fra mine veiledere, venner og gode kollegaer. Til slutt kom jeg meg lengre opp i terrenget og jeg føler gevinsten er at jeg nå har fått et helt annet perspektiv på - og et bedre overblikk over - både min egen måte å jobbe på, og over tidligere forskning på det feltet jeg befinner meg i.

Takk til Dorit Rosenkranz for gode psykologfaglige innspill underveis. Takk til mine kjære venner Toril Sørheim Nilsen, Henning Gärtner og Miriam Latif, som alle har tråkket denne stien før meg og har bidratt med tips, innspill, korrekturlesning og moralsk støtte underveis. Og da særlig takk til min kjære venn Rannveig Haga som aldri gir opp håpet og som har bidratt på flere måter i denne masteroppgaven. Takk til Håvard for hans engasjement i oppgaven, for mange diskusjoner om ulike aspekter av temaet over en kopp te, og for at han tipset meg om den franske filosofen Bergson. Takk til Jim Daus Hjernøe og de andre fantastiske lærerne og kordirigentene i miljøet rundt rytmisk korledelse på RAMA, særlig til «TEAM NU»; vi skulle ha starta den sanggruppa! Takk til kvartetten min som stilte opp for meg. Takk til mine deltakere og de mange fantastiske korsangerne jeg har møtt på min vei, som har vært positive til å prøve noe nytt. Jeg vil også takke de som har gitt meg motstand og som dermed har bidratt til å gjøre meg mer bevisst i forhold til det prosjektet jeg jobber for. En varm takk til min veileder Roy Waade for at han har «holdt space» i en ganske så kaotisk prosess og for at han har gitt meg rom til kreativ utforskning, men samtidig gitt kritiske innspill underveis, sånn at jeg hele tiden har måttet tenke nøye gjennom egen forforståelse, søke mer teoretisk kunnskap og begrunne de valgene jeg tok. En stor takk også til min andre veileder Runa **Hestad**, som kom inn med et stort engasjement underveis, bidro til at jeg knekte noen viktige koder i oppgaveskriving og som sprenget rom til mer dybde i prosjektet. Jeg er takknemlig for den generøsiteten jeg har opplevd fra begge to og for at dere har hatt troa på at jeg kunne klare det. Og sist, men ikke minst så vil jeg takke min fantastiske mann, Dag Johnny, som alltid støtter, og som til og med har sørget for at jeg har fått i meg mat når det har stått på som verst. Nina

Sammendrag

Denne studien utforsker hva som skjer når jeg som kordirigent gjør tilstedeværelse til fokus i formidling av musikk med amatørkor ved hjelp av en metode som kroppsliggjør musikken. Metoden er satt sammen av arbeidsverktøy fra rytmisk korledelse på The Royal Academy in Aalborg, pust og kroppsholdning for sangere, samt dramaøvelser og «Ice-breakers».

Studien er etnografisk, basert på deltakende observasjon, fokusgrupper og kvalitative intervjuer og oppgavens teoretiske ramme består av teori om gruppepsykologi, kroppsholdning og pust for sangere, og kroppsliggjøring av arbeid med musikk i sangkor. Min egen og tidligere forskning på feltet viser at det ikke finnes en utbredt tradisjon i amatørkormiljøet for å jobbe med kroppsliggjøring av musikk, og studien konkluderer med at det er et behov i amatørkorfeltet for systematisk arbeid rettet mot selve formidlingen av musikk.

Denne arbeidsmetoden kan fungere godt som en ramme til arbeid med formidling, samt bidra til bevissthet og selvrefleksjon over egen evne til tilstedeværelse. Samtidig er metoden krevende, kompleks og kan skape motstand. Å lykkes med denne metoden krever derfor et godt gruppeklime, en trygg dirigent og god kommunikasjon.

Nøkkelord: Tilstedeværelse, kroppsliggjøring, grounding, vokalt ensemble, musikkformidling, gruppedynamikk

Abstract

This study explores what happens when I, as a conductor of amateur choirs, focus on presence in performing music using a work method based on embodiment. The method is based on work tools from rhythmic choir conducting at the Royal Academy in Aalborg, posture and breathing exercises for singers, drama methods and "ice-breakers".

The research is ethnographic, based on participatory observation, focus groups and qualitative interviews. I use theory on group psychology, posture and breathing technique for singers and working methods with embodiment of music for choir singers. This study, and existing research in the field, suggest that there is no strongly founded tradition in the amateur choir field for embodied work methods. Therefore, a systematic approach to working with the embodied presence aiming at the performance of music is needed in amateur choirs.

The working method investigated in this study is a useful framework for embodied focus, suitable for creating consciousness and self-reflection around one's own ability of being present when performing music. At the same time the work method is demanding, and it may encounter some resistance from the singers. Succeeding with this work method requires a supportive group climate, a secure conductor, and good communication.

Keywords: being present, embodiment, grounding, vocal ensemble, musical performance, group dynamics

"Alt du gjør i øyeblikket sprer bølger og påvirker andre. Holdningen din kan varme hjerter eller skape redsel. Pusten din kan utstråle kjærlighet eller grumse til rommet med mismot. Blikket ditt kan vekke glede. Ordene dine kan inspirere til frihet. Alt du gjør, kan åpne hjerter og sinn." -David Deida

INNHALDSFORTEGNELSE

Forord	2
Sammendrag	3
Abstract	4
KAPITTEL 1 PRESENTASJON AV PROSJEKTET	8
1.1 BAKGRUNN OG FORMÅL	8
1.3 STUDIENS TILNÆRMING	8
1.4 BEGREPSAVKLARING	9
1.4.1 Avgrensning av begrepet tilstedeværelse i denne oppgaven	9
1.4.2 Begrepet <i>flow</i>	10
1.3.3 Begrepet <i>mindfulness</i>	11
1.4.3 <i>Taus kunnskap</i>	12
1.4.4 Begrepet <i>følelser</i>	12
1.5 EN KORT BESKRIVELSE AV ARBEIDSMETODENE JEG BRUKER	13
1.6 PROBLEMSTILLING	14
KAPTITTEL 2 TEORI	16
2.1 FUNN AV RELEVANT EKSISTERENDE FORSKNING	16
2.2 KROPPSLIGGJØRING AV MUSIKK	18
2.3 KROPPSHOLDNING, PUST OG «GROUNDING»	20
2.4 LEDERSTIL OG GRUPPEKLIMA	21
KAPITTEL 3 METODOLOGI OG METODER	22
3.1 VALG AV METODE OG DELTAKERE	22
3.1.1 Hermeneutisk metodologi og abduktiv tilnærming	22
3.1.2 Datagrunnlag	23
3.1.3 Innsamling og bearbeiding av data	24
3.2 FORSKERROLLEN	26
3.2.1 Å forske på et miljø man er en del av	26
3.2.2 Selvrefleksivitet	27
3.3 ETIKK	29
3.4 PÅLITELIGHET OG GYLDIGHET	30
KAPITTEL 4 PRESENTASJON AV EMPIRI	31
4.1 JEG MØTER MOTSTAND PÅ ARBEIDSMETODEN I ET ETABLERT KOR	31
4.1.1 Kroppsliggjøring av musikk	31
4.1.2 Møte mellom to ulike lederstiler	32
4.2 JEG UTFORSKER EGEN TILSTEDEVÆRELSE SAMMEN MED «KVARTETTEN Q»	34
4.2.1 Hva er tilstedeværelse for en korsanger, (sanger i et ensemble)?	35
4.2.2 Er vi til stede når vi formidler?	36
4.2.3 Faller gruppen fra hverandre?	37
4.3 JEG GJØR ET NYTT FORSØK PÅ Å JOBBE MED TILSTEDEVÆRELSE I ET ETABLERT KOR	38
4.3.1 Tilstedeværelse eller autopilot?	38

4.3.2 Gruppens klima og lederstil.....	40
4.3.3 En overraskende vending	41
KAPITTEL 5 FUNN OG KONKLUSJON.....	43
5.1 ERFARING FRA PROSESSENE	43
5.2 KONKLUSJON.....	49
5.3 STUDIENS SVAKHETER	50
LITERATURLISTE	52
VEDLEGG.....	55

Preludium

Den første gangen jeg satte meg med min gitar på en scene, for å fremføre en egen sang, var i København; på en åpen scene. Jeg hadde latt meg utfordre av en venn, og med skrekkblandet fryd, satt jeg der helt alene. Alle så på meg. Og det føltes som om alle satt med hjertet i halsen gjennom hele min fremføring. Jeg hadde ekstremt mye adrenalin de første gangene jeg sto på scenen, og hvordan det gikk når jeg optrådte varierte veldig. Noen ganger fikk jeg strålende tilbakemelding, andre ganger tok skrekken over og jeg prøvde å spille raskest mulig for å bli ferdig. Men av tilbakemeldingene jeg fikk forsto jeg én ting: jeg hadde en evne til å «smitte» publikum med den sinnsstemningen jeg hadde i øyeblikket. Og selv om jeg har jobbet med å få mer kontroll over nervøsiteten min, så har jeg hele tiden samtidig søkt å ta vare på evnen til å berøre.

KAPITTEL 1 PRESENTASJON AV PROSJEKTET

1.1 BAKGRUNN OG FORMÅL

Da jeg tok over mitt første kor så befant jeg meg i Finnmark. Blandakoret på stedet hadde behov for en dirigent, og de overtalte meg til å ta jobben. Jeg hadde da ikke noen utdanning i ensembleledelse eller praksis fra korsammenheng ellers, og måtte eksperimentere meg frem til hvordan jeg skulle fylle rollen. Når jeg startet som kordirigent tok jeg utgangspunkt i mine egne erfaringer som utøver, der jeg har jobbet for å skape en kobling mellom mitt indre og det jeg viser i mitt ytre uttrykk. Jeg hentet inn øvelser inspirert av drama jeg har fra tidligere lærerutdanning, samt øvelser jeg hadde brukt for å utvikle pust og grounding som utøver. Koret i Finnmark var et godt kor, med mange selvstendige og sterke sangere. De så ut til å like den friheten jeg ga dem gjennom en «flat struktur» og sammen skapte vi gode konserter og forestillinger. Da jeg av ulike grunner flyttet tilbake til min hjemby, Tromsø, begynte jeg som dirigent for kor der. Da jeg ikke hadde noen formell utdanning innen ensembleledelse kjente jeg behov for mer kunnskap om musikk og om dirigentrollen, og søkte mer utdanning. Jeg startet på Rytmask Korledelse, en ettårig utdanning i samarbeid mellom Universitet Nord og The Royal Music Academy in Aalborg (RAMA). Etter dette gikk jeg videre med masterstudiet i musikk ved Universitet Nord, samt at jeg tok et påbyggingsår på RAMA innen rytmisk korledelse.

Siden den arbeidsmetoden vi lærte på RAMA var helt ny, så diskuterte medstudentene mine og jeg stadig utfordringer vi hadde med å implementere de verktøyene vi lærte på RAMA i de korene vi dirigerte. På rytmisk korledelse fikk vi masse gode verktøy og en metodikk for å skape musikk med et uttrykk som var kroppslig forankra. Men jeg savnet selv i tillegg en ramme for å gå dypere inn i arbeidet med ensembles evne til tilstedeværelse i øyeblikket, med hensikt å løse opp i spenninger når jeg opplevde at energien i samspillet ble usikker, eller laber. Denne studien tar dermed sikte på å sette ord på- og undersøke hva som skjer når jeg som dirigent bruker en arbeidsmetode som tar sikte på å jobbe spesifikt med ensembles evne til *tilstedeværelse* i formidling av musikk.

1.3 STUDIENS TILNÆRMING

Dette er en prosessorientert, kvalitativ og empirisk studie der jeg tar utgangspunkt i mitt eget arbeid og undersøker hva som skjer når jeg gjør tilstedeværelse til fokus i de ensemblene jeg jobber med. Jeg har foretatt kvalitative intervjuer med korsangere og musikere, foretatt egen

observasjon over tid av miljø jeg selv har vært en aktiv del av, altså *etnografi* (Tjora, 2012, s. 51). Oppgaven har en abduktiv tilnærming som «starter fra empirien (som induksjon), men aksepterer betydningen av teorier og perspektiver i forkant og/eller i løpet av forskningsprosessen» (Ibid. s. 255). Jeg har brukt en hermeneutisk tilnærming (Krogtoft & Sjøvoll, 2018; Gadamer, 2010), ikke kun gjennom å tolke tekster, men å tolke intervjuer og møtet mellom meg, min arbeidsmetode og korsangere. Jeg ønsker å forstå hva som skjer når jeg opplever at det er noe som «skurrer» i samspillet og har derfor bevisst oppsøkt de situasjonene der jeg har møtt motstand.

1.4 BEGREPSAVKLARING

Jeg vil i dette avsnittet redegjøre for noen av de begrepene jeg bruker som behøver en avklaring.

1.4.1 Avgrensning av begrepet tilstedeværelse i denne oppgaven

Den franske filosofen Henri Bergson (1903/1946) beskriver en *bevegelse* som man må være til stede i og ikke sette seg utenfor, eller dele opp i *referansepunkter* eller *symboler*, hvis man virkelig skal forstå den.

Take, for example, the movement of an object in space. I perceive it differently according to the point of view from which I look at it, whether from that of mobility or of immobility. I express it differently, furthermore, as I relate it to the system of axes or reference points, that is to say, according to the symbols by which I translate it. And I call it relative for double reason: in either case, I place myself outside the object itself. When I speak of an absolute movement, it means that I attribute to the mobile an inner being and, as it were, states of soul; it also means that I am in harmony with these states and enter into them by an effort of imagination. Therefore, according to whether the object is mobile or immobile, whether it adapts one movement or another, I shall not have the same feeling about it. And what I feel will depend neither on the point of view I adopt toward the object, since I am in the object itself, nor on the symbols by which I translate it, since I have renounced all translation in order to possess the original. In short, the movement will not be grasped from without and, as it were, from where I am, but from within, inside it, in what it is in itself. (Bergson, 1903/1946, s.144-145)

Slik jeg leser Bergman og oversatt til utførelse av musikk så innebærer det at man i det øyeblikket man synger eller dirigerer, må «være i musikken». Musikken er en *bevegelse* som man må forstå *innenfra*. Hvis man setter seg utenfor og er dømmende, kritisk eller observerende, eller forholder seg til kun gjennom symboler (som noter) så skaper man en distanse og er dermed ikke til stede i det en utfører. Om det blir sunget en falsk tone i et kor når man fremfører et stykke, så er det egentlig ikke relevant for musikken i sin helhet. Hvis vi

stanser opp i tankene våre og reflekterer over feilen som har skjedd, så setter vi oss dermed utenfor *bevegelsen* som er selve musikken. For å få til en innlevelse, eller tilstedeværelse må man altså samle oppmerksomheten sin om selve handlingen, slik at det ikke kommer forstyrrende tanker og følelser. Det er når man går helt opp i aktiviteten slik at man mister selvbevisstheten at man kan få en opplevelse av *flow* (Csikszentmihályi, 1997, s. 31) se avsnitt 1.4.2.

Marianne B. Lie, førstelektor ved NTNU institutt for musikk, har skrevet en doktoravhandling om tilstedeværelse i formidling av musikk der hun trekker inn begreper som *chi* eller *qi* – for å beskrive beskriver en tilstand der man er i kontakt med en energi som både er i oss, en indre livskraft, men også rundt oss, en energi eller et aktivt nærvær i det man gjør (Lie, 2016, s.72)

“(…) I roughly separate presence into two different kinds of presence on stage: the “being present” as in physically being in the room. And the other as a kind of inner concentration, creating an atmosphere around the performer, using charisma to draw in the listener. This latter relates to the notion of an embodiment of presence. They are both important for the experience of the audience, but I believe this inner energy is what can make it feel like magic happens during a performance, or give the feeling of “flow”. (...) But then again, what is this energy? How do we activate it, internalize or describe it? (Ibid.)

Med utgangspunkt i Lies beskrivelse kan man snakke om en ytre og indre dimensjon ved tilstedeværelse. Den ytre kjennetegnes av den fysiske tilstedeværelsen, måten man er i sin egen kropp og hva slags plass man tar i rommet. Den indre dimensjonen knytter jeg til det psykiske og det emosjonelle som angir om man føler seg til stede i det øyeblikket man inngår i, eller ikke. Det handler om å være i kontakt med den kraften man finner i sitt indre, som både har med den fysiske tilstedeværelsen og det emosjonelle å gjøre, samt et samsvar mellom de to dimensjonene. Lie bruker ord som *x-faktor* og *magi*, som er ord man hører folk bruke, for å beskrive *tilstedeværelse* (being present). Hun selv refererer til oldtids-Kina for å forklare hva som kan ligge i de begrepene; “Some call it the x-factor, others talk about magic (...) the ancient Chinese described it as “life force” (ibid.), noe de sangpedagogene jeg refererer til i avsnitt 2.3 også gjør når de snakker om kroppsholdning og pust.

1.4.2 Begrepet *flow*

Begrepet *flow* kommer fra den ungarsk-amerikanske psykologen Csikszentmihályi (1997). Å være i *flow* beskriver en tilstand der en persons følelser, vilje og tanke er fullstendig involvert i å klare en utfordring som akkurat er mulig å få til, og som er i perfekt balanse mellom utfordring og mestring (Csikszentmihályi, 1997, s.30). Det å ha riktig mengde utfordring er en hårfin balanse, for hvis utfordringene ikke er store nok kan det føre til kjedsomhet, og er de

for store, kan det føre til nervøsitet og angst, (ibid. s. 29). En vanskelighetsgrad som gir flow og positive følelser hos noen, kan skape angst hos en annen, eller kjedsomhet hos en tredje (Balsnes, 2009, s. 160). Det kan derfor i et kor være vanskelig å finne et nivå som passer for alle. Jo mindre homogen gruppen er, dess vanskeligere vil det kunne være.

1.3.3 Begrepet *mindfulness*

Et prosjekt omkring det å få kontakt med en indre kraft, eller fokus gjennom å jobbe med pust, kommer ikke utenom begrepet *mindfulness*. Hva er *mindfulness*? «Mindfulness is a 2500-year-old Buddhist practice and is a fundamental part of the Buddhist path to spiritual awakening» (Shonin, Gordan & Griffiths, 2016 s.1). Mark Epstein er en psykiater som har lang erfaring med å studere Buddhisme og har blant annet skrevet flere bøker om Buddhistisk historie. I «Advice Not Given» (Epstein, 2018) skriver han om konseptet om «den åttedelte veien» (Family action Network, 2018,12:50) der *mindfulness* er en av de «åtte søylene» i Buddhisme. *Mindfulness* er et komplekst begrep som henger sammen med Buddhistisk filosofi, og er umulig å gjøre grundig rede for i de rammene denne studien har til rådighet. Jeg nøyer meg her med å sitere Rebekka Egeland, en norsk psykolog, sin forenklede definisjon av begrepet, og mener hun gir en tilstrekkelig forklaring til bruk i denne konteksten.

Å være *mindful* er det motsatte av å være *mindless* (Egeland, 2010 s.30). Når vi er *mindless* har vi ikke fokus på det vi holder på med, enten fordi det har blitt en rutine, en tilstand som ofte betegnes som det å gå på *autopilot*, eller fordi man av ulike grunner har tankene et annet sted. Man kjenner ikke etter hvordan man har det i øyeblikket (Egeland, 2010). «Å være *mindfull* vil si å være i en tilstand av årvåkenhet, oppmerksomhet (*awareness*) og aksept. Man er ikke-dømmende, observerende og konfronterende, har en nybegynners sinn og tålmodighet og lar tanker gå/passere (let go)» (Egeland, 2010, s. 89). Å velge å være *mindfull* er en aktiv handling der man velger å la tankene vandre (slik at man ikke henger seg opp i *referansepunkter* jamfør Bergson, 1903/1946). «Det handler om å komme nærmere det som er vanskelig i livet, fremfor å flykte fra det, undertrykke eller glemme det slik mange av oss har en tendens til å gjøre» (Egeland, 2010 s. 40). Det å flykte fra det som er vanskelig kan gjøre at man oppnår det motsatte, at det istedenfor hindrer oss i å komme videre i det man driver med. Audun Myskja skriver i sin bok om «Pust»: «Godta det som er, og det som er forandrer seg» (Myskja, 2019 s.44).

Når jeg arbeider med pust og holdning i korene, befinner jeg meg innenfor området mindfulness. I tillegg til å rette oppmerksomheten mot sitt indre, er målet også å rette oppmerksomheten mot musikken, rommet, og øyeblikket som er. Q3: «Det er jo så rart med det fordi tilstedeværelse handler jo egentlig om å glemme seg selv da, tenker jeg." (intervju 30. januar 2020). Dette utsagnet fra en av mine deltakere kan tolkes som å være i en tilstand av *flow*, der man har så stor konsentrasjon innenfor det man holder på med at man går i ett med det man utfører. Jim Daus Hjernøe (se avsnitt 2.2) bruker et begrep som han har hentet fra Swahili; «Kutcheza», som han oversetter med «I am music»» (Hjernøe, 2018, 0:50). Hjernøe peker i en retning der man har så høy kompetanse at man går i ett med musikken. Det du driver med «blir en del av deg, (...) noe du gjør uten å tenke på at du gjør det» (Egeland, 2010 s.33). Dilemmaet er at det «å glemme seg selv» også kan beskrive en tilstand der man handler automatisk og går på autopilot. Gjennom å jobbe med sin egen evne til mindfulness så kan man trene på å bli klar over hva som er hva.

1.4.3 Taus kunnskap

Begrepet *tacit knowing* eller *taus kunnskap* (Polanyi, 1966) beskriver den kunnskapen man tilegner seg som en del av egen erfaring med noe, og som er vanskelig å beskrive med ord. Jeg antar at det finnes mye taus kunnskap på området tilstedeværelse i formidling, noe jeg vil undersøke nærmere blant annet i dialog med mine deltakere. Den kunnskapen jeg er spesifikt ute etter dreier seg om kunnskap om det å kommunisere på et annet plan enn med ord; det handler rett og slett om å kommunisere gjennom kroppen og *følelsene*.

1.4.4 Begrepet følelser

Emosjon, følelse og *affekt* er ord som brukes om hverandre på norsk, alt etter kultur- og diskurstilhørighet (Vist, 2009 s.16). I emosjonslitteraturen omtales ofte det subjektive opplevde aspekt ved emosjoner som *følelser*, mens de kroppslige og funksjonelle prosessene vekselvis betegnes som *affekter* eller *emosjoner* (Johnsen, 2013). For å avgrense dette, så vil jeg ikke her ta på meg å skille mellom affekt og emosjon. Jeg velger her å bruke fellesbetegnelsen følelser. Som jeg har vært inne på tidligere, så har jeg en opplevelse av at jeg som utøver kan *smitte* publikum med mine følelser. Fenomenet *smittsomme følelser* forklarer forskere ved at vi gjennom speilnevroner (Marco Iacoboni, 2009, henvisning av Hoffmann, 2017, s.59) plukker opp andres følelser, og slik selv kan bli berørt. I tråd med det kan det å ha kontakt med egne følelser være gull verdt for en artist eller utøver av musikk. At kunstneren med sine følelser kunne smitte sitt publikum, var noe forfatteren Lev Tolstoy tok

til orde for: «The artist, if a real artist, has by his work transmitted to others the feeling he experienced» (Maude, A. 1924 s. 242). «The stronger the infection, the better the art. Not only is infection a sure sign of art, but the degree of infectiousness is also the sole measure of excellence in art» (Tolstoy, 1904 s. 164, henvist av Hoffmann, 2017 s.57). Det finnes flere studier innenfor feltet musikkpsykologi som undersøker sammenhengen mellom det musikalske uttrykket og uttrykk av følelser. Følelser er et essensielt aspekt av hva det vil så å være menneske: «It is therefore all the more remarkable that the study of emotion has been seriously neglected throughout much of psychology's brief history» (Sloboda & Juslin, 2003 s. 3). «Heldigvis har følelser fått mer fokus i forskningen på musikkopplevelser de siste tiårene» (Vist, 2009 s.7). Dette har sammenheng med at det blant annet har skjedd mye på dette feltet innen områder som emosjonspsykologi og nevrologi (ibid.).

1.5 EN KORT BESKRIVELSE AV ARBEIDSMETODENE JEG BRUKER

. Den arbeidsmetoden jeg bruker er en metode sammensatt av flere verktøy og arbeidsmetoder sammensatt av inspirasjon fra ulikefelt, som spesifikt har til hensikt å jobbe med min egen og koristenes evne til å være til stede i formidling av musikk. Jeg vil derfor referere til den som *min arbeidsmetode*.

Pust, kroppsholdning og grounding

For det første jobber jeg som kordirigent grunnleggende med pust, kroppsholdning og *grounding* (se avsnitt 2.3) noe jeg integrerer som en del av oppvarmingen og også relaterer til sangteknikk. En del av hensikten min er likevel å utvide koristenes evne til å fokusere og til å være til stede i egen kropp og pust i øyeblikket. Dette er noe jeg har med meg fra mitt arbeid med tilstedeværelse som sanger og utøver og jeg har blant annet hentet øvelser fra Nanna-Kristin Arders hefte for oppvarming og øving (Arder, 2009)

Kroppsliggjøring av grunnleggende musikalske ferdigheter

For å jobbe med rytme og intonasjon bruker jeg metoder jeg har lært på studier for rytmisk korledelse i Aalborg. jobbet vi mye med kroppen i forhold til musikkformidling, både i innstudering og i formidling. Målet er å forankre musikken i kroppen. Dette gjorde vi gjennom metoder som å bruke «basic steps» for å jobbe med rytmer (Hjernøe, 2020, 9:50), *solfége* med håndtegn for intonasjon og *vokal painting* (VOPA) for å improvisere (ibid. 3:05). Det finnes en app som med tegn og illustrasjoner av øvelser, «VOPA», ¹vokal painting app.

¹ <https://theintelligentchoir.com/vocal-painting-app/>

Dramaøvelser og Ice-breakers

Jeg bruker «Ice-breaker øvelser», der latter er en viktig del av effekten og kan få energinivået i gruppen opp på starten av korøvelsen. Disse øvelsene tenker jeg dessuten har som hensikt å utfordre den enkeltes motoriske evner og/eller musikalske ferdighet, slik at deltakerne kommer helt på grensen av eget mestringsnivå, og har dermed som intensjon å utvide komfortsonen i gruppen. Jeg bruker også dramaøvelser jeg har hentet blant annet fra grunnfag i drama fra PELU, praktisk-/estetisk lærerutdanning, samt RAMA. Det handler ikke om å utdanne sangerne til skuespillere, men inspirere dem til å åpne seg for publikum og slik gjøre konserten mer interessant (Janzon, 2010 s.7). Noen slike øvelser kan finnes i Janzons bok «Scenisk Kör» (ibid.).

Bevisstgjøring gjennom å finne et felles språk

En del av arbeidsmetoden handler også om å skape en bevissthet hos korsangerne om hva tilstedeværelse i formidling er. Det kan gjøres ved å analysere egen tilstedeværelse enten gjennom å gjøre dramainspirerte speilingsøvelser eller gjennom å observere seg selv på videoopptak. Som en del av denne prosessen er det også et mål å finne et felles språk for å sette ord på taus kunnskap, samt utvide- og etablere ny forståelse.

1.6 PROBLEMSTILLING

Vi har kanskje alle opplevd øyeblikk som kan beskrives som «magiske» (Lie, 2016 s. 73).

Som utøver og dirigent er det når slike øyeblikk oppstår jeg virkelig er fornøyd etter en opptreden. Men hva er det som gjør at de oppstår, og kan man jobbe målrettet for å skape de? Det er tradisjon innenfor musikkfeltet å legge hovedvekten på de tekniske aspektene ved musikk, og kan virke som at utøvere kun er perifert opptatt av andre faktorer som påvirker det musikalske uttrykket, f.eks synergien i gruppen (Hoffmann, 2016 s.21- 22). Den kunnskapen jeg selv hadde om arbeid med tilstedeværelse da jeg startet dette forskningsprosjektet var i utgangspunktet basert på erfaring fra praksis og taus kunnskap som jeg hadde samlet meg om temaet gjennom egen erfaring. Det har derfor vært vanskelig, men veldig givende, å konkretisere og sette ord på hvordan jeg jobber og hva mitt formål som dirigent er. Det har også vært utfordrende å finne en god vinkling på temaet, og en problemstilling som åpnet opp for utforsking, samtidig som den var nok avgrenset.

Prosjektet mitt har blitt avbrutt flere ganger av ulike omstendigheter, som har gjort at jeg har gått flere runder med nye deltakere. Gjennom samtaler med deltakerne mine har jeg undersøkt nærmere hva som skjer når jeg gjør arbeid med tilstedeværelse til et fokus i seg selv. Dermed har jeg følgende prosessorienterte problemstilling;

Hva skjer når man gjør *tilstedeværelse* til fokus i arbeid med formidling av musikk?

Jeg har følgende underspørsmål:

- Hvordan kan arbeidsmetoden og de verktøy jeg bruker hjelpe eller hindre gruppa til å ha tilstedeværelse i formidlingen?
- I rollen som dirigent, hvordan påvirker ens egen evne til tilstedeværelse muligheten for å jobbe med gruppens evne til tilstedeværelse i formidling av musikk?
- Hvordan påvirker gruppeklimaet muligheten til å bruke denne arbeidsmetoden?

KAPTITTEL 2 TEORI

I dette kapittelet vil jeg presentere det teoretiske rammeverket for denne masteroppgaven, samt komme med en redegjørelse av forskning jeg legger til grunn for denne masteroppgaven.

2.1 FUNN AV RELEVANT EKSISTERENDE FORSKNING

Jeg gjorde både tilfeldige og systematiske søk etter eksisterende forskning og litteratur som var relevant for mitt tema. Systematiske søk gjorde jeg på følgende søkemotorer: JSTOR, ERIC og ProQuest og jeg brukte nøkkelord som: *teaching, presence in musical performance, vocal ensemble, embodiment*. Gjennom å foreta systematiske- og tilfeldige søk, har jeg funnet et felt som fordyper seg i kroppens rolle og det non-verbale aspektets viktighet for det musikalske uttrykket (Aune, 2003; Davidson, 2002; Garnett, 2009; Gumm, 2012; Hoffmann 2016; J Jaques-Dalcroze, 1909; Jensen, K. K., & Marchetti, 2010; Lie, 2016; Paparo, 2011; Pipe, 2018). En av de første musikkpedagogene i nyere tid som tok et oppgjør med mangelen på kroppskontakt i musikkundervisningen, var Émile Jacques-Dalcroze. « (...) for music has become beyond all others an intellectual art. At the present day this music is not interpreted at all, for dramatic singers, stage managers and conductors do not understand the relation existing between gesture and music” (Jaques-Dalcroze, 1909/1917, s.21). Jacques-Dalcroze formet «Dalcroze-metoden» en rytmisk og kroppslig metode, jobbet med rytmisk solfège og improvisering. Kroppens rolle i det musikalske uttrykket ses i dag av flere forskere som viktig, og evnen til kommunikasjon likeså (Davidson, 2002, s.145). «Thus, in preparing for a performance, exploring the role of the body in the production of the expressive as well as the technical features seems to be of critical importance” (Ibid. s. 146). Merleau-Ponty’s fenomenologi blir også trukket inn når det gjelder kroppsliggjøring av musikk “According to Merleau-Ponty (1962), perception through the body is the way we come to know the world” (Paparo, 2011, s.24). Til tross for at mange er opptatt av de kroppslige og kommunikative aspektene ved musikk er det forskere som peker på at vestlig kortradisjon i dag fortsatt bærer preg av at man i stor grad fremfører musikk med en passiv kropp og et uttrykksløst ansikt: «Choral singers are taught *not* to express facially or physically; in school and college, they are told to stand still and be impassive while singing, because physical movement and facial expression are considered distracting” (Hoffmann, 2016, s.11). På dirigentfeltet etterlyses det en mer «holistisk» måte å dirigere på enn hva som har vært tradisjon for (Gumm, 2012 s.8). «An holistic option is to work toward a unique conducting style that is altogether

synchronized, emotional, mentally and physically engaging, free flowing, spontaneous, and nurturing.” (ibid.) Alan Gumm (2012) bruker også begrepet «flow» for å beskrive idealet for musisering og kommunikasjon mellom kor og dirigent: « The deeper goal is to draw musicians into an intense connection that is spiritual, emotional, or mystical, keeping musicians “on the same wavelength,” “in flow,” “in a zone,” or “in concert” with the conductor (Gumm, 2012, s.5).

Når det gjelder det kommunikative aspektet, definerer Jensen & Marchetti (2010) det non-verbale som en taus kunnskap og sier at «non-verbal interaksjon nå til dags er anerkjent som en musikalsk ferdighet» (Jensen, K. K., & Marchetti, 2010, s.2). De mener likevel at fokuset ofte begrenser seg til f.eks en dirigents gester med armen og at det trengs videre forskning på det non-verbale aspektet av musikk. Gjennom å bruke begrepet *schismogenesis* (Bateson, 1972) forklarer de hvordan man i en gruppe bruker non-verbal kommunikasjon til å speile hverandre, og de argumenterer for hvordan musikk kan defineres også som en sosial ferdighet.

Non-verbal interaction is discussed as tacit knowledge difficult to articulate and share, a form of communication, affected by social dynamics like schismogenesis, and a tool for group creativity, as it allows musicians to tune in and reach the “flow” by being responsive to each other. (ibids.2)

Det er også gjort studier på det følelsesmessige aspektet knyttet til musikk (Sloboda & Jusling, 2001) og at følelser er smittsomme (Hoffmann, 2016, s.16-17), noe nevrofysiologer som Rizzolatti (2007) og Iacoboni (2009) forklarer gjennom teorien om «speilnevroner». Denne teorien beskriver hvordan musikerne kan smitte hverandre og sitt publikum med følelser når de formidler musikk.

Da jeg gjorde systematisk søk, fant jeg lite publisert forskning gjort av norske forskere. Gjennom håndsøk fant jeg en masteroppgave som handlet om *Rytmetrening i kor* av Liv Astrid Dahl som tematiserer kroppens rolle i forhold til den *rytmiske understrømmen*, et begrep hun har fra Gro Shetelig Kruze (2006 s.10). Jeg fant også forskeren Marianne B. Lie, som i avhandlingen *Making sense* (2016) fokuserer spesifikt på arbeid med tilstedeværelse i formidling av musikk. Denne studien var særlig nyttig for denne studien siden Lies beskrivelse av eget arbeid etablerte et språk for å snakke om tilstedeværelse og definerte arbeid med tilstedeværelse i formidling til noe som kunne være gyldig og relevant. Likevel

har Lie en annen vinkling på temaet siden hun forsker på egen evne til tilstedeværelse som klassisk cellist.

Fra jeg startet med kor har jeg som dirigent og korsanger vært opptatt av uttrykket i formidlingen, og hvordan man kan aktivisere kroppen og ansiktsuttrykket. Det har derfor vært spennende å arbeide med det teoretiske rammeverket til oppgaven, samt å søke etter tidligere forskning knyttet til denne tematikken. I dette kapitlet presenterer jeg litteratur jeg har støttet meg på i arbeid med tilstedeværelse, som jeg har blitt tipset om underveis i mitt arbeid som utøver og dirigent, samt at jeg vil presentere tankegodt jeg ble introdusert for på rytmisk korledelse på RAMA.

2.2 KROPPSLIGGJØRING AV MUSIKK

The Royal Academy of Music Aalborg (RAMA) har en utdanning i rytmisk korledelse. Professor Jim Daus Hjernøe leder av utdanninga har siden 2002 fokusert på vokal improvisering og har som følge av dette utviklet «The Intelligent Choir» (TIC). TIC tar sikte på å utvikle koristene musikalsk slik at de som sangere kan være musikalske medskapere. Hjernøe har ikke publisert noe teoretisk jeg kan referere til, men det er laget en kort dokumentarfilm rundt miljøet på rytmisk kor ved RAMA: «²The Vocal painting Documentary» (Hjernøe, 2020). Hjernøe underviser i praktiske musikalske verktøy der sangerne utfører musikken som en kroppslig handling. Hans pedagogikk kan ses i forbindelse med Èmilie Jacques-Dalcrozes (1917) musikkpedagogikk basert på rytmikk, rytmisk solfège og improvisasjon. På RAMA går vi *basic steps* for å utvikle sangernes rytmesans, bruker *Solfège* med håndtegn for å utvikle tonale ferdigheter, musiserer uten noter ved å synge *Circle songs* (Bobby McFerrin, 1986) og improvisere frem arrangementer gjennom *Vocal Painting* (basert på Soundpainting, Walter Thompson). Professor Hjernøe vil vi skal *være* «Kutcheza». Dette er et begrep han har hentet fra Swahili, som Hjernøe har oversatt til «body, play, voice» eller: «I am music!» (Jim Daus Hjernøe, 2020, 0:50). Musikken blir noe mer enn bare noter som fremføres fra et ark, den er noe som skjer i øyeblikket når musikken blir en del av kroppen. Hjernøe skaper slik et rom for at studenter kan øve på å mestre arbeidsmetodene og være med på å skape «music of the moment». Klapping veksler med rytmegang og dans. «If you make a mistake, then celebrate it!» er et mantra professoren ofte ropte entusiastisk når vi musiserte.

² <https://youtu.be/mXUbXu1sX>

Denne oppmuntringen til at vi ikke skal henge oss opp i feil vi gjør tenker jeg er for at vi skal akseptere feilene vi gjør og så fortsette videre i *bevegelsen*, jmfør Bergson (1903/1946).

«En kan skille mellom to ulike tilnæringsmåter i undervisning av musikk; instrumentell og estetisk tilnærming» (Angelog & Kalsnes, Hernes s.197). En instrumentell tilnærming vil si at en bruker kunsten som et verktøy eller virkemiddel for å oppnå noe «som ikke primært har noe med kunstens subjektive, helhetlige og meningsbærende univers å gjøre» (ibid.). Man jobber for å utvikle de tekniske sangferdighetene, utvikle gehør, intonasjon, rytmisk presisjon, noteferdigheter etc. «En estetisk tilnæringsmåte kan bli sett på som sansemessig, helhetlig og meningsbærende og har kunsten som mål» (Ibid, s.198). I arbeid med kormusikk er det ofte lagt vekt på den instrumentelle delen, og det ligger en slags underliggende forståelse til grunn om at et helhetlig estetisk uttrykk er noe som enten kommer naturlig eller ikke, ikke noe som kan læres eller arbeides frem.

«It is commonly regarded as necessary to build a vocal technical foundation before expression can take place, and even that expression is an intuitive attribute. Thus, in much music teaching, technical skills are emphasized over expression (Rodrigues, Rodrigues, & Correia, 2009). Likewise, in choral rehearsal, attention is usually paid to technical proficiency rather than to expressive performance.» (Shulamit Hoffmann, 2016, s40)

Gjennom å kroppsliggjøre arbeidet med de instrumentelle ferdighetene, så blir det estetiske (ekspressive) uttrykket en integrert del av utvikling av de musikalske ferdighetene fra starten og man kan da si at arbeidsmetoden til «TIC» går i retning av å kombinere de to tilnæringsmåtene.

«TIC» kan ses på som et prosjekt der Hjernøe vil gi korsangerne muligheten til selv å eie musikken og man inviteres til å være med-skapere, ikke bare passive deltakere som skal utføre musikken slik dirigenten bestemmer (Hjernøe, 2020, 11:10). Til tross for at det finnes flere krefter innenfor musikkfeltet som ser ut til å være opptatt av kroppens rolle i det musikalske uttrykket, så har jeg inntrykk av at kroppen ikke ser ut til å få så stor oppmerksomhet innenfor kormusikk: «Alle de år i kor, så har du stått med armene rett opp og ned med siden» (sitat fra intervju 30. januar 2020). Dette utsagnet fra min deltaker beskriver en kortradisjon der hen har opplevd å stå «rett-opp-og-ned» og som dermed pasifiserer kormedlemmene fysisk. Sitatet fra min deltaker gjenspeiler den vestlige klassiske kortradisjonen slik jeg delvis oppfatter den, basert på en pedagogikk som fører til at koristene ofte står på scenen med uttrykksløse kropp. På RAMA har man utviklet verktøy for å bidra til at korsangerne selv eier musikken gjennom å utføre den med sin egen kropp. Denne korpedagogikken tar dermed i en viss forstand sikte på

å skape en flatere maktstruktur hvor den enkelte sanger blir mer synlig og slik også må ta mer ansvar for sitt estetiske uttrykk i fremføringen.

2.3 KROPPSHOLDNING, PUST OG «GROUNDING»

Som Marianne B. Lie (2018) er inne på, har østlig filosofi en helt annen tradisjon enn vestlig for å snakke om energi, det man ikke direkte kan se, og det som for oss er vanskelig å sette ord på. Tanken er at man kan gå inn i sin egen kropp og få kontakt med et kraftsenter, og at en holdning vil oppstå derfra. «I Japan og Kina tilsier kulturarven at menneskekroppens tyngdepunkt er på midten, det vil si i mageregionen. I Japan kalles denne midtdelen for «Hara» (Arder, 2007 s. 99). Begrepet «Hara» har Arder hentet fra den tyske psykoterapeuten Karlfried Graf Dürkheim (1967, referert i Arder, 2007, s.99). Det handler om en holdning til livet, at man skal finne kontakten med sitt eget kraftsenter og leve ut ifra det. Pusten spiller en viktig rolle i det å finne tak i sitt kraftsenter. Det er samme idealet som i «mindfulness» der man ser pusten som: «veldig gode redskap til å komme i kontakt med følelser, tanker og fornemmelser i kroppen» (Egeland, 2010 s.108). Det å holde pusten derimot sender alarmer til pustesenteret i hjernestammen (Myskja, 2019 s. 34) «Ved å holde pusten, kan vi bremse impulsene og følelsene våre og holde dem tilbake» (Arder 2007 s. 100). Når man innåndet så sender nerveimpulser i hjernen signaler til diafragma, en viktig muskel som har mange livsviktige funksjoner og styrer bevegelser i rygg, armer og bein, samt påvirker holdningen i ryggrad og brystkasse (Myskja, 2019 s.38; Arder, 2007, s.110). Det å jobbe med pust kan for en sanger kan føre til at man får en god holdning, og at man får en sterkere kontakt med våre tanker og følelser (Arder, 2007; Egeland 2010; Myskja, 2019).

Q2: Jeg tenker man er stødig, man er fast, man står ikke der og er slapp i kroppen. Man er spent i kroppen, kanskje litt fram med brystkassen, man har energi som i at man er klar- «nå er jeg klar til å springe» eller «nå skal jeg gjøre noe, sjøl om ikke det e å springe». (Intervju 30. januar 2020)

Det deltakeren min her beskriver kan tolkes som en innsikt i tråd med den østlige filosofiens beskrivelse i tilstedeværelse. Det snakkes om å ha en spenning i kroppen, som Lie beskriver det «tension, but also release» (Lie, 2016 s.73). Men når deltakeren min beskriver det som at man skal stå «litt frem med brystkassen» kan det også gjenspeile en vestlig måte å tenke holdning på, der vi tenker at vi skal stramme oss opp (Arder. 2007 s. 99). Gjør man det når man skal formidle musikk, så vil det kunne føre til en anspenthet i kroppen og i uttrykket. For å komme frem til en god sangholdning må den bygges innenfra. (Arder, 2007 s.101) «Forutsetningen for å lykkes med dette indre byggverk, er at kroppens tyngdepunkt flyttes fra brystet til magen» (Ibid.). Holdning kan beskrives som den måten vi støtter og balanserer

kroppen mot jordens tyngdekraft. (Aune, 2003: Arder, 2007: Hjernøe, 2020). Jeg vil kalle kroppens kontakt med jordens tyngdekraft for «grounding».

2.4 LEDERSTIL OG GRUPPEKLIMA

Hvordan en gruppe opptre sammen på scenen, vil kunne avhenge av hvordan gruppen fungerer. Tanya Chartrand og John Barg (1999) beskriver gjennom teorien om “The chameleon effect” at gruppen ubevisst kopierer hverandre sitt kroppsspråk og holdninger. Kameleoneffekten er en måte å forklare non-verbal kommunikasjon som skjer innad i gruppen, både på øvelser og under konsert. Mekanismen som ligger i kjernen av kameleoneffekten er at man kopierer en adferd som man selv observerer (Ibid, s.893-894). Når det gjelder dynamikken i gruppen kan man i grove trekk dele grupper inn i to typer, der den ene gruppen vil være preget av et «støtteklime», og den andre typen gruppe vil ha et «forsvarsklima» (Gjøsund & Huseby, 2018, s.59-61). Det ligger allerede litt i betegnelsen hva som skiller de to gruppene. I en gruppe preget av støtteklime vil medlemmene i gruppen forsøke å forstå hverandre. Der vil det være rom for at medlemmene ser ulikt på ting, og man ser på ulikheter og konflikter som en mulighet til å utvikle gruppen. I en kunstnerisk prosess vil deltakerne i en slik gruppe ha gode forutsetninger for å skape noe sammen. Alle vil kunne komme med innspill og påvirke uttrykket. I en gruppe der forsvarsklima dominerer, vil man oppleve at kommunikasjonen ikke er åpen, at medlemmene vil prøve å kontrollere hverandre ved bruk av ulike maktmidler og hersketeknikker. Man vil ha ulike roller i grupper basert på sosial status, der noen vil ha høyere status enn andre (ibid. s.50). I en gruppe kan det altså finnes medlemmer som i kraft av egenskapene sine, og over lengre tid, har utviklet seg til uformelle ledere (Ibid. s. 122). Dette uformelle lederskapet vil kunne ha stor innvirkning på gruppen, på en positiv eller mindre positiv måte. Gjennom kameleoneffekten vil gruppen kopiere hverandre sin adferd, og slik er det sannsynlig at det sprer seg enten et støtteklime eller er forsvarsklima i gruppen. Alan Gumm argumenterer i artikkelen «Six Functions of Conducting» (Gumm, 2012) for at hovedvekten når man formidler musikk vil være på det psykologiske og sosiale som skjer mellom ensemblet og dirigenten, ikke de musikalske elementene i taktingen. «Conductors who limit their attention to traditional patterns and gestures ignore mental, physical, psychological, and social problems that get in the way of an ensemble’s greater achievements” (Ibid. s.8). Som musikalsk leder for andre, vil altså både ens egen lederstil (f.eks autoritær, skure-og-gå, demokratisk) (Gjøsund & Huseby, 2018, s.123-131), og hvilken status man har i gruppen, samt evne til tilstedeværelse i den gruppen man skal lede, dermed være viktig for det musikalske uttrykket.

KAPITTEL 3 METODOLOGI OG METODER

Jeg vil i det følgende kapittelet gjøre rede for de forskningsmetoder som ligger til grunn for det empiriske arbeidet i denne masteroppgaven og begrunnelser for valget av disse. Jeg vil også redegjøre for hvilke kriterier som ligger til grunn for utvelgelse av undersøkelsens deltakere, samt metoder for analyse og innsamling av data.

3.1 VALG AV METODE OG DELTAKERE

Gjennom å undersøke hva som skjer når jeg bruker arbeidsmetoden min i arbeid med korsangere får jeg utvidet min egen forforståelse av tilstedeværelse i formidling av kormusikk, og undersøkt hvordan arbeidsmetoden fungerer i praksis. Målet er ikke å produsere kvantifiserbare data, men å *utvide forståelseshorisonten* av, og dermed forhåpentligvis få en større innsikt i temaet tilstedeværelse i formidling av musikk. Denne studien har altså en kvalitativ tilnærming og innsamling av data foregår gjennom observerende deltakelse, loggføring, epost-korrespondanse, videoobservasjon, intervju med fokusgrupper, samt dybdeintervju (Postholm & Jacobsen, 2018, s.44) (Krogtoft & Sjøvoll, 2018, s. 211-212, s. 179-181) (Tjora, 201, s.171-173).

3.1.1 Hermeneutisk metodologi og abduktiv tilnærming

Når jeg bruker et begrep som «å utvide forståelseshorisonten» befinner jeg meg i en hermeneutisk forståelse av forskning. Ifølge Gadamer, hermeneutikkens fremste teoretiker på 1900-tallet, er det da et vesentlig poeng å se hvilken rolle tolkeren selv har for tolkningen (Krogtoft & Sjøvoll 2018 s.245). En fordom er for Gadamer ikke noe negativt som man bør prøve å kvitte seg med, men er heller en forforståelse man må bli klar over at man har, for slik å kunne se sitt eget ståsted i forhold til horisonten og omvendt.

Hermeneutikken handlet i utgangspunktet om å tolke klassiske verk som bibelen og å «avdekke tekstens opprinnelige mening» (Gadamer, 2010, s.206). Senere utvikler den seg til å gjelde all tale og all tekst som «forståelsens kunst» (ibid. s.221). Ifølge Gadamer handler hermeneutikk om å forstå delene ut ifra helheten og motsatt: «Forståelse er i prinsippet alltid en slik sirkelbevegelse, og den gjentatte tilbakevendingen fra helheten til delene og omvendt, er derfor vesentlig» (ibid. s.223). Han har som formål å utvide spørsmålet om *hvordan* man skal tolke en tekst eller tale og mener svaret hverken ligger i å undertrykke seg selv i møte med det man skal forstå, ei heller i å bli «trollbundet av våre egne oppfatninger» (ibid. s.305).

Hermeneutikken snakker om en sirkel som «beskriver forståelsen som et samspill mellom overleveringens bevegelse og fortolkerens bevegelse» (ibid. s.331). Denne utforskningen som kalles den *hermeneutiske sirkel*, beveger seg mellom tolkeren og det som tolkes, mellom helhet og del, er det som kan føre til at man kan utvide sin kunnskapshorisont. Å opparbeide en horisont betyr at man lærer å se ut over det som er alt for nært, ikke for å se bort fra det, men for å se det bedre, innenfor en større helhet og i riktigere dimensjoner (ibid. s.344). Dette beskriver godt hvordan jeg har jobbet med denne studien. Det har hele tiden vært en prosess der jeg har prøvd ut noe, og når jeg har støtt på utfordringer så har jeg søkt etter å finne en balansert måte å tolke og prosessere den nye informasjonen på, prøvd å gjøre noen justeringer, og så gått tilbake i feltet og prøvd på nytt.

I avsnitt 3.3.2 om *selvrefleksivitet* vil jeg gå nærmere inn på min egen forforståelse som jeg tar med meg som dirigent og forsker. Dette for å sette leseren inn i min egen forforståelse, men også for å gjøre meg selv klar over potensielle blindsoner. Jeg ønsker både å gi leseren en større mulighet til å tolke teksten selv, men også en mulighet til å se verden gjennom mitt blikk. Leseren vil alltid tolke teksten min ut ifra sitt ståsted, og må slik sett også være klar over sin egen forforståelse.

Empirien jeg samler inn i denne studien er ikke fakta jeg kan presentere, men tolkninger jeg gjør. Når jeg kan støtte opp under den vinklingen jeg legger frem med teori fra eksisterende forskning, så styrkes likevel min tolkning og man kan gå ut fra at det ikke bare er jeg som er «trollbundet» av min egen oppfatning, men at min oppfatning er forankret i allerede eksisterende forskning. Siden jeg ikke kun har basert forskningen på erfaringer, men også teorier så kan man si at det er en «abduktiv» prosess (Tjora, 2017, s.33). Ved å bruke hermeneutikk som metode ønsker jeg å utvide både min egen, og andres forståelses-horisont av temaet *tilstedeværelse*, her i konteksten: formidling av kormusikk.

3.1.2 Datagrunnlag

Empiri fra «Sangkor N» samlet inn høsten 2018: deltakende observasjon og loggføring, gjengivelse av mail korrespondanse med styremedlem
Empiri fra «Kvartetten Q», samlet inn i perioden desember 2019-februar 2021: Deltakende observasjon og loggføring, videoobservasjon, to intervju med fokusgruppe, første samtale 30. januar og andre

Empiri fra «Sangkor S», samlet inn perioden september 2020-mars 2021: Deltakende observasjon og loggføring, fokusgruppe med fire sangere fra koret, dybdeintervju med tre av musikerne, samt semi-strukturerte intervju med tre publikummere
--

Det er ikke et mål i denne studien at utvalget av informanter skal være statistisk representativt for korsangere i Norge. Det er dermed ikke et utvalg som kan brukes til å produsere generaliserbar kunnskap. Da jeg startet å samle inn data var meningen at jeg ville bruke min arbeidsmetode og så undersøke om jeg kunne se et resultat. Jeg måtte avbryte dette prosjektet to ganger, først med «Sangkor N» og så da prosjektet med «Kvartetten Q» våren 2020 ble avbrutt av Covid-19. Høsten 2020 tok jeg derfor en rask avgjørelse om å hente inn empiri fra «Sangkor S» i forbindelse med gjennomføring av konsert. Innsamling av empiri bærer preg av det at jeg har stått midt i en prosess, der jeg har prøvd ut noe, samlet inn data underveis, og så prøvd å se etter et mønster. Jeg har valgt ut informanter ut fra hvem jeg har antatt har hatt best forutsetning for å kunne si noe om det aktuelle temaet (Tjora, 2017, s. 130) som i dette tilfellet er tilstedeværelse i formidling av musikk og min arbeidsmetode.

3.1.3 Innsamling og bearbeiding av data

Siden det er min egen arbeidsmetode jeg undersøker, så har det lagt føringer på hvor jeg skulle samle inn data, det ble i grupper jeg hadde en pedagogisk rolle i. Noen av de valgene jeg har tatt underveis har jeg måttet ta raskt for å sikre meg tilgang mens hendelsene enda var ferske. I følge Postholm & Jacobsen øker muligheten for å etablere en personlig relasjon når man sitter ansikt-til-ansikt og dermed er muligheten for å skape en mer åpen samtale god (Postholm & Jacobsen, 2018, s.68). Siden min relasjon til deltakerne i «Sangkor N» var litt betent da jeg samlet inn data, tenkte jeg det kunne være en fare for at jeg ikke skulle klare å etablere et godt nok tillitsforhold i øyeblikket og at det skulle føre til at de jeg intervjuet skulle bli mer forsiktig i sine uttalelser (ibid. s.69). Dermed valgte jeg istedenfor å foreta en evaluering med dem per e-post.

Jeg valgte å intervju både «Kvartetten Q» og sangere fra «Sangkor S» som fokusgruppe, siden jeg tenkte det ville gi dem en trygghet å være del av en gruppe og dermed kunne «virke mindre truende for deltakerne enn individuelle dybdeintervjuer» (Tjora, 2017 s. 123). Et kor, eller en vokalgruppe, er dessuten en gruppeaktivitet og det vi skulle diskutere var en felles opplevelse. «At man kan fange opp meninger i den interaksjonen som oppstår mellom deltakerne, gir et ekstra interessant aspekt ved fokusgrupper» (Wibeck 2011; Wibeck; mfl. 2007; Morgan 1988, referert i Tjora, 2017, s. 123). og «ved at informantene stimulerer hverandre, er det mulighet

for å få frem mange aspekter av informantenes opplevelser av fenomener de alle kjenner til» (ibid. s. 123-24). Jeg gikk derfor ut fra at gruppedeltakerne sammen kunne finne et språk for å snakke om hvordan de opplevde korets, og egen tilstedeværelse i løpet av konserten bedre enn de kunne én og én. Derfor tok jeg en vurdering på at det mest naturlige ville være å gjøre intervjuene i gruppe, og at det ville være det minst belastende på den enkelte informant. Til disse intervjuene tok jeg utgangspunkt i en intervjuguide (Ibid. s.153).

Jeg valgte også å foreta noen ustrukturerte dybdeintervjuer med musikerne vi brukte i gospelprosjektet. «Dybdeintervjuene har gjerne den frie, uformelle samtalen som ideal, noe som forstyrres lett av intervjuguiden» (Tjora, 2017 s 158). Derfor benyttet jeg isteden ledene spørsmål slik at jeg gradvis inviterte informantene til å gi informasjon som var relevant for studiens problemstilling» (Krogtoft & Sjøvoll, 2018, s.199). Alle tre deltakerne hadde lang erfaring som musikere. Jeg valgte derfor denne formen for intervju for å utforske nærmere en felles opplevelse vi hadde hatt, og slik få frem taus kunnskap hver og en av musikerne hadde om mitt fokusområde, altså tilstedeværelse i formidling. Jeg ønsket at deltakerne skulle ha så fritt rom som mulig til å komme med sitt perspektiv på saken og ønsket ikke å begrense samtalen ved å stille fastlagte spørsmål, men ha rom til å gå i dybden på det som kom frem i den enkelte samtalen. Samtidig styrte jeg også samtalen i retning av mitt tema, tilstedeværelse i formidling av musikk. Jeg foretok dessuten tre korte «semistrukturerte» intervju (Ibid. s.198) med tre publikummere, for å få et lite innblikk i hvordan publikum opplevde konsertene.

Jeg har transkribert intervjuene i flere runder. Siden man ikke på forhånd kan vite hva som er relevant kan det være lurt å være litt mer detaljert enn man tror er nødvendig (Tjora, 2017, s.174). Jeg der noterte derfor ned alt det som ble sagt, og markerte også når informantene lette etter ord (ibid.) I neste runde skreiv jeg om alt til bokmål for å begrense sjanse for at mine deltakere skulle kunne identifiseres (ibid.) Jeg har av samme grunn også valgt å bruke det kjønnsnøytrale pronomenet «hen». Det å snakke om noe så komplekst som tilstedeværelse førte til at det ble en god del gjentakelser og leiting etter rette ord, noe jeg regnet med kunne føre at det ville bli vanskeligere for leseren å få klarhet. Selv om et muntlig preg ville kunne gi en annen følelse for stemningen i intervjuet (ibid.), valgte jeg derfor likevel å redigere det språklige, for at innholdet skulle bli mer konsist og tydelig for leseren. En del av det muntlige preget har jeg likevel valgt å beholde.

3.2 FORSKERROLLEN

Min bakgrunn innenfor korsang er at jeg for et tiår siden ble dratt inn i kormiljøet uten å ha noen bakgrunn som verken korsanger eller dirigent. Dette bidro til at jeg kom inn med en nybegynners sinn, «beginners mind» (Egeland, 2010; Suzuki, 2011) fra starten, og i stor grad har hatt et (ut)forskende blikk på både min rolle som dirigent og på kormiljøet. Korsangerne mine har hele tiden hatt kunnskap om kortradisjoner som jeg ikke har hatt, og som jeg etter hvert har fått mer innblikk i. Jeg har selv skaffet meg erfaring som korsanger og dirigent, og har underveis i prosessen i større grad fått et innblikk i amatørkorfeltet. Likevel har jeg kanskje hatt et manglende overblikk over tradisjoner i feltet, som har gjort til at jeg ikke har vært så oppmerksom på mulige begrensninger for hva korsangere har vært vant til. Dermed har jeg uredd trukket inn eksperimenterende arbeidsmetoder, delvis uvitende om hvilke prosesser dette har satt i gang i korene jeg har dirigert. Det igjen har gitt meg tilgang på empiri, men har også samtidig gitt meg etiske utfordringer som jeg har måttet forholde meg til underveis, som at jeg føler et ansvar for de prosessene jeg kan ha bidratt til å utløse i gruppen. Jeg vil si at siden jeg kom inn i dirigentrollen med den forforståelsen av at mine korsangere hadde mer kunnskap enn meg om korsang, så har det vært med å forme min rolle som dirigent, og bidratt til at jeg i stor grad «snakker *med* og ikke *til*». Dette bidrar til å flate ut strukturene og jeg posisjonerer meg ikke som en ubestridt ekspert, men i større grad går jeg inn som en av dem (Balsnes, 2014 s.49). Dette kan ha påvirket min status som dirigent og blant annet invitert korsangerne til å ha meninger om min arbeidsmetode. Min forskende rolle preger dermed min rolle som dirigent, og siden jeg forsker på min arbeidsmetode så påvirker nok også min rolle som dirigent resultatet av forskningen.

3.2.1 Å forske på et miljø man er en del av

Innen forskning bruker man begrepene «insider» og «outsider» for å plassere seg i forhold til det feltet man forsker på (Balsnes, 2014, s.50). Når man har en integrert rolle som det å forske på et miljø man er en del av, er man altså en insider. «Det er sett på som kontroversielt å forske blant sine egne» (ibid s.49), men det vil likevel gi fordeler ved at man har tilgang til alle mulige sider ved et miljø, både de formelle og de uformelle. Dersom deltakere føler seg observert vil de kunne bli påvirket av dette (Tjora, 2017, s.20). Siden jeg som dirigent har hatt en deltakende observatør-rolle har jeg glidd inn som en naturlig del av det feltet jeg forsket på, og jeg har dermed fått tilgang til empiri det ellers ville vært vanskelig å få. Samtidig har den deltakende observasjonsrollen i egne kor bydd på en del utfordringer av

både etisk, metodisk og vitenskapelig art (Balsnes, 2014, s.49-51), noe jeg kommer litt nærmere innpå i neste avsnitt. I utgangspunktet er intervjueren i en maktposisjon i forhold til den man intervjuer, som dirigent vil jeg også være i et maktforhold til mine korsangere (ibid). Det kan blant annet gjøre det vanskelig å få samlet inn relevante data siden mine informanter kanskje vil svare det de tror jeg ønsker å høre (Balsnes, 2014, s.49). Å forske blant sine egne gir en dobbeltrolle som forsker og dirigent (ibid. 49). Hvis vi velger å studere kjente forhold som det knyttes sterke følelser til, kan det oppstå vansker som bidrar til problemer med å innta informantens perspektiv (Krogtoft & Sjøvoll, 2018 s. 201). Når jeg velger å studere mitt eget arbeid med en arbeidsmetode jeg knytter mye av min egen identitet til kan det dermed gjøre det ekstra komplisert og vanskelig å ha en nødvendig distanse. Dette har faktisk til dels hindret meg fra å samle inn empiri fra de jeg har oppfattet som mest begeistret for min måte å jobbe på. Jeg har vært nølende til det siden jeg var redd at jeg om jeg gjorde det så skulle jeg utnytte maktforholdet. Dermed har jeg gått for de sangerne som selv har vært mest «frempå» og som har gitt meg motstand. Dette har gått «hånd i hanske» med min nysgjerrighet på hva som skjer når jeg har opplevd at det var brudd på «flow» i en gruppe. Jeg har også valgt fokusgrupper når jeg har intervjuet korsangerne for å unngå at jeg skulle få for stor innflytelse på den enkelte sanger (Tjora, 2017 s. 123). Jeg har hatt som intensjon å stille til intervjuene med det utgangspunktet at både jeg og informantene sitter på taus kunnskap om det vi undersøker, som jeg har ønsket å få frem i samtalene. Dermed har jeg i samtalene forsøkt å innta en lærlingerolle og ikke en ekspertrolle (Balsnes, 2014, s.49).

3.2.2 Selvrefleksivitet

Det å forske på min egen arbeidsmetode kan sammenliknes med intern evaluering/pedagogisk evaluering. Målet med internevaluering kan for eksempel være: å utvikle forståelsen av virksomheten, bidra til ny læring og påpeke forandringspotensial, systematisere erfaringer, samt kompetanseheving internt ved deltakende evaluering (Krogtoft & Sjøvoll, 2018, s. 146-150). Formålet mitt her er at jeg selv skal lære noe om arbeidsmetoden, reflektere over feil og lære av dem. I neste ledd kan jeg så gjøre nødvendige tilpasninger og vende arbeidsmetoden i en mer ønskelig retning. I denne forskningen gir jeg også leseren tilgang på erfaring jeg selv har opparbeidet meg i forhold til temaet *tilstedeværelse i formidling av musikk*. Jeg håper det kan være et bidrag til refleksjon i forhold til en tematikk som fortjener oppmerksomhet i feltet. Usikkerhetsfaktorer ved å drive intern vurdering kan være at «man har en tendens til å bedrive «selvskryt» (og/eller selvforsvar red.) når man vurderer seg selv» (Krogtoft &

Sjøvoll, 2018 s. 49). Man kan bli for opptatt av detaljer og miste overblikket og dermed ta for gitt bestemte faktorer (ibid. s.146-150).

Selv om følelser ifølge Toril Vist har «fått mer fokus i forskningen på musikkopplevelser de siste tiårene» (Vist, 2009 s.7) så befinner jeg meg muligens i utkanten av forskningsmiljøet når jeg trekker inn «*smittsomme følelser*» og «*magiske øyeblikk*». Det at jeg bruker meg selv som en del av forskningen gjør det vanskelig å innta den objektive forskerrollen som man i academia blir oppfordret til. Sosiologen Dorothy E. Smith stiller seg kritisk til et samfunn hun mener er basert på maktrelasjoner som forskerne selv er en del av. Når forskere så ofte plasserer seg selv utenfor det samfunnet som studeres, og hevder å inneha evnen til å se det sosiale i et slags fugleperspektiv plasserer hen seg også som en styrende hånd (Bygnes, 2008 s. 188). Ifølge Smith gis det innen forskningsfeltet forrang til allerede etablerte tenkemåter, slik at maktmønstre opprettholdes. Hun foreslår derfor en ny måte å gjøre sosiologi på som synliggjør kreftene som former folks hverdagsliv. Dette er en undersøkelsesmetode som hun kaller institusjonell etnografi. Smith oppfordrer forskeren til å ta sitt fysiske og sosiale utgangspunkt med i betraktningen fremfor å forsøke å løsrive seg og fremstå som mer troverdig eller sann (Bygnes, 2008 s.190). Det at jeg er en hvit, heterofil kvinne, opprinnelig fra arbeiderklassen er noen av faktorene som påvirker hva jeg er opptatt av, min måte å interagere med verden, og min sosiale rolle/status i grupper. Jeg har en opplevelse av at det for meg har fungert bedre å etablere støtteklime i grupper der deltakerne har hatt en status som har vært mer lik min, enn i grupper der sosial status har vært mer varierende. Det kan være at det oppstår en friksjon som ikke nødvendigvis handler om selve arbeidet med det musikalske uttrykket, men isteden blir en uenighet på et overordnet plan om hva slags tilstedeværelse som faktisk skal råde i gruppa. Siden min sosiale rolle kan påvirke hvilken type opplevelser jeg har, så kan det hende jeg vil oppleve ting som en annen dirigent ikke ville opplevd. Bourdieu (1979) sitt begrep *habitus* i forhold til klasse og kjønn er relevant for å snakke om sosial status, og selv om jeg ikke har rammer til å gå i dybden på dette her, så kunne det helt klart vært relevant å gjøre. Da jeg har en aktiv rolle i min egen studie er det en krevende, men viktig oppgave å presentere et prosjekt som ikke blir dratt ned på et plan som er for spesifikt, går inn i personlige konflikter. Jeg har prøvd å gå fra «froske- til fugleperspektivet» (Balsnes, 2014 s. 50) for at den unike situasjonen ikke skulle bli for personlig eller dominerende, men at jeg skulle klare å løfte det til et nivå som kan være interessant for den som leser. Dette har innimellom vært utfordrende siden jeg har opplevd uenighet med noen av deltakerne mine og jeg har gått mange runder med meg selv for å se

ting klarere. Jeg tar likevel ikke bort min egen rett til å beskrive hendelser som har preget mitt arbeid med tilstedeværelse i korene, men prøver samtidig å fremstille meg selv transparent og vise frem egne svakheter, slik at leseren kan gjøre sin egen tolkning.

Til slutt vil jeg føye til at studien nok bærer preg av at jeg selv alltid har kastet meg ut i ting og til en viss grad vært uredde for konsekvenser. Jeg har en innstilling om at man lærer mest av sine feil, og dermed har jeg på en måte alltid oppsøkt situasjoner som er helt i ytterkanten av hva jeg faktisk kan få til å mestre. Dette er en holdning jeg sannsynligvis har med meg på et vis og det kan hende jeg har en annen terskel når det gjelder å være åpen for nye ting enn noen av mine deltakere. Som forsker er jeg også mest opptatt av å undersøke de situasjonene der det oppstår friksjon, og følger slik filosofien til «mindfulness» at det er gjennom å kjenne på spenninger, (eller smerter), at vi kan løse de opp (Egeland, 2010, s.31).

3.3 ETIKK

«Aspekter som tillitt, konfidensialitet, respekt og gjensidighet må prege kontakten vi har med våre deltakere i prosjekter(...) Hvordan vi oppfører oss blant folk påvirker kommunikasjonen der og da, uansett om vi skriver akademiske tekster «om» dem, eller ikke» (Tjora, 2017, s.46). Jeg mener oppstår en ekstra komplikasjon når jeg også forsker på min egen arbeidsmetode og min rolle som kordirigent. Den arbeidsmetoden jeg bruker er en ny måte å jobbe på, som ikke er kjent for korsangerne, og det oppstår i forbindelse med det noen uenigheter mellom meg som dirigent og enkelte sangere underveis. Det ga meg noen utfordringer når jeg skulle fremstille saken. «Etikk handler om å bry seg om sine neste ved å ta hans eller hennes perspektiv med hensyn til både tanker og følelser» (Krogtoft & Sjøvoll, 2018 s.200). Som dirigent og pedagog har jeg på alle måter et etisk ansvar for koristene mine, og som forsker har jeg ansvar for deltakerne. Jeg har derfor valgt å anonymisere navn og stedsnavn, samt å endre enkelte faktaopplysninger som kunne ført til gjenkjennelse av deltakerne, samt å generalisere hendelser så mye som mulig i min beskrivelse.

Når det oppstår uenigheter mellom meg og enkelte, så blir jeg nysgjerrig på; hva *er* det som skjer når jeg opplever at det oppstår en friksjon i gruppen? Jeg har en intensjon om å drive utviklingsarbeid. «Et ønske om å videreutvikle praksisen for elevens læring er på den måten i seg selv et etisk valg, fordi intensjonen er å gjøre det beste for dem» (Postholm & Jacobsen, 2018 s.134). Postholm & Jacobsen snakker her om lærer-elevrelasjoner i skolen, men jeg tenker det lar seg overføre også til dirigent-korsanger forholdet. Enkelte utfordringer jeg møtte på tolker jeg som noe som har med generelle trekk ved samfunnet vårt som kan være

kilde til at det oppstår «interessekonflikter» (Gjørund & Husebye s. 192-193), altså noe som kan oppstå i alle grupper og sånn sett ikke er enestående trekk ved kormiljøet. Altså er det jeg beskriver hendelser som ikke er unikt for mitt møte med de korene jeg har med i denne undersøkelsen. Det jeg har prøvd å legge vekt på er trekk ved gruppedynamikken som beskriver om det oppsto et støttende klima eller et klima preget av forsvar, uten å trekke frem for avslørende detaljer som kan gjøre at det enkelte kor blir lett å identifisere. Å stå i forhold der det oppstår spenninger mellom de man samarbeider med er ikke enkelt. Når jeg har opplevd motstand fra mine korsangere så har min første impuls vært å forsvare meg selv. Mitt håp er at vi er flere som istedenfor å «gå i forsvar» (Gjøsund & Huseby, 2018, s.60) kan kjenne etter også på det som kjennes ubehagelig. Slik kan vi lære av våre feil og bli et sterkere fellesskap basert på støtteklimate.

Jeg har spurt om tillatelse i de gruppene jeg har gjort undersøkelsen min i, informert samtykke er hentet inn fra alle deltakerne og jeg har inkludert interesserte deltakere og de gitt innsyn underveis i skriveprosessen. Denne studien er godkjent av NSD.

3.4 PÅLITELIGHET OG GYLDIGHET

Pålitelighet handler om håndverksmessig kvalitet gjennom alle ledd i forskningsprosessen (Postholm & Jacobsen, 2018). Denne prosessen har tatt noen uventede vendinger underveis som jeg har vært nødt til å tilpasse studien, noe innsamlingen av empirien bærer preg av. Hvor gyldige er mine funn og resultater? «Vanligvis skiller vi mellom indre og ytre gyldighet» (Postholm & Jacobsen, 2018, s. 127). Indre gyldighet går på hvorvidt vi har dekning for å si at noe henger sammen som årsak og virkning. Jeg hadde faktisk først en opprinnelig intensjon om å måle en sammenheng mellom mitt arbeid med tilstedeværelse og å påvise at det fører til det Lie (2016) kaller «magiske øyeblikk» (s.73) i fremførelse av musikk. Selv om jeg selv opplever gjentatte ganger at jeg lykkes med å skape de øyeblikkene innså jeg at det er vanskelig, for ikke å si umulig, og finne en måte å måle en sammenheng. Det jeg istedenfor prøver er å beskrive *hva som skjer* når jeg bruker min arbeidsmetode i de korene jeg jobber med, og så undersøke dette. Når det gjelder den ytre gyldigheten kan man kun generalisere fra et utvalg til en populasjon hvis vi har trukket utvalget på en tilfeldig måte (Postholm & Jacobsen, 2018, s.128). I denne studien har jeg dermed ikke som mål å generalisere, men å vise et utsnitt fra min egen erfaring med min arbeidsmetode og de korsangerne jeg har fokusert på.

KAPITTEL 4 PRESENTASJON AV EMPIRI

Her vil jeg presentere empirien jeg har samlet gjennom egen observasjon, refleksjonslogg og intervju. Jeg har anonymisert gjennom å bruke koder som lead(sanger), altså undertegnede, Q2, Q3, Q4 og I(ntervjuer), M1, M2, M3 etc, slik at leseren skal forstå hvem som snakker uten at det avslører noe om identiteten, jeg vil også bruke det kjønnsnøytrale pronomenet *hen*. Sitatene jeg presenterer er bare et utvalg, og jeg har forsøkt å velge ut den informasjonen som var mest interessant og kunne bidra til å best belyse temaet tilstedeværelse i formidling og hva som skjer når jeg gjør det til fokus i de gruppene jeg jobber med.

4.1 JEG MØTER MOTSTAND PÅ ARBEIDSMETODEN I ET ETABLERT KOR

Da jeg begynte på RAMA hadde jeg allerede dirigert «Sangkor N» et år. Vi hadde sammen allerede spilt inn en musikkvideo som vi var fornøyde med, og hatt et par konserter som alle parter syntes ble vellykket. Jeg hadde jobbet med pust og «grounding», og sammen med noen av sangerne i koret som var fysioterapeuter hadde jeg jobbet inn noen øvelser vi brukte for å jobbe med kroppsholdningen. Mye gikk bra, men jeg følte meg ikke nok forankret i de musikalske grunnferdighetene og søkte etter mer utdanning. Jeg kom inn på et ettårig studium i rytmisk korledelse. Jeg opplevde så at det var en faktor som satt i gang en litt utfordrende prosess.

4.1.1 Kroppsliggjøring av musikk

Som student på RAMA måtte jeg gjøre opptak av meg selv mens jeg jobbet med kor. Jeg observerte da meg selv og jeg observerer korsangerne. Jeg opplevde ofte i «Sangkor N» at det ikke var flyt når jeg brukte øvelser fra RAMA. Det var flere som uttrykte stor entusiasme for den måten å jobbe på, men jeg ble veldig opptatt av dem jeg *ikke* fikk med meg, og jeg var redd at gruppen skulle bli splittet. Det bandt opp energien i gruppen og jeg hadde ofte opplevelsen av at vi ikke hadde en felles flyt på øvelsene. Jeg undret på hva som var årsaken, og hvordan det eventuelt kunne løses. Under er et utdrag fra en refleksjon jeg gjorde underveis.

Jeg kjenner at jeg ikke eier metodene helt enda, jeg klarer ikke å formidle til koret hvorfor dette er nyttig for oss. Jeg legger merke til at noen av korsangerne har et kroppsspråk som er reservert og tilbakeholdent. Jeg føler ansvar for å ha dratt de ut i noe de kanskje ikke føler seg helt komfortabel med. Det ikke er en positiv energi, det stanger imot, dette er det motsatte av «Kutcheza». (Utdrag basert på egen refleksjonslogg)

Den arbeidsmåten vi benyttet på RAMA gjennom å gå «basic steps» for å jobbe inn en felles puls, klappe rytmer for å øve på «timing», og gjøre fysiske øvelser, fantes det ikke en

tradisjon for i koret. For å komme inn på studiet måtte jeg som søker gjennom en opptaksprøve og det var et krevende studium. Selv om jeg syntes det var utrolig utviklende og spennende arbeidsmetode vi lærte, var det dermed ikke nødvendigvis en enkel oppgave å skulle omsette det jeg lærte til noe som kunne være både enkelt å gjennomføre og forståelig for korsangerne. Og for meg som hadde startet på en ny utdanning og trengte et kor å prøve de nye arbeidsmetodene på, så ble det ekstra utfordrende at enkelte sangere viste motstand. Vi kommuniserte ikke om dette underveis, fordi jeg opplevde at det var vanskelig å finne et felles språk for å snakke om utfordringene vi sto i. Jeg prøvde å ta opp med styret at vi kanskje burde prøve å finne ut hva den motstanden jeg kjente på kom av. Da jeg foreslo at jeg kunne snakke med koret i plenum, sa de at det ikke var noen god idé: de mente at det da kunne oppstå uenigheter. Jeg opplevde dessuten at det eksisterte en viss engstelse innad i koret for at det kunne oppstå diskusjoner som kunne bli vanskelig å lande: dette gjaldt tema som alt fra konsertkostymer til repertoar. Enkelte ga uttrykk for at jeg som dirigent måtte være krystallklar ned til detalj på hvilken farge, og til og med nyanser av farger, det skulle være når vi bestemte antrekk. Jeg undret litt på hvorfor det virket så truende for noen at de skulle stille på konsert med et antrekk som ikke var helt perfekt uniforme. Jeg prøvde å utfordre det litt, men ble selv nervøs for at jeg skulle gjøre de utrygge hvis jeg åpnet for at det ble diskusjoner.

4.1.2 Møte mellom to ulike lederstiler

Med «Sangkor N» dro jeg på en kortur til Slovenia. Under er en beskrivelse av opplevelser jeg hadde, basert på min egen logg.

Møtet med den slovenske kortradisjonen setter i gang en del prosesser i meg og i koret. Den slovenske dirigenten har orden i rekkene. Koret står pent på rad, går i takt og danser mens de synger. Dette står i kontrast til vårt kor. Jeg merker en viss negativitet fra den slovenske dirigenten på grunn av våre forskjeller. Jeg får det for meg at hun synes jeg er en dirigent som mangler autoritet. Noen i «Sangkoret N» gir også uttrykk for at de synes at jeg har noe å lære av den slovenske dirigenten. Vi skal ha en felles avslutningslåt for de tre korene som er med i prosjektet. Den slovenske dirigenten gjør det klart at hun vil at min mannlige kollega skal dirigere nummeret. Han på sin side insisterer på at jeg skal gjøre det, siden prosjektet var min idé. Slik blir det. Hun står i felleskoret mens jeg dirigerer, og hun med-dirigerer når hun virker som hun synes det er nødvendig. (utdrag basert på egen refleksjonslogg)

Møtet med det slovenske koret var med på å prege stemningen innad i «Sangkoret N». Jeg opplevde at enkeltpersoner sa rett ut til meg at jeg hadde noe å lære av den slovenske dirigenten. Jeg kunne godt se at hun opptrådte som en mer tydelig autoritet enn meg på det

tidspunktet, hun var godt voksen og hadde kanskje dirigert hele livet. Likevel opplevde jeg hennes lederstil som mer autoritær og dermed ikke helt i tråd med hvordan jeg ønsket selv å opptrå som leder. Jeg opplevde dessuten at hun utfordret min autoritet som leder gjennom å stille seg kritisk til hvordan jeg håndterte koret mitt og at det faktisk var inngripende da hun fra sin posisjon som korsanger i felleskoret sto og takterte. Jeg visste ikke helt hvordan jeg skulle møte det, og det ble til at jeg bare overså det. Jeg ville gjerne ha et kor som kunne stille opp og gå ryddig opp og ned av scenen, men måten jeg ville oppnå dette på var gjennom å ha en felles visjon og gjensidig respekt, ikke gjennom å kle på meg en mer autoritær rolle. Jeg ville dermed ikke la henne definere for meg hvordan jeg som dirigent skulle fremstå. Og jeg ville heller ikke akseptere det at enkelte i koret ville definere hvordan jeg skulle opptre som leder. Jeg ønsket å fordype meg i mitt eget pedagogiske ideal om en flat struktur og tro på kommunikasjon og samarbeid. Det oppsto altså i løpet av turen en friksjon mellom meg og enkelte sangere i koret. Da vi kom hjem ba jeg derfor koret om å evaluere arbeidet vi hadde gjort i lag så langt og å se fremover, uten at jeg var til stede. Korets styreleder meldte tilbake at koret syntes de hadde vokst mye med meg som dirigent, og de syntes vi hadde fine konserter, men de ønsket seg likevel mer «tradisjonelle» øvinger. De ville derfor at jeg skulle «roe litt ned» på å utprøve de metodene jeg lærte på rytmisk korledelse. På tross av at jeg fikk mange positive tilbakemeldinger opplevde jeg likevel at det var et forsvarsklima i gruppen som jeg ikke følte jeg kunne snu. Turen til Slovenia hadde fått til overflaten noe som jeg ikke visste hvordan jeg skulle håndtere, særlig hvis koret ikke ønsket å være med på min måte å jobbe på, men mente at jeg skulle jobbe på en mer tradisjonell måte. Etter en telefonsamtale med styrelederen tok jeg derfor en avgjørelse om å slutte som dirigent i koret. Jeg evaluerte etterpå prosessen med styret på mail og en av medlemmene hadde noen innspill jeg fikk tillatelse til å gjengi.

Jeg tror den motstanden du opplevde kanskje hang sammen med at koret var et etablert kor da du kom inn i bildet, og at de forandringene du ønsket ikke helt harmonerte med ønskene til alle i koret.

Tror det er lettest å lykkes med denne arbeidsformen hvis en starter med det fra begynnelsen og med dette som felles premiss. Når folk vet om og er med på premissene så tror jeg det kan være en fruktbar arbeidsmetode. Kanskje er det også lettere med yngre sangere i koret.

I et etablert kor kan en ikke forvente å kunne endre premissene raskt uten motstand. Da må en enten ta det veldig gradvis og forsiktig og få folk med seg over tid, eller tåle den motstanden som oppstår og at noen eventuelt slutter i koret fordi det ikke er slik som en ønsker det. (utdrag fra mailkorrespondanse)

Denne evalueringen bekreftet den følelsen jeg hadde hatt om at det var enkelte sangere som ikke var så begeistret for å få inn den nye arbeidsmetoden i koret. Siden det var mange som uttrykket begeistring og inspirasjon over å jobbe med meg oppfattet jeg ikke det slik at den evalueringen presenterer flertallet i koret. Det kjentes likevel ut som jeg hadde tatt rett beslutning, siden det faktisk *var* en motstand i gruppen og jeg ønsket ikke å splitte koret. Vi hadde altså endelig fått til å «rense luften». Selv om det var for sent.

4.2 JEG UTFORSKER EGEN TILSTEDEVÆRELSE SAMMEN MED «KVARTETTEN Q»

Som utøver ser jeg meg selv først og fremst som en singer/songwriter, som fremfører musikk jeg selv har skrevet. Jeg hadde på det tidspunktet jeg ble spurt om å være leadsanger i «Kvartetten Q» mest erfaring fra å opptre med gitar og vokal, ofte alene uten band. Jeg trengte erfaring med å være en del av et ensemble. Jeg syntes først det var vanskelig å finne min rolle sammen med de tre andre sangerne i kvartetten. Som leadsanger ble jeg bedt av coachen vår om å ta stor plass i gruppa og være utadvendt, men jeg var redd for at jeg skulle overskygge de andre. «Kvartetten Q» består foruten om meg selv av tre andre som har mellom 17 og 40 års erfaring som korsangere, og jeg var den som hadde kortest erfaring fra å synge i kor. Dette gjorde dessuten at jeg ikke følte det naturlig at jeg skulle komme inn og dominere fra starten. Jeg stolte altså ikke helt på gruppedynamikken og ble opptatt av å finne ut om de andre syntes det var greit at jeg tok rollen som leadsanger, eller om det kom til å oppstå konkurranse. Resultatet var at jeg ble usikker og dermed trakk jeg meg mer inn i meg selv. Kvartetten fikk tilbakemelding på at vi hadde veldig fin klang, men vi fikk også tilbakemelding på at vi var for innadvendte når vi formidlet sangene. Jamfør kameleoneffekten (Chartrand & Barg, 1999) følte jeg et ansvar for at gruppen fikk et innadvendt uttrykk siden jeg ikke tok den utadvendte lederrollen jeg følte jeg var forventet å ta og at de andre da speilet meg. Og at det resulterte i et litt for nølende uttrykk. Jeg var altså ikke trygg på gruppa og klarte dermed ikke å være helt til stede når vi formidlet musikk. Jeg tenkte på andre ting, og hadde en indre dialog mens vi sto på scenen. Dette var noe jeg tenkte var verdifullt å utforske sammen med de andre. Kanskje jeg hadde noe å gå på selv før jeg kunne lede andre på en trygg måte, og at jeg kunne gjøre denne utforskingen sammen med kvartetten.

4.2.1 Hva er tilstedeværelse for en korsanger, (sanger i et ensemble)?

Jeg ville først undersøke deres oppfatning om tilstedeværelse i formidlingen, og få gruppen til å observere vår egen evne til å være til stede gjennom å se på videoopptak av oss selv. Vi snakket først om tilstedeværelse og hva det for den enkelte innebar.

Q2: Med tilstedeværelse når jeg prøve å tenke på det ordet, så er jeg i sangen. Klarer jeg å formidle det innholdet som den sangen her gir? Klarer folk å tru på meg når jeg synger? Men så er det jo det at det kommer inn så mange forstyrrende elementer: treffer jeg tonen, treffer jeg(intervju 30. jan 2020)

Jeg kjenner igjen Q2 sin beskrivelse av tilstedevær som å være i sangen, altså å være til stede i *bevegelsen* (Bergson 1903/1946), men så kommer det forstyrrende elementer som gjør at man begynner å tenke over *referansepunkter* som intonasjon, og man ramler ut.

Q3: Det er jo så rart med det fordi tilstedeværelse handler jo egentlig om å glemme seg sjøl da tenker jeg. Og å være i aktiviteten eller være i sangen. Jeg blir så opptatt av det at jeg ikke kan,.... godt nok. Jeg blir så opptatt av situasjonen at jeg klarer ikke å fokusere på det jeg skal gjøre. (intervju 30. jan 2020)

Q3 sier noe tilsvarende, at det handler om å være i sangen (eller aktiviteten), men at hen også blir forstyrret når hen føler det hen kan ikke er godt nok, og da henger seg opp i det.

Jeg prøvde å utforske gruppens holdning til hverandre. Var vi faktisk en støttende gruppe? Gikk det an å gå litt mer i dybden sammen med dem og drive med selvrefleksjon over gruppens evne til å være til stede i formidling?

Lead: Så hvis man blir utrygge av en eller annen grunn, så kanskje det blir vanskeligere å ha den gode tilstedeværelsen?

Q4: Det trur jeg nok. Jeg tenker at fra vi begynte i lag, så har vi jo vært ei støttende gruppe. Men jeg kjenner jo og på det at jo lengre vi har holdt på så kjenner vi hverandre bedre, og gruppedynamikken fungerer bedre.

Q3: Trygghet er kjempeviktig! Og muligheten for improvisering, det å kunne være fleksibel. Altså friheten til å gå et trinn, ta et skritt fram, det det gjør at man kan bruke kroppen mye mer til å synge med.

Q2: Og da kommuniserer man bedre når man får brukt mer enn bare stemmen.

Lead: Det synes jeg vi har jobbet med i kvartetten siden vi starta da. I starten så opplevde jeg at vi sto veldig i ro med kroppen. Det skjer noe når man låser seg fast i kroppen. Derfor synes jeg at det har vært veldig nyttig å jobbe med Barbershop, fordi det er forventet at man skal bruke kroppen i stor grad. Det gjør noe med tilstedeværelsen. (intervju 30. jan 2020)

Q4 mener at gruppen har vært en støttende gruppe fra starten, og at det blir bedre jo mer vi kjenner hverandre. Samtalen dreier seg så inn på at trygghet også kan bidra til fysisk tilstedevær, som igjen kan gjøre at man kommuniserer bedre (med publikum red.).

Siden jeg startet som leadsanger i barbershopkvartetten har jeg selv opplevd at det at vi bruker armene aktivt gjør noe med den fysiske tilstedeværelsen. Jeg har også hatt en opplevelse av at et aktivt kroppsspråk kan gjøre noe med den indre tilstedeværelsen, at det å være fysisk til stede i kroppen gjør at det blir mindre tankeaktivitet.

Q4: Du må være kjempetrygg på stoffet før du kan begynne med så mye. Men sånn det du sier med barbershop, bare det med å bruke armene når du synger, det har jeg jo ikke gjort i kor. Alle de år i kor, så har du stått med armene rett opp og ned med siden, eller notemappa. Du har jo aldri liksom brukt hendene sånn i formidlinga, mens nå så skal det være naturlig. Og det begynner jo å bli det nå, for nå begynner vi å bli vant til det. (intervju 30. jan 2020)

Når Q4 sier man må være trygg på stoffet før man «kan begynne med så mye», så tolker jeg det som hen mener at man må kunne sangen utenat før man kan begynne med formidlingsbiten. Min opplevelse er at i kor så bruker man ofte all tid på å øve inn stoffet, og så på en eller to øvinger før konsert fokuserer man litt på uttrykket. Hoffmann tar også opp det at uttrykk blir sett på som underordnet, mens det tekniske aspektet er det som blir gitt fokus til på øvingene (Hoffmann, 2016 s.9-10). Q4 bekrefter dette inntrykket ved å si at det å synge i kor for henne har vært å stå rett opp og ned, og at det har vært en overgang for hen å bruke armene aktivt i formidling.

4.2.2 Er vi til stede når vi formidler?

Da vi observerte et videoopptak fra en opptreden ba jeg særlig kvartetten om å være oppmerksom på noe som skjedde i starten. Jeg selv observerte at gruppen så usikker ut til å begynne med, vi som gruppe synkroniserte ubevisst vårt kroppsspråket. Resultatet ble at vi alle fire utstrålte at vi var ukomfortable i situasjonen. Jeg hadde bestemt meg for å ta en tydelig utadvendt rolle denne opptredenen, noe jeg også ønsket å utforske hvordan de andre stilte seg til, men samtidig så var det elementer i situasjonen som gjorde meg usikker. Som at jeg skulle bruke stemmegaffel, noe jeg var uvant med på det tidspunktet.

L: Jeg får ikke ned stemmegaffelen.

Q4: Det så jeg ikke.

L: Men der ser jo A og H på hverandre.

Q4: Ja vi bruke å gjøre det på akkurat den der.

Q3: Og S ser jo veldig glad ut.

L: Jeg var veldig fokusert på at jeg skulle nå ut til publikum og å få dem med. Det var liksom det jeg bare gikk 100% inn for.

T: Men det syns jeg det mestra du. For jeg ser du synger med den sterkeste stemmen som du skal, og du er utpå der. Det syns jeg, det la jeg merke til nå.

Q4: Ja det syns jeg og var positivt.

Q2: Flott!

Q4: Du er jo solisten i den her, og du fremstår sånn og. Du har god formidling på teksten

T: Men du sto kanskje litt langt frem

Q4: Vi står veldig rotete

L: Ja vi står rotete

Q4: Jeg synes vi kunne sett mer på hverandre. Vi hadde noen få ganger at vi møtte blikket. Du (lead) prøvde å se på oss og så va det ingen av oss som så tilbake. Og det blir veldig sånn: Nå står jeg bare og tenker på hva jeg gjør. Jeg synes ikke vi musiserte i lag.

L: Enig energien er ikke samla så vi går på en måte ikke i samme.....

Q2: Jeg ramlet av da jeg hørte hvordan vi startet, så tenkte jeg: skal vi ikke stoppe og ta starten en gang til?

Q4: Så du trakk deg litt tilbake.. det tenkte jeg ikke på.

Q2: Ja jeg tenkte at vi må stoppe, men dere bare sto på så

Q4: jeg syns i for min del så det ut som jeg bare sto og tenkte på det jeg skulle

Q3: Fire solister liksom

Q4: Ja jeg syns vi kunne musisert mer, sett mer på hverandre.

(intervju 30. jan 2020)

De andre i kvartetten sier her at det er positivt at leadsangeren tar mye plass, men det de observerer er at gruppen ikke har så mye kontakt mellom hverandre når vi musiserer. De etterlyser ytre tegn som blikk og hvordan man står i forhold til hverandre. Q2 sier hen «ramlet av» da hen hørte at ansatsen ikke ble bra. Den uorden som deltakerne påpeker er slik sett også noe som gjenspeiler seg i lydbildet, som Q2 setter ord på når hen kommenterer at det er noe som «skurrer» i starten. Jeg fikk her svar på mitt spørsmål om hvordan gruppen ville reagere dersom jeg faktisk tok en mer utadventd og ledende rolle. Men gruppen var likevel ikke samlet, og det var ikke bra nok kommunikasjon mellom oss. Som Q3 sier så var det som vi var fire solister som sto der. Det var altså mye å ta tak i når det gjaldt å jobbe med å samle uttrykket. Etter denne samtalen fikk jeg ledet en øvelse der jeg brukte noen øvelser med pust og «grounding», samt en speilingsøvelse før vi ble avbrutt av Covid-19. Tanken var at jeg gjennom å gjøre et opplegg i gruppen skulle se om jeg kunne jobbe med gruppens evne til å være til stede når vi formidlet, og se om det kunne påvirke vårt uttrykk. Siden prosjektet ble avbrutt fikk jeg ikke testet ut opplegget mitt ordentlig, men vi fikk reflektert sammen og analysert vår egen tilstedeværelse når vi formidlet musikk.

4.2.3 Faller gruppen fra hverandre?

At Covid-19 gjorde at alt måtte stenges ned medførte en lang periode der gruppen ikke øvde sammen, og bare hadde sporadisk kontakt. Jeg var spent på om gruppen falt fra hverandre som en følge av at jeg hadde gjort vår egen evne til å være til stede til fokus og lurte på om det ble for tøft for gruppen å gå inn en slik selvgransking. Julen 2020 tok vi opp tråden. For min del ga den prosessen vi hadde gått gjennom en trygghetsfølelse, noe jeg selv observerer

gir utslag i den non-verbale kommunikasjonen jeg har med gruppen når vi formidler musikk på de øvingene vi har hatt. Jeg opplevde at min evne til tilstedeværelse i gruppen hadde økt og at det faktisk også gjorde utslag i måten vi formidlet sammen på øvingene.

4.3 JEG GJØR ET NYTT FORSØK PÅ Å JOBBE MED TILSTEDEVÆRELSE I ET ETABLERT KOR

I løpet av sommeren 2020 fikk jeg tilbud om jobb på en kulturskole der deler av jobben gikk ut på å dirigere et kor. Jeg var litt ambivalent til å starte med et nytt kor. Samtidig så følte jeg at jeg hadde lært mye siden sist, både teknisk, musikalsk og erfaringsmessig, og at jeg hadde mye større overblikk over min arbeidsmetode. Jeg takket ja til jobben og gjennomførte to gospel-konserter sammen med «Sangkor S» to måneder etter at jeg tok over som dirigent. Publikum var fornøyde og uttrykte stor begeistring både til koret og til meg. Det skjedde likevel noen ting underveis som jeg ønsket å undersøke litt nærmere. For det første opplevde jeg at de to konsertene ble veldig forskjellig med hensyn til grad av tilstedeværelse i formidlingen. For det andre kom det noen overraskende tilbakemeldinger på et medlemsmøte noen uker etter konsertene.

4.3.1 Tilstedeværelse eller autopilot?

I: Jeg følte at det som skjedde på fredag var at det gikk litt for raskt mellom numrene, vi satt i gang låtene for fort. Og jeg hadde jo delegert ansvaret med å sette i gang til trommeslageren, men han satt i gang uten at jeg fikk gitt signal om at jeg var klar.

M1: Når bandet spiller, hvis jeg ikke får øyekontakt med trommeslageren så blir jeg rasende.

I: Det var det jeg reagerte på fredagen når vi hadde konsert, at alle var i hver sin verden og mest konsentrert om å gjøre det «riktig», vi hadde ikke blikkontakt oss imellom.

M1: Nei når du er på konsert, da må du være *der* (til stede red.) altså. Og jeg er også veldig publikumsøkende av natur. Kanskje det har blitt sånn etter hvert fordi jeg vet at det er utrolig viktig.

I: Hvis man er nervøs så er det lett å prøve å stenge ute stillheten,

M1: og da blir det veldig sånn at man får sånn her (høye skuldre red.)

I: Det krever mot å ha den stillheta,

M1: Det krever kjempe-mot, det krever ro, jeg går i fella sjøl og blir helt sånn (viser at hen får høye skuldre red.)

I: Og da hvis man merker at man får høye skuldre og at andre også har det så blir det enda vanskeligere å slappe av

M1: Og så går ting for fort, det er typisk da merker du på publikum at.....(finner ikke ordene red.)

I: ...ja at det blir litt stress?

M1: Men der igjen så må man bare «være der» med publikum uansett (intervju 12. nov 2020)

Er musikeren enig i min opplevelse av at konserten vi hadde fredag gikk for raskt? Hen svarer ikke direkte, men er enig i at det er viktig å ha øyekontakt med trommeslageren og mener det er essensielt å «være der», altså til stede, med publikum. Jeg spurte også korsangerne om hvordan de hadde opplevd konserten på fredag.

I: Hvordan følte dere at dere hadde det når konserten var over?

S2: Jeg følte meg ikke ferdig med konserten. Det var litt sånn «hva skjedde» i alle fall når det på slutten var sånn at bandet begynte å spille på den sangen som de ikke skulle og vi tydelig så at publikum ikke var interessert i noe mer.

S4: Jeg tenkte at jeg forsto ikke hva som skjedde før du sa at det gikk fort, da tenkte jeg, aha, det var det som skjedde. Når man da ser på lørdagen, så var det to ulike konserter. Roen mellom hver sang. Det var så tydelig på lørdag i forhold til fredag. På lørdagen når det ikke gikk så fort så fikk vi jo ro mellom hver sang, vi fikk jo tid til å høre om publikum klappet eller ikke. Men hadde du ikke sagt det så tror jeg ikke at jeg hadde skjønnet det.

S2: Nei det tror jeg ikke jeg heller hadde

S4: Lørdagen var man så obs på og da kjente jeg den roa og det med å stå «planta» i bakken og alt, det fungerte så mye bedre!

S1: Man fikk puste og fikk konsentrere seg og jeg trengte ikke å grue meg for min egen sang for jeg fikk puste fra den forrige.

S4: Og kose seg ikke minst

S1: Og jeg kjente at «No, hallais! No er jeg klar!»

I: Jeg opplevde at vi var mer sammen med publikum på lørdagen, og at jeg hadde mer kontakt med bandet og koret og publikum.

S3: Ikke minst på avslutningen, vi gikk derifra med «den gode følelsen» (intervju 11.nov 2020)

Sangerne bekrefter min opplevelse av lørdagen som en konsert hvor vi var mer til stede, mens fredagen som en konsert der ensemblet var mer på «autopilot». Ting gikk for fort. Det var mindre kommunikasjon mellom dirigent, musikere og korsangere. Og publikum på fredag var, som deltakeren her ga uttrykk for ikke interessert i noe mer da konserten var over. Det ble ikke ekstranummer. Likevel fikk koret positive tilbakemeldinger dagen etterpå.

I: Hvis jeg merker at ting går på «autopilot» så får jeg lyst til å gjøre rare ting, eller uventa ting siden det jeg misliker mest er hvis ting bare går på «autopilot». Men på lørdagen så kom det jo folk etter konserten og sa at de syntes det var fantastisk og at de hadde vært på gråten hele konserten. At de var rørt.

S2: Nei, men de kom jo til oss på lørdagen da, på formiddagen og takka for konserten på fredag. Jeg har aldri opplevd før SÅ mange som har kommet og sagt at «Åå, så bra!», så jeg tror nok at folk har hatt en god opplevelse også på fredagen. (intervju 11.nov 2020)

Jeg hadde en samtale med M2 om hvordan hen opplevde de to konsertene. Deltakeren hadde sagt seg uenig i at det var noe i veien med konserten på fredag, men i samtalen kommer det likevel frem ting som bekrefter den følelsen jeg hadde under konserten.

I: Men er du enig om at på fredagen så satt alle litt mer i hver sin verden? Jeg prøvde å se på deg og du satt i din egen boble. Det var lite kontakt mellom oss der fremme. Det er sånne ting jeg mener.

M2: Altså på de vanskeligere låtene- «P» hadde mer enn nok med ei og ei hand, for det er 14 b og # og «pluss og tvers», og for meg er det uvante akkorder

I: Jeg merker det veldig godt når det blir sånn der at alle bare sitter for seg selv og spiller og da handler det bare å komme seg gjennom sanger og da spiller man ikke med overskudd. Jeg vet at jeg kunne kreve det av oss fordi jeg har sett at det har skjedd på øvinger. Når jeg føler at det er god stemning og folk er

M2: Men på generalprøven er det ikke så farlig om man spiller feil og det gjør noe med en. Det var kun to sanger jeg følte meg trygg, fordi de var mer «i min gate». Det andre var litt mer ukomfortabelt fordi jeg må konsentrere på alle de der # og b som gjør at det er litt annerledes enn det «vanlige repertoaret».

I: Så du følte da at det handla om å bare ha det litt mer under kontroll og spille rett? Men hva skjedde på lørdagen da, for da var du jo som du sa mer nervøs. Jeg hadde litt mer blikk-kontakt da med de andre, men jeg merket at du var litt mer reservert da og tenkte du kanskje var sur på meg?

M2: Nei jeg var satt ut fordi det var en annen dynamikk, altså fredagen så begynte vi rett og så kom vi oss gjennom alle «hindrene» et etter ett og etter hvert så....jeg tror ikke vi spilte en note feil hele fredagen. På lørdagen så kommer vi og så begynner «P» med en akkord på første sangen som var feil, og det er ikke sikkert dere la merke til det og da bare begynner nervøsiteten å spre seg. For vi er som en saueflokk på scenen plutselig så er det noen «rovdyr» som kommer inn fra venstre og sier: «hei!», og så blir vi skremt og så ... (intervju 28. okt 2020)

M2 beskriver her at hen ikke har overskudd til å ha blikkontakt fordi hen har nok med å passe på å spille de rette notene. Hens frykt for å spille feil gjør at hen henger seg opp i referansepunkter istedenfor å være til stede i bevegelsen.

4.3.2 Gruppens klima og lederstil

Jeg ba ensemblet om å bli igjen etter konserten fredag og sa da til dem at jeg opplevde vi ikke hadde vært helt til stede i formidlingen. Jeg prøvde da å forklare til dem hva jeg mente, men det var ikke så enkelt. Jeg gikk derfor hjem og analyserte hva som hadde hendt og så fant jeg ut at jeg måtte gi en konkret beskjed lørdagen som kunne hjelpe koret til å formidle med større grad av tilstedeværelse. Beskjeden jeg ga var at vi måtte ta oss bedre tid mellom låtene. Og at vi i pausen etter, før neste låt ble satt i gang måtte kjenne etter og være til stede i følelsen eller atmosfæren til hver enkelt sang. Jeg ga også beskjed til trommeslageren at hen måtte vente til hen hadde fått klarsignal fra meg før hen satt i gang.

M3: Vi hadde jo en streng samtale på fredag etter konserten, men så ble det jo en god samtale da vi møttes igjen på lørdag siden da var kritikken allerede sagt. Så da var det «pep-talk» om å

jobbe seg oppover. Det kunne så klart ha slått andre veien, fordi menneskelig kjemi er noe veldig finstilt. Hvis folk er sta og egentlig ikke trives så godt sammen, så kunne det blitt en vanskelig gruppedynamikk. Altså folk har vært fornøyde etterpå, veldig fornøyde, og det tror jeg er av hjertet og at de mener det. Og det sier noe om at i koret vårt, at folk har viljen til å jobbe sammen og er stolt av at man har et kor sammen. Og da anstrenger man seg faktisk, man gjør det. (intervju 3. nov 2020)

M3 påpeker at jeg tok en sjanse da jeg sa ifra til koret etter konserten fredag. Hen mener at det fungerte, men at det også kunne ha slått andre veien. Vi snakker videre om gruppedynamikk. M3 forteller at hen har hatt kor der sangerne ikke var trygge på hverandre. Altså beskriver hen et forsvarsklima og hva konsekvensene kan bli.

M3: Jeg har jo hatt kor der de ikke var trygge på hverandre og da blir det ikke så hyggelig gruppedynamikk. Noen kan antyde at andre i koret kanskje ikke hadde trengt å være der. Et sånt kor sliter veldig. Særlig om det er gamle dirigenter som står der og synes du dirigerer feil. Hadde du hatt det utgangspunktet, så ville du ha strevd veldig med å få den typen tilstedeværelse som du er ute etter. Da ville du vært veldig fornøyd med å få en «ytre»-tilstedeværelse. (intervju 3. nov 2020)

Videre bekrefter deltakeren min opplevelse av konserten lørdag, og mener at vi faktisk fikk en dypere tilstedeværelse den konserten, noe hen mener er på grunn av at det eksisterer et miljø der man stoler på hverandre og det er rom til å si noe som er ubehagelig.

M3: Tilstedeværelse er også avhengig av kulturelle forventninger. Gospel er jo knyttet til levende kultur egentlig med afrikansk opprinnelse. Det betyr at man har en kroppsliggjørelse, ikke bare det at man synger, men at man kanskje beveger seg mens man synger. Og det er en annen modus enn den klassiske skandinaviske der du står rett opp og ned. (intervju 3. nov 2020)

Deltakeren trekker også inn at man i det klassiske skandinaviske har en tradisjon for å stå rett opp og ned og mener tilstedeværelse er avhengig av kulturelle forventninger. Professor Jim Daus Hjernøe har for eksempel gått til afrikansk kultur for å hente begrepet «Kucheza», som han bruker for å bidra til bevisstgjøring om kroppsliggjøring av musikk.

4.3.3 En overraskende vending

Gospelkonsertene ble sett på som en suksess både av dirigent, korsangere, musikere og publikum. Jeg opplevde at det hadde gitt mestringsfølelse til både meg og koret. Styret kalte sangere og dirigent til et medlemsmøte der man skulle evaluere høsten. Det kom masse flotte tilbakemeldinger. Flere korsangere trakk fram at de syntes dette var en ny og engasjerende måte å jobbe på som de ikke hadde vært med på før. Det ble sett på som positivt at jeg aktiviserte dem i større grad enn de var vant til fra før. Det ble også trukket frem som positivt at jeg ikke snakket ovenfra og ned til dem, men at fikk dem til å føle at vi var på lik linje. Andre var fornøyd med at jeg brukte mye tid på å jobbe med pust og støtte, og mente de

hadde hatt fremgang sangteknisk. En av solistene sa til og med at jeg hadde løftet hen til en ny høyde på konserten.

Q4: Du er en fantastisk dirigent med ekstremt mange gode idéer som jeg er sikker på kommer til å bli bra, og kommer til å utvikle koret i sin helhet. Jeg har aldri sunget så bra som på gospelkonserten, og det er faktisk du som har gitt meg det ekstra hakket. (intervju 24. nov 2020)

Jeg opplevde selv at jeg i stor grad hadde lyktes med å få frem en tilstedeværelse i formidlingen, som også så ut til å smitte over på publikum.

Publikum1: For det første blei jeg veldig overraska, for jeg har jo sett koret....jeg har jo dirigert koret før og har sett dem i alle formasjoner fra ti stykker til litt flere, men jeg tenkte nå at det er «Sangkoret S» og gledet meg til å se X-øyværingene, og så får jeg bare den der «smashen», det var helt rått! (...) Jeg er litt sånn «ADHD», jeg blir fort lei og den siste halvtimen bruker jeg å sitte og tenke «skal det ikke bare bli ferdig snart», men det var ikke sånn nå. Plutselig så var bare tida gått! (intervju 18. nov 2020)

Stemningen på møtet vi hadde var positivt, men så tok det en overraskende vending. En av deltakerne, sa at hen ikke var så begeistret for å drive med «selskapsleker», som hen litt spøkefullt kalte arbeidsmetodene mine. Da vi skulle diskutere hva vi skulle gjøre som neste prosjekt sa en annen av deltakerne at hen syntes det var så bra da koret hadde fremført et klassisk verk med harpe under ledelse av en viss tidligere dirigent. Jeg ble overrasket! Jeg var jo en rytmisk kordirigent, skulle de ha meg til å sette opp klassiske verk? Jeg lurte på hvordan jeg kunne overvinne den motstanden jeg opplevde dukket opp på medlemsmøtet og spurte i etterkant et par av de sterkeste sangerne i koret om et samarbeid. Jeg hadde hørt de før hadde hatt et populært notekurs med koret, som de hadde uttrykket at de kunne tenke seg å gjenta, og jeg foreslo da rullerende grupper der de hadde hørelære og jeg jobbet inn min arbeidsmetode. Dette takket de nei til på grunnlaget av at de mente koret hadde nok med å lære seg vårens repertoar. De mente også at jeg som dirigent hadde som oppgave å ta meg av klangen i koret, og jeg forsto det sånn at de mente det jeg foreslo var utenfor mitt arbeidsområde. Jeg forsto da at enkelte i koret hadde et annerledes syn enn meg på hvordan vi skulle jobbe fremover. Etter erfaringen med «Sangkor N» prøvde jeg nå å komme «Sangkor S» i møte. Som et kompromiss foreslo jeg folketoner. Jeg kuttet ut å gjøre rytmiske øvelser og prøvde å bare jobbe effektivt med repertoar. På grunn av Covid-19 ble vi nødt til å finne alternative måter å jobbe på og jeg delte koret inn i kohorter. Jeg registrerte at det oppsto en type stemning jeg forbinder med forvarsklima i en av kohortene og sa ifra til styret at vi kanskje burde ta tak i dette. De mente at det kom til å gå over av seg selv bare jeg bare møtte den motstanden jeg opplevde med selv å være positiv. Var jeg nå på samme sted som der jeg hadde sluppet med «Sangkor N»?

KAPITTEL 5 FUNN OG KONKLUSJON

Hva skjedde egentlig når jeg gjorde tilstedeværelse til fokus for å jobbe med formidling av musikk? I dette kapittelet vil jeg drøfte de viktigste funnene jeg har gjort i denne studien.

5.1 ERFARING FRA PROSESSENE

Kunnskap i hermeneutisk teori er noe som man konstruerer gjennom språket i et sosialt fellesskap (Krogtoft & Sjøvoll, 2018 s. 254). Viktigheten av å ha et språk for å snakke om hva tilstedeværelse er har blitt tydelig for meg mens jeg har jobbet med denne studien, og det språket jeg har funnet gjennom å søke i eksisterende forskning og å samtale med mine deltakere, er et viktig resultat av denne undersøkelsen for mitt eget vedkommende. «Den som har språk, 'har' verden» (Gadamer, 2010, s. 495). Denne studien har ikke hatt som mål å produsere kvantifiserbare data, men å utvide min egen- og forhåpentligvis andres forståelse av tilstedeværelse i formidling av musikk. Dette gjennom praksis med korfeltet, i samtale med deltakerne mine og gjennom et møte med tidligere relevant forskning. Hver deltaker har vist seg å ha taus kunnskap på området. De virker også til å anerkjenne viktigheten av kroppsspråk og non-verbal kommunikasjon når man musiserer, og flere bekrefter at dersom man er redd for å gjøre feil, så kan man vurdere egen prestasjon og få høye skuldre. Det M2 sier om å ikke kunne stoffet godt nok til å gi slipp er det samme som Q4 er inne på med at man må kunne stoffet først, og *så* kan man jobbe med formidling. Dette bekrefter mitt inntrykk av at man i amatørkorfeltet bruker tiden på øvelser til å øve inn stoff, og så kanskje tar et par gjennomganger før konsert der man fokuserer på uttrykk, da gjerne med et instrumentelt fokus. Selv om kroppens rolle og non-verbal kommunikasjon i det musikalske uttrykket ses som viktig av tidligere og nyere forskere (Arder, 2006; Davidson, 2002; Garnett, 2009; Gumm, 2012; Hoffmann 2016; Jaques-Dalcroze, 1909/1917; Jensen, K. K., & Marchetti, 2010; Lie, 2016; Paparo, 2011; Pipe, 2018), og det også ser ut til å finnes en bevissthet om dette blant deltakerne, har jeg ikke inntrykk av at det i amatørkormiljøet finnes en utbredt tradisjon for å jobbe systematisk med dette.

Skal man være til stede når man formidler må man være forankret i sin egen kropp, og oppleve kroppen i øyeblikket mens man formidler. Derfor er det viktig å utvikle korsangeres egen evne til å selv følge med på egen kropp og pust slik at de kan utvikle sin *kinestetiske* sans, altså evnen til å oppfatte egne muskelbevegelser (Arder, 2016, s106). Det å jobbe med pust, kroppsholdning og grounding har jeg opplevd at de fleste korsangerne har akseptert som en del av oppvarmingen. Selv om jeg også observerer at mange «slurver» og ikke går helt inn

i øvelsen, så ser den delen av arbeidsmetoden min likevel ut til å fungere godt. Jeg selv har et stort fokus på å analysere egen evne til tilstedeværelse, og det at jeg er oppmerksom på min egen formidlingsevne gjør meg i stand til å åpne et rom for gruppa der vi finner et felles uttrykk, der vi utvikler et tydeligere kroppsspråk, der vi kommuniserer med hverandre og dermed også med publikum. Tidvis fungerer det godt både på øvelse og konsert. Jeg opplever at det å bruke dramaøvelser for å jobbe med formidling, og øvelser fra RAMA for å jobbe med musikalske grunnferdigheter i gruppen som en måte å kroppsliggjøre musikken på, kan være fruktbart for å få økt tilstedeværelse i formidling av musikk. Det ser likevel ut til at det er kan være vanskelig å få alle korsangerne med på å jobbe på en slik måte.

Kronologisk i forhold til hva som skjedde når jeg gjorde *tilstedeværelse til et fokus* og tok i bruk kroppslige arbeidsmetoder så opplevde jeg først at jeg gikk på et nederlag sammen med «Sangkoret N», og at jeg på det tidspunktet var usikker på hvordan jeg skulle møte den motstanden som oppsto. Noen av korsangerne opplevde at korøvingene ikke var helt som de ønsket, styremedlemmet antyder her at korøvelsene kan ha blitt for utfordrende i forhold til ambisjonsnivå i koret.

Jeg tenker at felles forventninger er alfa og omega for å lykkes, og at kor for mange også er et sted der en vil kunne slappe av, legge fra seg hverdagens stress, ha det hyggelig sammen med andre og bli ledet til et godt musikalsk resultat uten alt for krevende utfordringer, og at en gjerne vil vite hva en går til når en går til korøvelse (utdrag fra mailkorrespondanse)

Da det virket til at jeg ikke lyktes med å skape en gruppe med støtteklime i «Sangkor N», møtte jeg der og da mitt eget behov for å få en bedre oversikt over situasjonen. Den som kan forstå og takle sine egne følelser og reaksjoner, vil i langt større grad være i stand til å ta imot når det kommer uventede reaksjoner (Arder, 2007 s.95). Turen til Slovenia, og tilbakemeldingen fra styret på epost ble dermed begge viktige deler av min læringsprosess. Selv om det var litt tungt å få en sann tilbakemelding, så kunne jeg forstå at det ble oppfattet som skummelt av noen korsangere at jeg som relativt uerfaren dirigent i tillegg prøvde ut en ny, og ganske krevende metode. Jeg tenkte derfor det kunne være greit å undersøke min egen evne til tilstedeværelse i grupper og måte å lede på før jeg skulle ha ansvar for å lede et helt kor med denne arbeidsmetoden. Jeg valgte altså å utforske dette sammen med Kvartetten Q, for å undersøke om jeg kunne gjøre noen justeringer der som ville gjøre meg til en tryggere leder. Sammen med kvartetten gikk jeg også i dybden på å utforske *hva tilstedeværelse i formidling var for de som korsangere*. Vi evaluerte i fellesskap egen evne til tilstedeværelse gjennom å

analysere vår egen opptreden. Sammen med kvartetten var jeg åpen om ting jeg følte meg usikker på. Er man redd for å vise andre hvem man er, selv om det kjennes sårbart å vise andre sine svakheter, så vil det kunne bremse, eller til og med undertrykke utviklingen av ens egen selverkjennelse (Arder, 2007 s.95). Dermed valgte jeg å åpne meg, for slik å åpne et rom som de andre i gruppen også kunne trå inn i. Jeg problematiserte det med å ha rom til å gjøre feil, slik at man ikke fikk høye skuldre på øving og konsert.

Q3: Men da tenker jeg at da kommer jo den der tryggheta inn, at vi som gruppe fungerer, at vi tør nå i alle fall, kanskje du også Nina tør å slippe de der tankene, fordi du føler at gruppa fungere bedre. Jeg er i alle fall sånn som er redd for at jeg ikke skal komme opp på tonene, at det blir surt. Og de tankene kan komme til meg. Men jeg tenker at jeg får jo tilbakemelding og at dere vil det beste. Og det er jo den tryggheten som vi har opparbeida i gruppa. Føler jeg da...(Intervju 23. april 2020)

I en gruppe preget av støtteklimate vil en «vi»-sentrert rolleadferd råde, der deltakerne ønsker å støtte og hjelpe andre, der de lytter og oppmuntrer andre til å si hva de mener (Gjøsund & Huseby, 2018 s.61). Min utforsking av litt ømme punkt blir møtt av en åpenhet. Q3 viser tydelig en holdning der hen ønsker å støtte leaden. Dette gjør hen gjennom å vise frem at hen selv også kjenner seg sårbar. Deltakeren trekker frem viktigheten av å ha en trygghet i gruppa. Samtalen jeg hadde med «Kvartetten Q» var ikke så utfordrende og gruppen besto av få medlemmer av relativt lik sosial status. Likevel hadde alle vært ganske åpne i samtalene og dermed vist oss sårbare for hverandre. Jeg lurte derfor en periode på om det hadde blitt for tøft for gruppen og at vi hadde gått i oppløsning. Da kvartetten likevel tok opp tråden etter hvert, kjentes det som vi var kommet til et nytt sted. Jeg oppfattet det sånn at vi hadde erfart noe gjennom å evaluere oss selv sammen som gjorde at vi nå intuitivt var innstilt på hverandre og søkte blikkontakt automatisk. På øvingene så kjente jeg meg tryggere på samspillet, og det kjentes riktig å ta plass. Sammen med kvartetten fikk jeg altså gått i dybden på noen ting som kom i veien for tilstedeværelse, og slik brutt ut av noen begrensninger. Gjennom å støtte hverandre bygde vi en trygghet i gruppen. Dette er et godt eksempel på hvordan klimaet i gruppen er kan ha mye å si for den enkelte deltakers mulighet til vekst. Det kan være at det ble mindre komplisert siden vi var så få. Jo større gruppen er, dess lettere kan det oppstå misforståelser og utvikle seg motsetninger mellom medlemmene. Det er også større sannsynlighet for at det danner seg midlertidige undergrupper og allianser (Gjøsund & Huseby, 2018, s.37) noe som kan virke forstyrrende på det musikalske samarbeidet.

Med en viss ambivalens, men likevel entusiasme og en følelse av å ha kommet til et nytt sted med meg selv som dirigent, takket jeg ja til å ta over et nytt amatørkor. Koret hadde mange aktive medlemmer og aktivitetsnivået virket høyt. Jeg oppfattet det slik at koret hadde et ganske høyt ambisjonsnivå også og tenkte da at det kunne være et gunstig utgangspunkt for å ta i bruk mine arbeidsmetoder. Med «Sangkor S» opplevde jeg først at jeg gjennom å bruke min arbeidsmetode faktisk lyktes med å skape det uttrykket jeg som dirigent søker, noe utsagnet fra en av mine deltakere bekrefter:

M3: (...) det er jo at vi har et miljø der vi stoler på hverandre, hvor man ikke blir frosset ut selv om du sier noe som er ubehagelig. Det er jo noe som kan skje i noen miljøer at det ikke er lov å si noe ubehagelig eller på tvers, mens her var det rom for det. Det var rom for at du fikk være «Nina» og jobbe rytmisk med fysisk tilstedeværelse og mental tilstedeværelse. Og når det var rom til at du kunne være deg, så kunne koret utforske nye sider ved seg selv også, fordi du ga dem også en frihet tilbake. Du ga dem ikke sånn veldig streng instruks om hvordan de skulle være, men at de sammen skulle vandre mot et mål. (...) Det er en mental åpenhet og tilstedeværelse og det er en fysisk åpenhet og tilstedeværelse (....) Det er ikke noe selvfølge med en dirigent som vil slippe løs korsangerne og gi dem en følelse av fysisk tilstedeværelse. En del dirigenter har et kontrollbehov, at nå skal du synge sånn og sånn, du skal åpne munnen sånn og sånn og veldig fokus på detaljene, sånn at sangerne aldri skal få føle seg fri. (intervju 3. nov 2020)

Deltakeren min bekrefter her det inntrykket jeg selv satt med etter gospelkonserten. Stemningen i koret *var* preget av en mental åpenhet, og jeg opplevde at det også var en stor grad av fysisk åpenhet og tilstedeværelse. Siden koret allerede holdt på med på gospel da jeg kom, hadde jeg gode begrunnelser for å jobbe med kroppsliggjøring av musikk. Gospelens røtter har sitt opphav i at slaver brukte musikken som en måte å holde motet oppe på (Blokhuis & Molde, 2007 s.78). *Worksongs* er en viktig del av den afrikanske arven, der man bruker sang for å lette arbeidet ved for eksempel «å understøtte rytmen i tungt arbeid som krevde koordinerte bevegelser» (ibid.). Arbeidssanger er ikke spesielt for den Afrikanske kulturen, da det i flere kulturer finnes slike tradisjoner. Det fungerte likevel å bruke argumentet om at det hører med til sjangeren, og dermed legitimerte det mitt fokus på arbeid med det kroppslige. Til tross for at vi opplevde en suksess sammen så møtte jeg likevel igjen, slik som med «Sangkor N», motstand fra enkelte da vi skulle gå videre i samarbeidet. Det medlemsmøtet vi hadde etter gospelkonserten åpnet opp for at enkelte sterke stemmer i koret fikk komme med sin kritikk. Det er mulig at det kan fungere å bare tåle motstanden som dukker opp slik styremedlem i «Sangkor N» foreslo, men da må man også ha råd til å miste noen medlemmer.

Det at kor «trenger en diktator» er en påstand jeg har hørt, også fra korsangere, og på et vis så oppmuntrer det jo da til at jeg bare skulle «kjøre på» med min stil. Jeg tolker bruken av ordet «diktator» som at det peker på en lederstil som er «autoritær» (Gjøsund og Huseby, 2018, s.125). En autoritær leder vil sørge for å få det siste ordet og selv ta viktige avgjørelser (Ibid.). Slik vil hen etablere en viss orden i gruppen. Men det å formidle musikk basert på en felles tilstedeværelse krever at gruppen har et felles ønske om synkronisitet: “The process of alignment, of interpersonal synchrony, relies on a link between perception and behaviour; one can only join in with another's actions and associated thoughts if one has a means by which to participate in their point of view.” (Garnett, 2009, s.173). Tilstedeværelse er ikke noe jeg kan presse gjennom ved å ta på meg en autoritær rolle. Som Lie sier det: “It has to do with breathing, but it is not breathing. Qi is willpower, but we cannot force it.” (Lie, 2016, s.73). Å skape et musikalsk uttrykk basert på en ytre og indre tilstedeværelse må være basert på en felles visjon som alle i gruppen tilslutter seg. I følge Gumm baserer hovedvekten i formidling av kormusikk seg på det psykologiske og det sosiale som foregår mellom kor og dirigent (Gumm, 2012, s.5). At det finnes en kraft og en positiv spenning mellom dirigent og korsangere, som kanaliseres ut til publikum når gruppen formidler musikken, vil kunne ha påvirkning på om publikum lar seg rive med. Dersom det finnes et hierarki i gruppen der enkelte medlemmer med høy status motsetter seg arbeidsmetoden dirigenten bruker for å oppnå dette, så vil det motsatte kunne skje. Da blir det vanskelig å realisere et uttrykk basert på en tilstedeværelse der både dirigenten og den enkelte sanger kan føle seg fri til å uttrykke seg selv. Det er sannsynlig at man isteden vil føle et behov for å forsvare seg, og trekke seg inn i seg selv.

Vi har alle områder der vi kjenner oss svake, og som man kanskje har lyst til å skjule for andre (Arder, 2007 s. 94). Ved å jobbe etter idealet til «TIC» og med kroppsliggjøring av musikk så utfordrer jeg muligens den måten å drive med korvirksomhet som koret er vant til. En mulig forklaring til at enkelte, som jeg opplevde som sterke sangere med høy status i gruppen, viste motstand mot å jobbe med min arbeidsmetode, kan være at de ikke følte så høy mestring når det gjelder den kroppslige motoriske biten. Min lærer på RAMA, Peder Karlson, mener at vi i vestlig musikktradisjon ikke naturlig har så enkelt for å «grounde» og at noen til og med kan kjenne en frykt for å være i kontakt med kroppen (Hjernøe, 2020, 10:19). Tidligere forskning jeg har funnet peker i retning av at det i musikkfeltet finnes en motstand mot å være i kroppen, noe som kan være en måte å forklare reaksjonene jeg får fra enkelte korsangere.

A “somatophobia” or wariness of the body throughout music history has diminished or silenced its role in musical experience and understanding (Bowman & Powell, 2007). Bowman and Powell (2007) cite classical aesthetic theory as one example that has minimized the role of the body in music in favor of “experience that is abstract, mindful, cognitively distinguished, and trustworthy” (p. 1089). The impact of this has rendered music as neither corporeal nor embodied. (Paparo, 2011. S11)

Siden det virker til at kroppen ikke har hatt så høy status i den vestlige musikktradisjonen, noe som muligens ser ut til å fortsatt prege amatørkorfeltet, så kan det forklare at enkelte korsangere avviser noen av øvelsene jeg bruker som «selskapsleker». I begge korene i denne undersøkelsen opplever jeg at jeg fra enkelte kormedlemmer får signaler om at det de forventer av en dirigent er at man først og fremst fokuserer på den instrumentelle og mer tekniske delen. Altså at man driver med effektiv stemmeinnøving, jobber med uttrykk i form av dynamikk og korklang som utgangspunkt for uttrykket, og ikke driver med et kroppslig og non-verbalt fokus for å skape uttrykk. Når jeg møtte motstand forsøkt jeg i begge tilfellene å ta dette opp med styret, men det virker til at gruppen i første omgang kommer frem til at det er jeg som burde forandre min arbeidsmetode og kanskje også lederstil. Bourdieu snakker om en ekskludering som skjer der man får den det gjelder til å kjenne på en utilstrekkelighet hvis man ikke opptrer innenfor de former og med de manerene som en kultur krever (Bourdieu, 1970/200, s.88). Et aspekt av det som skjer er at når sangerne opplever dårlig mestring og føler seg utrygg så reagerer så på dette med å skyve det fra seg. De forventer at jeg som dirigent skal bidra til å «reprodusere» (ibid.) den allerede eksisterende tradisjonen som er i korene, og når jeg ikke går med på det, så får vi en interessekonflikt, «som kjennetegnes av at partene har ulike interesser eller behov» (Gjørund & Huseby, 2018, s.190). En faktor i dette er hvordan min egen evne til tilstedeværelse som nyutdannet dirigent som tar i bruk nylig tilegnede arbeidsverktøy fra RAMA både påvirker, og påvirkes av koret. Det kan hende nervøsitet eller usikkerhet fra min side innimellom også har vært en faktor som gjør at korsangerne ikke føler seg helt trygge. Dersom sangerne skal gå inn i arbeidsmetoder som krever en del av dem så må de kanskje føle at lederen er en ubestridt mester, som kan ta dem imot uansett. Det kan føre til at de møter opp med en litt avvisende holdning som igjen gjør meg som dirigent mer usikker, og dermed får vi en type forsvarsklima. Hvor jeg som dirigent skal finne en arena der jeg får prøvd ut disse nye arbeidsmetodene og dermed få den tryggheten som skal til for å gjøre korsangerne helt trygge finner jeg ikke et klart svar på annet enn gjennom «prøving og feiling».

5.2 KONKLUSJON

Når jeg tok i bruk min arbeidsmetode for å gjøre tilstedeværelse til fokus for formidling av musikk fant jeg altså ut at det eksisterer mye taus kunnskap i miljøet om temaet, men jeg fant ikke en eksisterende tradisjon for å jobbe strukturert med det. Min erfaring er at øyeblikk med «magi» (Lie, 2016 s.73) kan oppstå som følge av å bruke arbeidsmetoden min for å jobbe med tilstedeværelse i formidling av musikk, men at det å jobbe på denne måten krever en del både av dirigent og kor. Siden musikken er et kommunikativt medium (Hoffmann, 201 s. 72), så må også innstuderingsprosessen være preget av kommunikasjon mellom dirigent og kor, og i gruppen som helhet (ibid.). Kommunikasjon kommer av det latinske ordet *communicare* som betyr å gjøre felles (Gjøsund & Huseby, 2018, s.97). Å kommunisere kan altså slik sett handle om å finne en felles fortelling om det man holder på med. Når jeg på et vis bryter med en tradisjon som allerede er sterkt integrert i de gjeldende korene, og slik på et vis bryter med en felles fortelling om hva man holder på med på korøving, så er det kanskje ikke så rart at det kan oppstå motstand. Jeg tenkte kanskje det å få gode resultater på konsert var overbevisende, men det viser seg at det i seg selv ikke er et godt nok argument. Å bruke en ny arbeidsmetode krever kanskje dermed en *særlig* god kommunikasjon mellom dirigent og kor, slik at korsangerne forstår hva metoden går ut på og hva som kreves av dem som sangere og medlemmer i gruppen, og at vi sammen klarer å skape en *ny* fortelling om hva korsang kan være. Det å jobbe med en arbeidsmetode som virker til å være ny og ukjent for de korene jeg har jobbet med krever en trygg leder som kan skape et godt rom også for sangere som kjenner seg utrygge. I grupper der jeg møter stor motstand har jeg ikke enda funnet ut hvordan dette kan overvinnes. Selv har jeg lyktes bedre i enkelte grupper enn andre, men også i de gruppene har det sannsynligvis vært medlemmer som ikke var like fornøyde, bare at de istedenfor å protestere har falt fra. Det å lykkes med denne arbeidsmetoden i et kor som allerede er etablert er muligens vanskelig hvis man ikke har råd til å miste medlemmer. Det kan dermed hende det vil gi en enklere prosess å starte en gruppe der de som blir medlemmer aksepterer premissene fra starten, og man kan bygge noe sammen fra bunnen av.

Siden tilstedeværelse ikke er noe jeg som dirigent kan presse fram gjennom å ta en autoritær rolle krever arbeidsmetoden en gruppe som er klar for å jobbe under en flatere lederstruktur, der hver sanger også får mer ansvar for det musikalske uttrykket. Det må være en vilje der hos den enkelte, enten det gjelder dirigenten eller koristene, til å tåle den sårbarheten som kan følge når man driver med selvrefleksjon. Man må være villig til å bruke kroppen aktivt på øvelser, og verdsette det å ha kontakt med, og dermed kunne formidle ut ifra sine egne

følelser. Å jobbe med tilstedeværelse på denne måten krever rett og slett en gruppe som ikke setter seg utenfor og vurderer, men er trygg nok til å gå *inn i* arbeids-metoden, være i kroppen og å være i *bevegelsen* (Bergson, 1946). Det vil nok også kunne bli en enklere jobb for den enkelte kordirigent dersom det i feltet generelt blir mer bevissthet på kroppen, og den non-verbale kommunikasjonen i det musikalske uttrykket, og at man slik kan etablere en korttradisjon som er vant til å ha et større fokus på den non-verbale delen, og til et mer aktivt kroppsspråk på øvelse og i konsert. Dalcroze kritiserte musikkfeltet tidlig på 1900-tallet for å intellektualisere musikken og savnet en kroppsliggjøring. Selv om det er mye som skjer i forhold til rytmisk musikk blant annet knyttet til miljøet på RAMA og at det finnes flere skoler som baserer seg på Dalcroze-metoden (for eksempel Institute for Jacques-Dalcroze education, Genève og Dalcroze society of America), så tyder både eksisterende forskning og mitt møte med korfeltet på at vi fortsatt har en jobb å gjøre for å bane veien for det kroppslige og non-verbalt kommunikative fokuset som jeg mener man må ha dersom man skal kunne formidle musikken med tilstedeværelse.

5.3 STUDIENS SVAKHETER

«De fleste problemstillinger kan undersøkes på flere måter, og i en masteroppgave må det gjøres valg» (Krogtoft & Sjøvoll, 2018 s.35). Det kan hende de valgene jeg har tatt og måten jeg har designet undersøkelsen på ikke har klart å få frem et grundig nok svar på hvordan det å jobbe med pust og «grounding» fungerte for tilstedeværelse i formidling av musikk. Selv om dette er et sentralt område i mitt pedagogiske arbeid, og noe jeg er svært opptatt av, så kom det i skyggen for noe jeg er mer opptatt av: altså gruppeklimate. Det skal nevnes at jeg underveis også har brukt arbeidsmetoden i grupper jeg har opplevd større grad av flyt på øvelsene. Men siden jeg gjerne ønsket å forstå hva motstanden jeg møtte kom av, har jeg valgt å fokusere på de sangkorene der jeg opplevde å møte på aktiv motstand. Det ville likevel gitt en annen oppgave om jeg hadde fokusert mer på der jeg har opplevd større grad at gruppen har respondert positivt på å jobbe med mine arbeidsmetoder. Det er mulig det hadde vært mer krevende å skrive en slik oppgave, da jeg faktisk opplever det som mer utfordrende å beskrive det som fungerer enn det som ikke fungerer. For å si det på en annen måte så forsøker jeg å vise frem den positive flaten ved å beskrive den negative.

Det kan også hende det hadde gitt et mer utfyllende bilde å ha med mer motivasjons- og mestrings-teori for å i større grad utdype hva som skjer når noen av korsangerne ikke ønsker å

gå inn i det kroppslige arbeidet med musikk. Det kunne gitt noe mer tyngde når jeg tolker hendelser, samt gitt en dypere forståelse av enkelte deltakers reaksjoner. Jeg håper jeg likevel har klart å belyse hendelser slik at det bidrar til å gi økt innsikt i det temaet jeg tar opp i denne studien.

LITERATURLISTE

- Arder, N.K (2006) *Sangeleven i Fokus*, Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S
- Arder, N.K (2009) *Sangeleven i Fokus, oppvarming og øving*, Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S
- Angelo E. & Kalsnes S. (Red) (2014) *Kunstner eller lærer?* (1. utg) Oslo: Cappelen Damm AS
- Aune S. H. (2003) *Om sangpedagogikk* Trondheim: Tapir Akademisk Forlag
- Bergson H (1946) *The Creative mind: an introduction to metaphysics*, Fra 1903: La pensée et le mouvant, (Andison M.L overs.) New York: Philosophical Library
- Balsnes A.H (2009) *Å lære i kor, Belcanto som praksisfellesskap*, (PhD), Oslo: Norges Musikkhøyskole
- Balsnes A. H (2014) *Å synge i kor- Ideal for menneskelig fellesskap?* Kristiansand: Portal forlag
- Blokhus & Molde (2007) *Wow! Populærmusikkens historie* (2.utg) Oslo: Universitetsforlaget
- Bourdieu P & Passeron JC. (2008) *Reproduktionen*, Fra 1970: La reproduction, (Sandin G. overs.) Lund: Arkiv forlag
- Chartrand T.L & Bargh J.A (1999), *The Chameleon Effect: The Perception-Behavior Link and Social Interaction*, Journal of Personality and Social Psychology, vol 76, No. 6 893-910 New York University
- Chikszentmihalyi, M (1997), *Finding Flow*, New York: Basic Books
- Dahl L. A (2019) *Rytmetrening i kor*, (Masteroppgave) Tromsø: Norges Arktiske Universitet
- Egeland, R. TH. (2010) *Mindfulness, lær deg å leve med mindre stress og mer nærvær*. Oslo: Pantagruel Forlag
- Epstein M. (2018) *Advice, not given*, Hay House UK ltd
- Family Action Network (2018, 27. Januar) Mark Epstein MD *Advice, not given: A Guide to Getting Over Yourself*, https://www.youtube.com/watch?v=0jNt9_L8pWM
- Gadamer H-G. (2010) *Sannhet og metode*, grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk Oslo: Pax Fra 1960/1990: Wahrheit und Methode; Grundzüge einer philosophischen hermeneutik. Tübingen: Mohr/Sibbeck

- Garnett, L (2009) *Choral Conducting and the Construction of Meaning*, New York: Routledge
- Geirland, J. (1996, 9. januar) *Go with the flow*, <https://www.wired.com/1996/09/czik/>
- Gjørund P. & Huseby R. (2018) *To eller flere...basiskunnskaper i gruppepsykologi* (4. utg.) Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Gumm, A. J. (2012) Six functions of conducting: A new foundation for music educators. *Music Educators Journal*, 99(2), 43-49. DOI 10.1177/0027432112458705
- Hjernø J.D. (2020, 19. februar) *Vocal Painting* Youtube. (<https://youtu.be/mXUbXu1sX>)
- Hjernø J.D. (2018) Vocal painting app, 2018 Popweb, <https://apps.apple.com/no/app/vocal-painting/id1434183286?l=nb>
- Hoffmann S. (2016) *Choral performance expression: meanings, modalities, processes, synergies* (PhD) Columbia University
- Jacques-Dalcroze E. (1917) *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze Rhythm as a factor in education* (Sadler M.E overs.) London: Constable & Company LTD (opprinnelig utgitt i 1909)
- Janzon, I (2010) *Scenisk kör*, Stockholm: Gehmans Musikkforlag AB
- Jim Daus Hjernø (2020, 10. Mai) *The Vocal Painting Documentary*, https://www.youtube.com/watch?v=mXUbXu1sX_I
- Jensen, K. K., & Marchetti, E. (2010). A Meta-study of musicians' non-verbal interaction. *The international journal of technology knowledge & society*, 6(5), 1-12.
- Johnsen. T (2013) *Emosjonens fenomenologi og mulighetsbetingelser for endring*, Tidsskrift for Norsk Psykologforening Hentet fra <https://www.psykologtidsskriftet.no>
- Krogtoft M. & Sjøvoll J. (Red) (2018) *Masteroppgaven i lærerutdanninga* (2. utg) Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Kruze G.S (2006) *Hører du?* Oslo: Gyldendal Norsk forlag AS
- Keller P. (2014) *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures* (s.. 260–282). Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (red Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0015>
- Lie M. B. (2016) *Making Sense*, (Ph.D), NTNU, Department of Music

- Maude, A. (1924) *Tolstoy on art*. Oxford University Press. Digitalisert 2007
<http://www.archive.org/details/tolstoyonart00tolsuoft>
- Paparo S.A (2011) *Embodying singing in choral classroom: A somatic approach to teaching and learning* (PhD) Michigan State University
- Pipe, E (2018) *The role of gesture and non-verbal communication in popular music performance, and its application to curriculum and pedagogy* (PhD) The University of West London
- Polanyi M. (1966) *The Tacit dimension* Norsk utgave (2000) Valdres: Spartacus forlag
- Postholm M.B& Jacobsen D.I (2018) *Læreren med forskerblick* (1.utg) Oslo: Cappelen Damm
- Davidson, J (2002) *Communicating with the body in performance* s.144-152) *Musical Performanca – a Guide to Understanding*, (Red. Rink J.) New York: Cambridge University Press
- Shonin, Griffiths & Gordon (2016) *Mindfulness and Buddhist-Derived Approaches in Mental Health and Addiction*, Switzerland: Springer International Publishing AG DOI 10.1007/978-3-319-22255-4
- Sloboda, J.A & Juslin,P. N (2001) *Music and Emotion*, Oxford University Press
https://www.researchgate.net/publication/231383341_Psychological_Perspectives_on_Music_and_Emotion
- Suzuki S. (2011) *Zen Mind, Beginner's Mind*, Shambhala Publications Inc
- Tan, Wilson & Olver, (2009) *Ricoeur's Theory of Interpretation: An Instrument for data interpretation in Hermeneutic Phenomenologi*, International Institute for Qualitative Methodology University of Alberta
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/160940690900800401>
- Tjora. A (2017) *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. (3.utg) Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

VEDLEGG

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Å jobbe med tilstedeværelse

Referansenummer

895280

Registrert

31.01.2020 av Nina Jebens - nina.jebens33@gmail.com

Behandlingsansvarlig institusjon

Nord Universitet / Fakultet for lærerutdanning og kunst- og kulturfag / Grunnskole

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Roy Waade, roy.a.waade@nord.no, tlf: 97572602

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Nina Jebens, ninajebens@yahoo.com, tlf: 93477787

Prosjektperiode

29.02.2020 - 01.07.2020

Status

13.01.2021 - Vurdert

Vurderingen er: NSD har vurdert endringen registrert 13.01.2021.

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 13.01.2021. Behandlingen kan fortsette.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 01.06.2020.

LOVLIG GRUNNLAG

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

PERSONVERNPRINSIPPER

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

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

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

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

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

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

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

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

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

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

Vil du delta i forskningsprosjektet;

”Å jobbe med tilstedeværelse som fokus”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke hvordan man gjennom et musikalsk uttrykk kan formidle stemninger og øyeblikksfølelser. I dette skrivet gir jeg deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Prosjektet du deltar i er en utøvende master i musikk der temaet «Tilstedeværelse i konsertøyeblikket» blir nærmere belyst. Målet med gruppens deltakelse er å undersøke hva tilstedeværelse er for den enkelte i gruppen, hvordan gruppen som helhet forholder seg til egen og de andre sin tilstedeværelse i konsert og hvordan gruppen oppleves å lykkes i å ha kontakt med hverandre og publikum i øyeblikket.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Førstelektor Roy A. Waade fra Nord Universitet er veileder på dette prosjektet

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du er utvalgt til å delta i dette prosjektet på grunn av at jeg ønsker å bruke de to konsertene koret hadde i høst for å få frem aspekter ved tilstedeværelse i formidling av musikk.

Hva innebærer det for deg å delta?

- *«Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du deltar på et intervju der jeg vil bruke informasjon som kommer frem for å belyse temaet tilstedeværelse i min oppgave. Dine svar på intervjuene blir tatt opp på lydbånd, transkribert og oppbevart av meg så lenge prosjektet krever»*

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- *Min veileder vil også ha tilgang til materialet.*

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes 1. juli 2021. Etter dette vil intervjuene bli slettet.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,

- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Nord Universitet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Nord Universitet ved førstelektor Roy Waade roy.a.waade@nord.no og student Nina Jebens Ninajebens@yahoo.com
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Masterstudent
Nina Jebens

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet [*sett inn tittel*], og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at opplysninger om meg kan brukes i prosjektet

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. juli 2021

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

SPØRSMÅL TIL OPPSTARTS-INTERVJU MED KVARTETTEN

1. Hvor lenge har du drevet med musikk, hva er din musikalske bakgrunn og ambisjon?
2. Når du selv går på konsert, hva er viktig for deg, hva fokuserer du på, og hva ønsker du å få ut av opplevelsen?
3. Enn når du selv formidler, hva ønsker du selv å oppleve og hva ønsker du publikum skal sitte igjen med?
4. Når jeg snakker om tilstedeværelse i det musikalske uttrykket- hva forbinder du med det? Hva er tilstedeværelse for deg? Hva er typisk for god tilstedeværelse?
5. Vil du si at du tidligere har hatt fokus på tilstedeværelse og jobbet med det i forbindelse med musisering? Hvordan?
6. Hva gir det deg å opptre sammen med Ultimate Quartet? Hva er fordelene og ulempene i sjangeren barbershop når det gjelder din egen tilstedeværelse?

SE PÅ OPPTAKET OG ANALYSERE VÅR TILSTEDEVÆRELSE

Se på opptaket og prøv å legge merke til ting som skjer underveis. Hvor er ditt fokus underveis? Tenker du på noe/er distraheret, er du i kroppen, egne følelser, følelser du får knyttet til musikken, har du fokus på de andre i kvartetten, på publikum, bare på musikken vi formidler, på det tekniske?

1. En optimal opptreden med Ultimate Quartet- Hvordan ser det ut for deg? Hva gjør du, hva gjør de andre i gruppa?
2. Hva trenger du fra deg selv, de andre i gruppen og publikum, før og under konsert for at det skal bli optimale forhold for deg som musikalsk utøver.
3. Hva kan vi forbedre og hva kan vi ta tak i som gruppe, og hver enkelt, for å jobbe mot neste konsert?
4. Opplever du ofte at du kan utfolde deg selv i det musikalske når Ultimate Quartet opptrer sammen? Er det noen ting du synes kan være utfordrende med å synge i en gruppe?
5. Når jobber vi best som gruppe? Når opplever vi som gruppe at vi får best kontakt med publikum?
6. Roller i gruppen- hvilken rolle opplever du at du har i gruppen. Hvem har ansvar for hva? Bør det være avklarte roller, eller bør det være mer organisk?

INTERVJUGUIDE oppfølging/oppsummering av prosjekt Kvartetten

1. Hvordan syntes du det var å jobbe med de øvelsene vi gjorde?
2. Har du vært borti/ jobbet med like type øvelser før?
3. Hvordan har prosessen vært den perioden vi har hatt dette prosjektet. føtter, blikk og pust når vi øver, og når vi opptrer?
4. Fra oppstarten- hvilken utvikling har gruppen gått gjennom.
5. Synes du at vi har fått mer kommunikasjon internt i gruppa etter vi startet på dette prosjektet?
6. Føler du at det å ha fokus på tilstedeværelse, og å jobbe med det denne perioden har påvirket din kontakt med publikum?
7. Er tilstedeværelse i formidling noe du opplever at det blir pratet mye om i forbindelse med korets opptreden. Av dirigenten? Av med-sangerne?

Intervjuguide gruppeintervju med fokusgruppe fra koret

1 Kan vi starte med å beskrive fredagskonserten. Hvordan opplevde dere selv den konserten? (Var dere nervøse før. Hvordan opplevde dere første sett og andre sett. Hvordan opplevde dere at publikum var? Hvordan vurderer dere egen prestasjon og prestasjonen til koret generelt?)

2 Hvordan opplevde dere det var etter konserten var over, hvilken følelse satt du igjen med når publikum gikk ut og vi var ferdig?

3 Hvordan opplevde dere lørdagskonserten. (Var dere nervøse før. Hvordan opplevde dere første sett og andre sett. Hvordan opplevde dere at publikum var? Hvordan vurderer dere egen prestasjon og prestasjonen til koret generelt?) Hvordan opplevde dere slutten av konserten, siste nummer, blomsterutdeling og ekstranummer.

4 Hvordan opplevde dere det var etter konserten var over, hvilken følelse satt du igjen med når publikum gikk ut og vi var ferdig?

5 Hvordan opplevde dere oppkjøringen frem mot konsert denne høsten. Lederen i koret sa etter konserten på lørdag at koret tidligere har stått mer rett opp og ned på konsert, mens at nå var det bevegelse i koret. Hvis det er tilfellet hva kan være faktorer som har bidratt til den endringen?

ÅPEN FORSKERSAMTALE

Jeg gjennomførte fire åpne forskersamtaler der jeg ønsket å gå i dybden sammen med musikerne, samt en av koristene som var solist på konserten. Dette var for å finne ut noe mer om hvordan de opplevde det med tilstedeværelse og om de selv hadde et språk for det.

Jeg brukte de to konsertene vi hadde, en fredag og en lørdag, for å undersøke opplevelsene av konsertene og finne ut om de syntes de skilte seg fra hverandre, og i så fall hvordan.

Underveis tok jeg tak i ting som dukket opp i samtalen og prøvde å undersøke ut ifra det for å se om jeg kunne finne ut noe mer om fenomenet tilstedeværelse.