

Konsertens dialog

- samspill mellom musikere og publikum på konsert

Andreas Haugen

Veiledere:

Tony Valberg og Siemke Böhnisch

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2013

Fakultet for kunstfag

Institutt for visuelle og sceniske fag

Forord

En masteroppgave skrives (heldigvis) ikke i ensomhet, og det er flere som har bidratt til at denne oppgaven har blitt som den har blitt. Jeg ønsker å benytte meg av denne anledningen til å takke følgende personer spesielt:

Førsteamanuensis Tony Valberg og førsteamanuensis Siemke Böhnisch, mine veiledere, for gode råd og en hjelpende hånd gjennom hele arbeidsprosessen. Spesielt takknemlig er jeg for deres interessante tanker, innspill og spørsmål, som stadig skjøv meg fremover i mitt arbeid.

Min kjære Gunn-Hilde for oppmuntrende (og til tider formanende) ord, og for trøst når ting gikk litt trådt. Du er fantastisk!

En stor takk går til medlemmene i Rendezvous Point, for at de stilte opp som informanter og samtalepartnere; å følge dere har vært en opplevelse for både musikeren og (ut)forskeren i meg!

For korrekturlesing, retter jeg en stor takk til min venn Morten K. Beckmann.

Jeg vil også rette en takk til professor Bjørn Ole Rasch, som delte sine mange erfaringer og interessante tanker rundt min problemstilling med meg.

Innholdsfortegnelse

Forord	2
1 Introduksjon	5
1.1 Min bakgrunn for valg av oppgave	5
1.2 Problemstilling	7
1.2.1 Dialogiske samspill	7
1.2.2 Fokus for analysene	8
1.3 Oppgavens relevans – Faglig bakgrunn for valg av oppgave	9
1.4 Presentasjon av utvalg	9
1.5 Formidling	11
1.6 Noen vitenskapsteoretiske drøftinger	12
1.7 Disposisjon	13
Kapittel 2: Litteratur, teori og begreper	14
Kapittel 3: Metode	15
Kapittel 4: Analyser	15
Kapittel 5: Oppsummering og utblikk	15
2 Litteratur, teori og begreper	16
2.1 Henvendthet	16
2.1.1 Henvendthet i persepsjon og sansning	18
2.1.2 Former for direkte henvendthet	19
2.1.3 Indirekte henvendthet	21
2.2 Deltagerstrategier	22
2.3 Energiforskjeller	23
2.3.1 Inntonning	24
2.3.2 Vitalitetsaffekter	25
2.4 Ulike roller	27
2.5 Musikkens gestikk og bevegelse	28
2.5.1 En felles følelsesreise med den virtuelle andre	30
2.5.2 Altersentrisk delaktighet	32
2.5.3 En bro mellom bevegelse og mening	33
2.5.4 Funksjonelle aspekter	33
2.6 Rammefaktorer og konvensjoner	34
2.6.1 Fysiske rammer	35
2.6.2 Konvensjoner	35
2.7 En liten oversikt	38
3 Metode	39
3.1 Førsteinngangsstudier	40
3.1.1 Pilotprosjekt	42
3.2 Videoanalyser	45
3.3 Forskningsetiske spørsmålsstillinger	46
3.4 Coldplay	47

3.4.1 Innsnevring	47
3.4.2 Utdringer og fordeler	48
3.5 Rendezvous Point	49
3.5.1 Deltagende observasjon og videoanalyse	50
3.5.2 Tekniske overveielser	50
3.6 Hvordan analysere?	52
3.7 Intervju.....	54
3.7.1 Gjennomføring.....	54
3.8 Valg av empiri.....	55
4. Analyser.....	58
Del 1 – Coldplay.....	59
4.1 Populærkonsertens konvensjoner	61
4.2 Coldplays former for henvendthet	63
4.2.1 Erfaring fremmer henvendthet og dialog	66
4.3 Roller.....	67
4.4 Musikalske strategier	70
4.5 Inntonings rolle i det dialogiske samspillet.....	76
Del 2 – Rendezvous Point	77
4.6 Henvendelse gjennom det musikalske materialet	78
4.7 En nærmere undersøkelse av videomaterialet	80
4.8 Tydeliggjøring av musikkens virtuelle andre	83
5 Oppsummering og utblikk	86
5.1 Mitt utgangspunkt.....	88
5.1.1 Det relasjonelle.....	88
5.2 Utblikk.....	89
5.2.1 Til slutt	90
Kildehenvisninger	91
Sammendrag:	94
Vedlegg 1	95
Vedlegg 2	97

1 INTRODUKSJON

"[...] Jorge became acutely aware of the audience` presence and sensed that he was no longer repeating the models he had rehearsed. Now, he was interacting directly with the audience and using that atmosphere to work moment by moment with the music" (Davidson & Salgado Correia, 2001, s. 72).

1.1 MIN BAKGRUNN FOR VALG AV OPPGAVE

Mitt innledende sitat fra artikkelen "Meaningful musical performance: A bodily experience", er en beskrivelse av hvordan Jorge Salgado Correia, fløytist og medforfatter av artikkelen, opplever publikums nærvær underveis i konserten. Han gir også en mer personlig skildring av hvordan han opplevde konsertforløpet:

I lost the feeling that I was controlling what was happening [...] I became a single sound and body moving. Curiously, the feeling of time passing vanished [...] The performance moment was an action without phases, and I was creating the music but from a very, very distant place within myself. Recalling what was going on in my mind during that performance is as frustrating as trying to recall a dream from which you have just awoken (Davidson & Salgado Correia, 2001, s. 72).

Mange musikere har nok opplevd at det skjer noe med musikken i møte med et publikum. Den blir på mange måter levende gjennom publikums deltagelse i konserten. Jeg er selv musiker med piano som hovedinstrument, og opplevelsene beskrevet ovenfor er noe jeg kjenner meg igjen i. Eksempler på hvordan man kan påvirkes av et publikum – på godt og vondt – er mange: flere elever som lærer å spille et instrument har nok for eksempel opplevd å

bomme på ting man egentlig kan, bare fordi læreren sitter ved siden av og hører på. Eller en annen setting: hvor mange vokalister har vel ikke opplevd å glemme teksten på låten man skal fremføre i øyeblikket man entrer scenen? Men også fra en positiv side: å kjenne hvordan et publikum kan være med å gi en helt annen opplevelse av musikken man synger eller spiller enn når man sitter alene på et øvingsrom. Slik min gamle pianolærer så passende pleide å si: ”publikum gir notene liv”.

At et publikum påvirker, eller gir noe til de på scenen underveis i konserten har ikke vært en like selvsagt og påaktet tanke slik den som går andre veien: musikerne påvirker og gir noe til publikum gjennom musikken. Går man noen år tilbake i tid treffer man på en tankegang om den trente publikumeren som satt og lyttet kontemplativt til musikken. En slik tankegang er særlig innen den rytmiske musikkulturen blitt skjøvet til side av den postmoderne tanken om *relasjon*. Jeg skriver ”særlig” fordi en slik tankegang fortsatt eksisterer blant annet innenfor den vest-europeiske kunstmusikken¹, noe jeg kommer nærmere inn på flere steder i oppgaven.

Inspirasjon til denne masteroppgaven kom nettopp fra denne relasjonen jeg selv så mange ganger har opplevd som både musiker og publikummer under konserter. Hva er det egentlig som gjør konsertsituasjoner så spesielle i forhold til for eksempel å høre musikken fra en CD-spiller? Hva skjer mellom de på scenen og de i salen underveis i en konsert? Med bakgrunn i disse spørsmålene dannet jeg meg tidlig en antagelse om at *dialog* sto sentralt i å skulle besvare slike spørsmål – det er altså i mange tilfeller snakk om en dialog mellom musikere og publikum på konsert. Det er her relevant å påpeke at dialogen kan være god eller dårlig, ja, i noen tilfeller er det kanskje ikke snakk om en dialog mellom scene og sal i det hele tatt. Med andre ord kan konserter altså lykkes mer eller mindre når det kommer til det dialogiske aspektet.

Jeg har fra jeg var 14 år gammel spilt i ulike band og opptrådt for ulike publikum. Dialogen mellom musikere og publikum er noe jeg har blitt mer og mer opptatt av og observant på de senere årene, ikke bare når jeg står som musiker på scenen, men også når jeg er en del av publikum. Som musiker ønsker jeg mer for konserten enn bare å presentere musikken min – jeg har for eksempel et ønske om at publikum skal gå fra konserten med en følelse av at de nettopp har opplevd noe de ikke har vært med på før. På samme måte ønsker jeg som

¹ Det bør påpekes at det også innenfor rytmisk musikk opereres med ulike tenkemåter og praksiser; et jazz-publikum er for eksempel i de fleste tilfeller mer stillesittende enn et publikum på en rock-konsert, selv om begge disse sjangrene inngår i hva man kaller rytmisk musikk.

publikummer på konserter å oppleve noe mer enn bare toner og rytmer fra scenen. Her bør det påpekes at jeg på ingen måte oppfatter det som negativt og som musiker å være opptatt av å presentere musikken sin for andre, eller som publikummer å ville oppleve musikken fra scenen – min hensikt er å påpeke at dialogen mellom scene og sal på konsert preges av mer enn dette. Personlig bakgrunn for valg av oppgave har på mange måter vokst ut fra denne oppfatningen, samt opplevelser fra konserter som musiker og publikummer. Ut i fra dette har det vokst frem ulike musikkfaglige spørsmål jeg har ønsket å finne svar på: Hvordan påvirker publikum og musikere hverandre underveis i en konsert? Hva kan jeg som musiker gjøre for å invitere til samspill med publikum? Slike spørsmål har ledet an til oppgavens problemstilling.

1.2 PROBLEMSTILLING

Disse tanker og spørsmål ovenfor kan sees på som en slags personlig motivasjon for valg av oppgave. Jeg var også inne på at jeg har blitt mer og mer opptatt av *dialogen* i konserten, og påpekt at dette er noe som kan lykkes mer eller mindre – dialogen kan oppfattes som mer eller mindre aktiv. På bakgrunn av dette har denne oppgaven fått følgende problemstilling:

Hva preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert?

Som man kan se av problemstillingen er dialogen, det dialogiske samspillet mellom de på scenen og de i salen, utgangspunkt for denne oppgavens undersøkelser. Siden problemstillingen er ganske vid, har jeg valgt å avgrense den ytterligere. Først vil jeg presisere hva jeg legger i begrepet ”dialogiske samspill”, og hvorfor jeg har valgt å bruke dette begrepet.

1.2.1 Dialogiske samspill

”Dialogiske samspill” henviser til den dialogen, eller samtalen, som oppstår mellom musikere og publikum under en konsert. Det er ikke her nødvendigvis snakk om verbale ytringer – et dialogisk samspill består også av ikke-verbal kommunikasjon. Når for eksempel en publikummer jubler og applauderer etter en gitarsolo, er dette noe som inngår i det dialogiske samspillet på samme måte som når en musiker spør publikum ”er det god stemning her?” Jeg

tar i bruk dette begrepet fordi jeg selv som musiker er svært opptatt av at jeg ikke bare skal ha et samspill med mine medmusikere, men også med mitt publikum.

Jeg ser det også som nødvendig å avgrense og presisere hva jeg legger i ”konsert”. Jeg var inne på at den rytmiske musikken opererer i mange tilfeller med andre tenkemåter rundt konserten enn den vest-europeiske kunstmusikken. Derfor er det på sin plass å presisere at jeg i denne oppgaven har tatt utgangspunkt i to konserter innenfor den rytmiske sjangeren når jeg undersøker det dialogiske samspillet. Når dette er sagt, ønsker jeg å legge til at jeg enkelte ganger også trekker inn eksempler fra vest-europeisk kunstmusikk (også referert til som klassisk musikk). Å trekke inn eksempler fra den klassiske sjangeren gjør jeg blant annet der jeg mener det kan være med å belyse og forklare et begrep eller en teori ytterligere, eller der jeg mener det kan ha noe å tilføye spørsmålet om hva som preger dialogiske samspill.

1.2.2 Fokus for analysene

Det finnes mange måter å analysere dialogiske samspill på. På bakgrunn av oppgavens omfang har jeg derfor tatt utgangspunkt i noen analyseverktøy når jeg analyserer. Disse analyseverktøyene har bakgrunn i teorier og begreper jeg redegjør for i mitt teorikapittel, men allerede her bør fokuset for analysene belyses. Som det vil komme frem av mine undersøkelser, har jeg valgt å legge mitt hovedfokus på kroppens rolle, altså det performative ved dialogiske samspill, samt hvordan musikkens interne struktur og gester er med og påvirker både musikerne og publikum.

Jeg nevnte at det i et dialogisk samspill ikke nødvendigvis er snakk om verbale ytringer, men at et dialogisk samspill også innebærer ikke-verbal kommunikasjon. Når jeg fokuserer på det performative, kroppens rolle, så mener jeg at det største fokuset i mine analyser tillegges denne ikke-verbale kommunikasjonen. Dette er gjort med bakgrunn i den sentrale delen jeg mener det ikke-verbale har i kommunikasjonen mellom musikere og publikum, samtidig som det også fungerer som en avgrensning som er med og spisser mitt fokusområde i analysene. Som ovennevnte Davidson skriver i sin artikkel ”Bodily communication in musical performance”: “[...] bodily communication is a crucial aspect of musical performance [...]” (2005, s. 216).

1.3 OPPGAVENS RELEVANS – FAGLIG BAKGRUNN FOR VALG AV OPPGAVE

Denne oppgaven er ikke den første som tar for seg hva som foregår mellom scene og sal underveis i en konsert. Denne oppgaven bygger derfor på mange måter videre på tidligere forskning, og sentrale navn som derfor bør nevnes her er blant andre Tony Valberg (2011) og Jane W. Davidson (1997, 2001, 2005, 2006). I korte trekk, tar Valbergs forskning for seg barns møte med orkesterselskapenes konserter, mens Davidson har gjort mye forskning rundt musikkutøving/musikalsk fremføring². Jeg har også tatt utgangspunkt i forskning gjort innenfor teaterfeltet gjennom Siemke Böhnisch (2010) sine undersøkelser av hvordan skuespillere og barnepublikummere påvirker hverandre underveis i teaterforestillinger.

Jane W. Davidson skriver i ”The social in musical performance” at ”[...] the social factors which seem to be crucial to the construction and execution of a musical performance [...] has been sadly neglected” (1997, s. 224). Selv om Davidson her påpeker at studier rundt sosiale faktorer og aspekter ved konserter (som for eksempel dialogiske samspill) er blitt tilsidesatt, finnes det likevel mye kunnskap på området. Hvis man for eksempel spør en musiker hva hun mener preger det dialogiske samspillet mellom henne og publikum på konsert, vil hun sannsynligvis kunne bidra med en del kunnskap blant annet basert på erfaringer, og samtaler med andre musikere. Mitt poeng her er at mye av kunnskapen på dette feltet er *taus* kunnskap, og mitt mål og bidrag med denne oppgaven er å bringe noe av denne tause kunnskapen ut i det åpne.

1.4 PRESENTASJON AV UTVALG

Gjennom masteroppgaven skal jeg altså undersøke hva som preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert, og mitt analytiske fokus vil være kroppens rolle i de dialogiske samspillene, samt hvordan musikkens interne struktur er med og påvirker dette samspillet. Jeg var også inne på noen sentrale teoretikere som på mange måter representerer det forskningsfeltet mine undersøkelser skriver seg inn i. Det empiriske materialet som har vært utgangspunktet for mine analyser er innhentet gjennom videomateriale samt intervju.

² Dette er oversettelser av det engelske, samt (kanskje) mer dekkende; *musical performance*.

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i to band når jeg nå skal undersøke dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert: Coldplay og Rendezvous Point. Coldplay er et anerkjent britisk pop/rock-band som har vært aktive siden 1998, og har per i dag gitt ut fem studioalbum. Jeg har lenge vært interessert i Coldplay som liveband, blant annet på grunn av deres relasjonelle konsertstil, måten de klarer å skape et dialogisk samspill med sitt publikum på konsertene sine. Når jeg skriver relasjonell konsertstil, er dette en formulering for hvordan jeg oppfatter deres fokus i sine konserter – et fokus på relasjon og kontakt mellom bandet og deres publikum. Nærmere begrunnelse for valg av empirisk materiale vil bli gitt i mitt metodekapittel, men det bør allerede her nevnes at dette fokuset på relasjon og samspill utgjør en stor del av denne begrunnelsen. Videre er det også relevant å understreke at en relasjonell konsertstil ikke kun skyldes musikerne på scenen – publikum er også klar over sin rolle i samspillet, og bidrar til det relasjonelle preget. Jeg har tatt utgangspunkt i videoopptak av deres fremføring av låten *Viva la Vida* under en konsert de hadde på festivalen Rock in Rio i 1. oktober 2011 ("Coldplay - Rock in Rio 2011 COMPLETO HDTV _ 720p Brazil," 2012)³.

Rendezvous Point er et lokalt band fra Kristiansand som spiller musikk innenfor sjangeren progressiv metal. Bandet ble dannet i 2010, og samtlige medlemmer har vært, eller er studenter ved institutt for musikk ved Universitetet i Agder. I likhet med mitt valg av Coldplay som empirisk materiale, ligger også her relasjonen mellom band og publikum som mye av begrunnelsen i mitt valg av nettopp dette bandet som empirisk materiale. Slik det vil komme frem av mine analyser, har Rendezvous Point andre strategier og fokus i det dialogiske samspillet for å oppnå denne relasjonen med publikum enn det Coldplay har. Rendezvous Points fokus på det musikalske materialet er her sentralt, noe som innebærer at bandet henvender seg til publikum i større grad gjennom det musikalske materialet, og i mindre grad gjennom blikk-kontakt, gester og andre henvendelser ut mot publikum, slik Coldplay i større grad gjør. Denne tilnærmingen til det dialogiske samspillet og deres relasjon til publikum fant jeg svært interessant, noe som gjorde at mitt valg av empirisk materiale falt på Rendezvous Point.

Jeg har fra før kjennskap til flere av medlemmene i bandet, samtidig som jeg har vært en del av publikum på deres konserter ved flere anledninger. Dette har derfor også vært en av de

³ Dette videoopptaket er av hele Coldplays konsert. *Viva la Vida* fremføres fra 51:35 til 56:42 (minutter: sekunder). Det finnes andre klipp av hele konserten, samt klipp av kun *Viva la Vida*, men dette klippet er valgt på bakgrunn av svært god kvalitet i forhold til mange andre klipp på YouTube.

faktorene som førte til valget om å bruke Rendezvous Point som en del av mitt empiriske materiale. I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i en 20 minutter lang konsert de hadde på Kick Scene i Kristiansand, 28. september 2012, hvor jeg selv sto blant publikum, samt filmet konserten med to videokameraer⁴. Jeg har også gjort et kvalitativt intervju med bandet.

Fellesnevneren ved disse to konsertene er altså en relasjonell konsert-stil, men, som jeg vil vise i mine analyser, oppnås denne relasjonen mellom musikere og publikum gjennom ulike fremgangsmåter og strategier – både fra publikums og musikernes side. De dialogiske samspillene på de to konsertene preges altså ikke av det samme, og hva de preges av vil jeg forsøke å vise i mine analyser.

1.5 FORMIDLING

Et av de bærende prinsippene for dette studiets masteroppgaver er at de skal ta utgangspunkt i egen eller andres kunstformidlingspraksis. Gjennom mine undersøkelser ser jeg på Coldplays og Rendezvous Points *formidling av sin kunst* – musikken. Når jeg spør hva som preger det dialogiske samspillet mellom musiker og publikum på konsert, er dette også et spørsmål om hva som preger deres kunstformidlingspraksis. Det bør også påpekes at noen av de begrepene jeg tar for meg i denne oppgaven på mange måter også går direkte på hvordan de to bandene formidler sin kunst. Et eksempel her er *henvendthet* (Böhnisch, 2010), et begrep jeg bruker for å belyse ulike måter musikere og publikummere henvender seg til hverandre på underveis i en konsert.

Underveis i oppgaven drar jeg også inn egne erfaringer som musiker – erfaringer fra egen kunstformidlingspraksis – der jeg ser det som relevant. Blant annet tar jeg i mitt metodekapittel for meg hvordan jeg gjorde meg metodiske erfaringer gjennom å gjøre videoopptak av en konsert med eget band – No Can Dudes⁵. Denne konserten har jeg valgt å kalle mitt *pilotprosjekt*, og de metodiske erfaringene jeg gjorde meg her har hatt særlig innvirkning på hvordan jeg valgte å jobbe med videoopptakene av Rendezvous Point, men det var også relevant for mine Coldplay-undersøkelser ved at pilotprosjektet var med på å spisse

⁴ Etter avtale med NSD (Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste).

⁵ I og med at jeg også senere i oppgaven referer til dette bandet, bør det her informeres om at vi opererer innenfor rock-sjangeren, med mye inspirasjon hentet fra 80-talls pop og (hard)rock.

min erkjennelsesinteresse. Gjennom pilotprosjektets konsert, hvor jeg tok i bruk ett kamera med vidvinkel som fikk med seg både scene og sal, fikk jeg gjort meg mange tanker om bruk av kamera, samt kameravinkler og bildeutsnitt. Man kan si at erfaringer fra egen kunstformidlingspraksis har vært relevant for mine undersøkelser og analyser av Coldplays og Rendezvous Points kunstneriske formidlingspraksiser.

1.6 NOEN VITENSKAPSTEORETISKE DRØFTINGER

Gjennom arbeidet har det kommet opp noen vitenskapsteoretiske spørsmål som jeg vil gjøre rede for. Det første som bør trekkes frem er de ulike perspektivene jeg forholder meg til i mine undersøkelser. Perspektiver det her er snakk om er mitt eget forskerperspektiv, musikernes perspektiv og publikums perspektiv. Fenomenologien – ”[...] ’læren om det som viser seg’ [...]” (Johannessen, Tufte, & Christoffersen, 2010, s. 82) – står her sentralt som en vitenskapsteoretisk retning. Dette fordi en fenomenologisk tilnærming vil si ”[...] å utforske og beskrive mennesker og deres erfaringer med, og forståelse av, et fenomen” (sst.). Fenomenet jeg gjennom mitt forskerperspektiv her ønsker å utforske er det som foregår mellom musikere og publikum på konsert – det jeg kaller dialogiske samspill. I tillegg til å ha kalt dette perspektivet for et forskerperspektiv er det også relevant i forhold til fenomenologien å belyse at dette også er et subjektivt *førstepersonsperspektiv*. Dette perspektivet står sentralt innenfor fenomenologien ”[...] da den videnskabelige praksis bestandigt forudsætter subjektivitetens første-personlige og førvidenskabelige erfaring af verden [...]” (Collin & Køppe, 2003, s. 124). Dette innebærer en bevissthet fra min side om at det som kommer frem i mine undersøkelser og analyser vil være preget av egne erfaringer og forforståelser.

Men i tillegg til mitt perspektiv som forsker, står altså musikernes og publikums perspektiv sentralt i mine analyser. Gjennom analyser av mitt videomateriale forsøker jeg å finne ut av hvordan musikerne blir påvirket av publikum, og omvendt. Med andre ord forsøker jeg å se de dialogiske samspillene fra musikernes, og publikums perspektiv. Dette gjøres gjennom observasjon og analyse av hva som fremkommer av mitt videomateriale – jeg forsøker altså å forstå meningen med de fenomenene jeg observerer. Som Johannessen, Tufte og Christoffersen påpeker:

Mening er et nøkkelord fordi forskeren bestreber seg på å forstå meningen med et fenomen (handling eller ytring) sett gjennom en gruppe menneskers øyne. Når vi tolker hva en handling eller det noen har sagt, betyr, må handlingen eller ytringen ses i lys av *den sammenhengen den forekommer innenfor* (2010, s. 82, originale kursiveringer).

Det at jeg under mitt pilotprosjekt brukte meg selv og resten av No Can Dudes som informanter, bringer også opp noen vitenskapsteoretiske drøftinger. Gjennom dette prosjektet inndrar jeg på mange måter min egen praksis inn i mine undersøkelser, samtidig som mitt eget perspektiv fra scenen kan ses på som et forskerperspektiv, samt et musikerperspektiv. Jeg bestemte meg tidlig for at det ikke var mulig å skille mellom disse to perspektivene, eller rollene, under konserten, og tiden rett i etterkant av konserten var derfor viktig; tanker og observasjoner jeg hadde gjort meg underveis i konserten ble skrevet ned. På bakgrunn av dette kan man si at musikerperspektivet var gjeldende under konserten, mens forskerperspektivet ble sentralt i etterkant av konserten.

En slik ”blanding av perspektiver” fant også sted under min undersøkelse og analyse av Rendezvous Points konsert. Her filmet jeg konserten med to kameraer, men jeg sto samtidig i publikum som det man kan kalle en deltagende observatør. Utfordringen med å skulle være bevisst flere perspektiver, eller roller, underveis i konserten, var derimot ikke like gjeldende under denne konserten slik den var under mitt pilotprosjekt: selv om jeg fysisk var en del av publikum, var jeg svært bevisst min forskerrolle. Jeg forsøkte altså som en del av publikum å se konserten fra både publikums, og musikernes perspektiv – å forstå fenomenet ut i fra aktørenes perspektiv:

Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter (Kvale, Brinkmann, & Anderssen, 2009, s. 45).

1.7 DISPOSISJON

Jeg har valgt å strukturere denne oppgaven i fem kapitler; 1: *Introduksjon*, 2: *Litteratur, teori og begreper*, 3: *Metode*, 4: *Analyser* og til slutt 5: *Oppsummering og utblikk*.

Kapittel 2: Litteratur, teori og begreper

I dette kapitlet presenterer og redegjør jeg for de teorier og begreper som danner utgangspunktet for mine analyser, og som jeg også bruker som mine analyseverktøy:

Henvendthet er et begrep innført av ovennevnte Siemke Böhnisch (2010), og som sagt tar jeg dette i bruk for å belyse ulike måter musikere og publikummere henvender seg til hverandre på underveis i en konsert.

Deltager- og lyttestrategier (Valberg, 2011) bruker jeg for å undersøke hvordan de på scenen inviterer publikum til å delta i konserten (deltagerstrategier), samt hvilke strategier publikum har for å bli en del av konserten (lyttestrategier).

For å gjøre mine beskrivelser av energien i musikernes og publikums henvendelser til hverandre mer håndfaste, har jeg tatt i bruk teoriene om *inntoning* og *vitalitetsaffekter*. Dette er begreper utarbeidet og brukt av psykologen Daniel Stern (1985) i hans undersøkelser av blant annet spedbarns interaksjon med en omsorgsperson. Böhnisch (2010) tar også i bruk disse begrepene i sine analyser.

Begrepet *gest* blir også belyst i dette kapitlet, og dette har blant annet bakgrunn i mitt ovennevnte fokus på kroppens rolle i dialogiske samspill: Vi tar i bruk gester når vi henvender oss til hverandre. I forlengelsen av dette tar jeg også i bruk teorier rundt musikken som en *virtuell annen*, en teori utarbeidet av sosiolog og sosialpsykolog Stein Bråten (1992), og tatt i bruk av Valberg (2011). Et slikt begrep gir meg mulighet til å undersøke hvordan mennesker kan se musikk ikke bare som gester, men også som en virtuell person. Valberg (2011) trekker også frem Sterns teori om en *felles følelsesreise*, en teori jeg tar i bruk i forsøk på å vise hvordan musikere og publikum kan dele en slik følelsesreise i en konsert, men også hvordan man kan oppleve en felles følelsesreise med en virtuell annen – musikken.

En teori som har mange fellestrekk med felles følelsesreise er Stein Bråtens teori om *altersentrisk delaktighet* (1998, 1998b). Bråtens egen definisjon på altersentrisk delaktighet er "[...] følt delaktighet i andres bevegelser som om en selv tar del i den andres utførelse fra den andres kroppslige ståsted [...]" (1998b, s. 272). Dette begrepet ser jeg som nyttig når jeg forsøker å forklare hvordan for eksempel imitasjon oppstår på konserter. Et eksempel her er publikums imitasjon av en musikers ansiktsuttrykk eller andre gester.

Når jeg nå har trukket frem de mest sentrale teorier og begreper jeg tar i bruk i mine analyser er jeg klar over at en slik presentasjon kan virke ufullstendig. Det er derfor viktig å understreke at dette kun er ment som en rask oversikt, og at en full gjennomgang følger i kapittel 2. I tillegg til disse teoriene og begrepene vil jeg også i kapittel 2 belyse *rammefaktorer og konvensjoner* rundt konserter, samt ta for meg hvilke *roller* en musiker tar i bruk under en konsert.

Kapittel 3: Metode

I dette kapitlet redegjør jeg for de metodiske tilnærmingene jeg har tatt i bruk i mine undersøkelser. Kapitlet starter med en presentasjon av mitt tidligere nevnte pilotprosjekt, samt det jeg har valgt å kalle *førsteinngangsstudier* – empiriske studier gjort helt i oppstartsfasen av prosjektet. Dette innebar blant annet gransking av lokale konserter i Kristiansandsområdet, samt gransking av konserter med ulike band og artister gjennom dvd-er, bluray og Internett. Videre i dette kapitlet tar jeg for meg min metodiske fremgangsmåte i undersøkelsen av Coldplays fremføring av *Viva la Vida*, samt redegjør for det metodiske i forhold til undersøkelsen av Rendezvous Points konsert. Dette blir etterfulgt av en redegjørelse for hvordan jeg gikk frem i selve analysearbeidet, samt intervjuet med Rendezvous Point. Til slutt i dette kapitlet begrunner jeg mitt valg av empiri.

Kapittel 4: Analyser

Mitt analysekapittel er todelt. I den første delen presenterer jeg min analyse av Coldplays fremføring av *Viva la Vida* på bakgrunn av de teorier og begreper jeg presenterte i kapittel 2. Deretter følger analysen av Rendezvous Points konsert, hvor jeg gjennom det som kommer frem av analysen samt mitt intervju med bandet forsøker og ytterligere belyse hva som preger dialogiske samspill.

Kapittel 5: Oppsummering og utblikk

Mitt siste kapittel – *Oppsummering og utblikk* – gir en oppsummering av det jeg har vist gjennom mine analyser, samtidig som jeg også presenterer mulige veier å gå videre etter denne oppgaven.

2 LITTERATUR, TEORI OG BEGREPER

I min (korte) oversikt over de teorier og begreper jeg ønsker å ta i bruk i mine analyser, presenterte jeg teorier og begreper fra ulike fagfelt; musikk, teater psykologi og sosiologi. Når jeg velger å bruke teorier og begreper fra ulike felt, er det fordi jeg mener at undersøkelser av dialogiske samspill krever nettopp dette. En konsert er ikke kun en musikalsk arena – den er også en arena med teatraliske elementer. Et eksempel er at musikere har mange likhetstrekk med skuespillere, blant annet ved at de begge må forholde seg til et publikum, men ikke minst være bevisst på *hvordan* man forholder seg til sitt publikum. Her ligger derfor mye av bakgrunnen for å ta i bruk Böhnisch sitt henvendthet-begrep.

En konsert er også en sosial arena, hvor mennesker forholder seg til hverandre, enten det er musiker-musiker, musiker-publikummer, eller publikummer-publikummer. For å kunne undersøke og beskrive hva det er som foregår mellom de ulike medlemmene av et dialogisk samspill, var det derfor relevant å dra inn teorier fra sosiologi, samt psykologi. Her er særlig nyere funn innen relasjonspsykologien relevant, representert i denne oppgaven i hovedsak gjennom Daniel Stern (1985, 2004) og Stein Bråten (1998a, 1998b, 1992).

2.1 HENVENDTHET

Slik jeg nevnte ovenfor finnes det flere likhetstrekk mellom teater og musikk. I min søken etter relevant teori, fant jeg derfor Siemke Böhnisch (2010) sin ph.d.-avhandling *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og*

*analyse*⁶ interessant. Her tar Böhnisch for seg den gjensidige påvirkningen mellom skuespillere og tilskuere (i hovedsak barn under tre år), med blant annet et fokus på "[...] barns markante tilstedeværelse som teaterpublikum [...]" (2010, s. 300), og det hun kaller "[...] en ikke-diskré publikumsstil" (sst.). Det at hun er opptatt av den gjensidige påvirkningen mellom scene og sal, gjør denne avhandlingen svært relevant for min oppgave, og især ser jeg hennes begrep *henvendthet* som relevant å ta i bruk når jeg skal undersøke dialogiske samspill. Det er for meg utvilsomt at likhetene er mange mellom en konsert og en teaterforestilling når det kommer til relasjoner og gjensidig påvirkning mellom de som står på scenen og de i salen, og dette var faktorer som gjorde det aktuelt for meg å gå til teaterfeltet for relevant teori.

Böhnisch er den første til å ta i bruk "henvendthet" som fagterm, og påpeker også at det heller ikke er mye brukt i hverdagspråket, noe som kan være nyttig for en ny fagterm (2010, s. 122).

Samtidig har ordet et lett tilgjengelig betydningsaspekter siden det er avledet fra verbet "å henvende" og er i slekt med substantivet "henvendelse". Det kan knyttes til kropps- og ansiktsposisjon, sansning, oppmerksomhet, kommunikasjon og – i litt mer antikverte uttrykk – også til tankevirksomhet. Vi kan si: "hun står henvendt til ham", "hun har sin oppmerksomhet henvendt til ham", "bønn er tanker henvendt til Gud" (sst.).

Jeg har valgt å overføre denne fagtermen fra teaterfaget inn i musikkfaget. Henvendthet vil altså være et sentralt begrep i mine analyser av den grunn at jeg også ser det som en sentral del av en konsert. Som musiker har jeg lenge hatt en tanke om at for at jeg skal kunne oppleve en konsert som vellykket må det, i løpet av konserten, ha oppstått en forbindelse mellom meg og publikum. Böhnisch kaller dette *kontakt* og påpeker at dette oppstår når henvendtheten er tosidig. Hvis henvendtheten ikke er gjensidig, derimot, vil det ikke kunne oppstå kontakt, bare forsøk på å få kontakt (2010, s. 130). Hvordan denne forbindelsen eller kontakten oppstår, kan ofte være vanskelig å forklare eller sette ord på, men henvendthet som begrep og fagterm kan i en analyse være med å forklare og hjelpe til med å forstå hvordan nettopp denne forbindelsen og kontakten oppstår, vedlikeholdes, avsluttes eller går i oppløsning. Hvis jeg ikke henvender meg til mitt publikum kan jeg altså ikke regne med å kjenne denne

⁶ Böhnisch sin artikkel "Feedbacksløyfer og henvendthet: en revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger" (2011), er i store deler identisk med kapittelet om nettopp henvendthet i hennes ph.d.-avhandling som jeg her referer til. Dette til informasjon for leser på bakgrunn av at denne artikkelen er lettere tilgjengelig enn Böhnisch sin ph.d.-avhandling.

forbindelsen – å bli påvirket av dem. Dette kan man også snu rundt: en publikummer som ikke er henvendt til bandet eller artisten på scenen kan heller ikke ta del i *det dialogiske samspillet* som utspiller seg under en konsert. Bandet eller artisten kan da sies å forsøke å oppnå kontakt gjennom sin musikk og sceneopptreden, men manglende henvendthet fra publikum umuliggjør denne kontakten og forbindelsen.

Men hva legges i det å *henvende seg*? ”I basal forstand betyr det å være henvendt til noen at den siden av kroppen som vi oppfatter som forside og/eller ansiktet er vendt mot vedkommende” (Böhnisch, 2010, s. 123). Henvendthet i en slik grunnleggende form er derimot ikke tilstrekkelig for at en dialog mellom scene og sal oppstår – det er for eksempel godt mulig å ha sin oppmerksomhet et helt annet sted selv om man i en konsertsal sitter med kroppens forside vendt mot scenen (man kan taste på mobilen, sovne eller tenke på helt andre ting). Her er det derfor på sin plass at vi går grundigere til verks og ser på ulike former for henvendthet.

Jeg tar utgangspunkt i Böhnisch (2010) når jeg nå går dypere inn i:

- henvendthet i persepsjon og sansning
- direkte henvendthet
- indirekte henvendthet

2.1.1 Henvendthet i persepsjon og sansning

Det er altså ikke tilstrekkelig å være fysisk henvendt for at man kan ha et dialogisk samspill mellom scene og sal. En dialog krever også at man må være oppmerksom på de andre, være seg bevisst de på scenen om man selv er publikummer, eller sine medmusikere og publikum om man selv er musiker. At oppmerksomhet er sentralt i forhold til henvendthet påpeker også Tony Valberg i sin ph.d.-avhandling *En relasjonell musikkestetikk : barn på orkesterselskapenes konserter*: ”Henvendtbegrepet rommer [...] et dialogisk moment; henvendelsen anmoder om den andres oppmerksomhet. I den dialogiske dramaturgien ligger et premiss om at den som henvender seg lytter aktivt til den reaksjon som henvendelsen appellerer om” (2011, s. 220). Jeg antar altså at hvordan en musiker påvirkes av publikum og sine medmusikere avhenger av oppmerksomhet, samt i hvilken grad og hvilken form

musikeren er henvendt. Ja, at man i det hele tatt kan påvirkes av publikum avhenger av at man er henvendt i persepsjon og sansning – , for en ”[musiker] som ikke fornemmer en (re)aksjon, kan ikke bli påvirket av den og kan heller ikke tilpasse sine egne handlinger til dem” (Böhnisch, 2010, s. 126). Er man bare tilstede i samme rom vil man ikke nødvendigvis påvirkes av hverandre, men man har *lagt til rette forholdene* for at man kan bli nettopp det. Uten henvendtheten vil man heller snakke om det Böhnisch kaller *ko-presens* (sst., s. 96 ff.), et begrep hun har hentet fra den tyske teaterforskeren Erika Fischer-Lichtes bok *Ästhetik des Performativen*⁷, og som i sin helhet kan oversettes med ”samtidig kroppslig tilstedeværelse” (Böhnisch, 2010, s. 96). Det er derimot ikke tilstrekkelig å være kroppslig tilstede i samme rom når vi snakker om gjensidig påvirkning – den gjensidige påvirkningen blir *muliggjort* gjennom ko-presens, men ikke *sannsynliggjort* (sst., s. 120).

Jeg har allerede nevnt *oppmerksomhet* som en naturlig del av det å være henvendt – for ”[...] det er ukontroversielt at det å være oppmerksom innebærer henvendthet til det man er oppmerksom på”, sier Böhnisch (sst., s. 133), og påpeker at henvendthet kan føre til oppmerksomhet, samtidig som oppmerksomhet også kan føre til henvendthet (sst.). Henvendthet i persepsjon og sansning blir derfor et interessant aspekt i mine analyser fordi det er et analyseverktøy som gir meg mulighet til å undersøke ”[...] hvordan oppmerksomhet oppstår, styrkes, svekkes eller går tapt” (sst.).

2.1.2 Former for direkte henvendthet

Ovenfor nevnte jeg den basale betydningen av det å være henvendt, nemlig at man har kroppens forside og/eller ansiktet vendt mot vedkommende. Dette er en form for direkte henvendthet og kan enkelt oppfattes av den man henvender seg til. En slik form for direkte henvendthet er svært vanlig i et konsertforløp i en sjanger som populærmusikk hvor musikerne står vendt ut mot salen, samtidig som de i salen som oftest er vendt mot scenen. En slik basal form for direkte henvendthet er derimot ikke like selvsagt innen den vesteuropeiske kunstmusikken, hvor særlig pianister ofte sitter med den ene siden av kroppen vendt ut mot publikum. Her er det viktig å påpeke at man, gjennom henvendthet i persepsjon og sansning, kan være direkte henvendt til sitt publikum selv om kroppens forside ikke vender ut mot

⁷ På tysk: Ko-Präsenz.

salen. Direkte (og indirekte) henvendthet "[...] gjelder først og fremst [musikeres] *handlinger* [...]" (Böhnisch, 2010, s. 127, mine kursiveringer).

Et eksempel her er Elton John som sitter med siden vendt ut mot salen i de fleste av sine konserter, slik også klassiske pianister ofte gjør. Det er likevel ikke vanskelig å oppfatte at han henvender seg direkte til publikum blant annet gjennom bruk av ansiktet og blikket – mikrofonen er for eksempel alltid plassert slik at han kan vende ansiktet ut mot publikum og se på de mens han synger. I partier han derimot ikke synger bruker han ikke bare ansiktet, men også overkroppen for å i enda større grad tydeliggjøre sin (direkte) henvendthet.

Direkte tiltale er også en form for direkte henvendthet, og forekommer mer eller mindre på alle salgs konserter, både innenfor klassisk- og populærmusikk. Det kan være en konferansier på en klassisk konsert som presenterer de forskjellige stykkene, eller når en popartist spør "can you sing this with me" før refrenget på en kjent låt. "Direkte tiltale kjennetegnes av den romlige retningen det snakkes i [...] og/eller av det som sies (bruken av personalpronomen andre person, imperativ [...]" (Böhnisch, 2010, s. 124). Direkte henvendthet i form av tale forekommer også fra publikum til de på scenen, særlig innenfor populærmusikken, og gjerne i form av rop, skrik og jubel. Ja, det kan forekomme i så stor grad at det blir vanskelig å høre det som spilles, slik tilfellet var med for eksempel The Beatles på 1960-tallet, men også slik tilfellet er i dag hvis vi ser på for eksempel One Direction eller Justin Bieber. Jubel er også vanlig på en klassisk konsert, men det skjer som regel i sammenheng med applausen mellom stykkene – det er svært sjelden man hører tilrop fra salen underveis i en klassisk konsert, noe som har med forskjellige sjangerkonvensjoner å gjøre, samt kulturelle konvensjoner. Forskjellige konvensjoner og rammer rundt sjanger og kultur kommer jeg tilbake til senere i oppgaven i og med at dette er svært interessant for hvordan det legges til rette for et dialogisk samspill mellom scene og sal.

Jeg har til nå nevnt kropp, ansikt/blikk og tiltale som former for direkte henvendthet, og påpekt at man kan være direkte henvendt gjennom persepsjon og sansning selv om man er kroppslig *bortvendt*. En annen form for direkte henvendthet er fysisk berøring (Böhnisch, 2010, s. 124). Innenfor populærmusikken er det nettopp dette mange publikummere ser på som den ultimate konsertopplevelsen – å kunne få fysisk ta på sine forbilder. Kurosawa og Davidson referer i sin artikkel "Nonverbal behaviours in popular music performance: A case study of *The Corrs*" til sosialpsykologen Michael Argyle og skriver at "According to Argyle

[...] a pop fan's behavior – wanting to touch the body or clothes of their favourite performer – indicates a spiritual meaning of bodily contact” (2005, s. 118). Ifølge Argyle kan altså kroppslig kontakt nærmest få en åndelig eller spirituell betydning for publikummeren i salen – nærmere kommer de ikke idolet sitt. Er fysisk berøring da den mest direkte og intime formen for henvendthet? For den involverte publikummeren er kanskje svaret her et klart ”ja”, men fra artisten på scenen er det ikke sikkert vi får det samme svaret. Vi har kanskje alle sett hvordan filmstjerner, musikkstjerner og andre kjendiser i forskjellige sammenhenger går på røde løpere langs lange køer av fans mens de strekker ut hånden. For den involverte kjendisen er nok ikke en slik fysisk berøring et dypt intimt øyeblikk, selv om det kan være det for publikummeren som står på den andre siden av gjerdet. Tar vi dette inn i konsertsalen igjen kan det altså godt tenkes at en musiker føler den langvarige øyekontakten han/hun hadde med en enkelt publikummer er mer intim enn en håndsutstrekning til en gruppe skrikende fans nær scenekanten. Med bakgrunn i dette er det relevant å trekke frem at dialog mellom scene og sal både har en individuell og en kollektiv side. En musiker på scenen forholder seg både til publikum som en helhet, samtidig som det til tider vil være aktuelt å forholde seg til en individuell publikummer. Som det vil komme frem av mine analyser er jeg i hovedsak opptatt av konserten som en kollektiv prosess.

Gester⁸ er også noe vi tar i bruk for å henvende oss til noen, og en gest kan, uavhengig av kroppens posisjon i forhold til publikum, være direkte henvendt. Et eksempel godt kjent for nordmenn er Petter Northugs forskjellige måter å gå over målstreken på. Vi husker kanskje best VM på ski i Holmenkollen 2011, hvor han bremsset opp rett før han gikk i mål – en gest som, i alle fall for de fleste, utvilsomt var direkte henvendt til svenskene, og kanskje spesielt Sveriges ankermann Marcus Hellner. Typiske gester man ofte ser i konsertsammenheng er vokalister som holder sin egen mikrofon ut mot publikum for å oppfordre til medsang, eller publikummere som tenner lightere under rolige låter for at stemningen i salen skal matche musikken.

2.1.3 Indirekte henvendthet

Mitt tidligere eksempel med Elton John og klassiske pianisters henvendthet i persepsjon og sansning selv om de ikke nødvendigvis er vendt direkte ut mot publikum, er også et godt

⁸ Gester og bevegelse i musikk blir tatt opp igjen senere i oppgaven.

eksempel på indirekte henvendthet. En slik form for henvendthet "[...] skal vanligvis ikke synes som sådan" (Böhnisch, 2010, s. 124). Selv om jeg ikke før i det siste har hatt fagtermer og begrep å uttrykke meg med, har jeg likevel alltid hatt en tanke om at når jeg opptrådte som klassisk musiker henvendte jeg meg i større grad indirekte til publikum ved at jeg sjelden så direkte på publikum og enda sjeldnere snakket direkte til dem. Min direkte henvendthet var på mange måter rettet mot notene og pianoet, selv om jeg hele tiden var klar over at mennesker satt og hørte på meg. Men i tillegg til at jeg i *handlinger* var indirekte henvendt, var jeg også gjennom *sansning* henvendt indirekte mot publikum, nærmere bestemt synssansen;

Om man låner en distinksjon fra psykologisk teori mellom "overt" og "covert visual attention" [...] kan man nemlig skille mellom direkte og indirekte henvendthet vedrørende *synssansen*. "Utilslørt visuell oppmerksomhet" betyr at en persons oppmerksomhet er rettet mot det som ligger i sentrum av vedkommendes synsfelt, det vil si på det vedkommendes blikk er rettet mot. Såkalt skjult visuell oppmerksomhet foreligger derimot når en person er oppmerksom på noe som ligger i periferien av vedkommendes synsfelt (Böhnisch, 2010, s. 127).

Mitt blikk kan altså være rettet mot noter og piano, mens jeg i periferien også er indirekte henvendt til publikum. En slik henvendthet hører hjemme i konvensjonene rundt klassiske konserter, men hadde jeg derimot gjort det samme når jeg sto på scenen som keyboardist og vokalist i mitt eget band No Can Dudes, hadde det blitt sett på som unormalt – det passer ikke inn i konvensjonene rundt en rockekonsert. Böhnisch påpeker også denne sammenhengen innen teater: "På hvilken måte en aktør henvender seg til et publikum, er blant annet avhengig av spillestiler og sjangerkonvensjoner" (2010, s. 123).

2.2 DELTAGERSTRATEGIER

Tidligere trakk jeg frem Elton John og hvordan han henvender seg direkte til sitt publikum gjennom bruk av ansikt, blikk og kropp. I denne sammenheng er det relevant å introdusere begrepet *deltagerstrategier* fra Valbergs bok (2011). Deltagerstrategier er knyttet til henvendthet-begrepet ved at det er en strategi brukt av de på scenen for å inkludere publikum – en direkte henvendelse kan altså være en deltagerstrategi. Valberg skiller mellom to former for deltagerstrategier:

- *Konsept-egne deltagerstrategier:* "[...] deltagerstrategier som er planlagte og innebygd i det aktuelle konsertkonseptet" (sst., s. 221). I et konsertkonsept rundt Elton John, er det for eksempel innebygd, eller innforstått, i konseptet at publikum kan synge med på låtene, en deltagerstrategi Elton John skjenker ved å henvende seg direkte til publikum.
- *Spontant skjenkede deltagerstrategier* – når de på scenen spontant følger opp en henvendthet fra salen (sst.). Et eksempel her kan være hvis en eller flere publikummere midt i en konsert roper "I love you" til en musiker på scenen, og musikeren velger å svare "I love you too". Dette fører ofte til jubel og applaus fra salen, dermed kan vi si at musikeren, gjennom å spontant svare på dette tilropet, skjenket publikum en strategi for deltagelse i konserten.

Videre påpeker Valberg at de konsept-egne deltagerstrategiene enten kan være rituelle eller åpne (sst.). En deltagerstrategi som for eksempel medsang under populærkonserter kan være rituell ved at artisten gjennom hele konserten gjentar oppfordringen til medsang. Medsangen får da "[...] et forutsigbart, nærmest rituelt forløp [...]" (sst.). En konsept-egen deltagerstrategi som derimot er mer åpen, kan være når en artist spør publikum hvilken låt de vil høre – en deltagerstrategi blant annet Bruce Springsteen er kjent for. Her ligger det i konseptet at han spør om dette på sine konserter, mens låten de faktisk spiller for (og sammen med) publikum blir bestemt der og da.

2.3 ENERGIFORSKJELLER

Når jeg nå har tatt for meg henvendthet i persepsjon og sansning, former for direkte henvendthet, samt indirekte henvendthet, er det fordi jeg mener henvendthet har en sentral plass i dialogiske samspill mellom scene og sal under konserten. Det er her viktig å påpeke at graden av *energi* i henvendtheten varierer: "Aktørers og tilskueres henvendthet til hverandre har dessuten et energetisk aspekt [...]" (Böhnisch, 2010, s. 133). Fra egen erfaring, både stående i publikum og på scenen har jeg på godt og vondt oppdaget hvor mye denne energien har å si for konsertforløpet, og særlig som musiker har det alltid vært viktig for meg å "få opp energien" før en konsert, gjerne sammen med de andre bandmedlemmene. Dette gjøres for eksempel ved at en av bandmedlemmene har en "pep talk", eller at vi får opp hjerterytmen ved å hoppe litt rundt, rope til hverandre eller synge sammen.

Profesjonelle utøvere, være seg musikere eller skuespillere, kan ”høste inn” denne energien fra publikum; ”[...] de har lært å være mottakelige for påvirkning som fremmer deres prestasjoner, for å få økt energi og konsentrasjon. De har lært å ta imot og å utnytte publikums ”assistanse” [...]” (Böhnisch, 2010, s. 121). Forskning innen musikkpsykologi støtter også opp om dette, blant annet ved å vise til at musikere med jevnlig liveopptredener takler scenskrekke og stress, ikke bare bedre enn musikere som opptrer sjeldent live, men ”[...] frequent engagement in performance allowed anxiety to be best mobilized as a performance facilitator” (Kemp, 1997, s. 34-35).

Et publikum kan altså tilføre de på scenen både positiv og negativ energi, avhengig av hvor godt de på scenen har lært å takle påvirkning fra publikum. Motsatt kan også musikere påvirke de i salen positivt eller negativt og trekke energinivået opp eller ned. Böhnisch påpeker at dette også er tilfelle i teatersammenheng og at aktører og tilskuere står i det hun kaller en energiutveksling som både tilfører og tapper dem for energi (2010, s. 134). Davidson og Correia, sitert i begynnelsen av oppgaven, snakker også om denne energien mellom Jorge Correia og publikum: ”Jorge felt that his energy was being accessed and the audience was drawn to share in his experience of the music” (2001, s. 72).

2.3.1 Inntoning

Hvordan kan man ”se” denne energien i henvendelsene? Sagt på en annen måte: hvordan manifesterer energiforskjellene seg? Jeg har til nå kun snakket om graden av energi og at energi kan øke eller minke. I mine analyser trenger jeg derimot et verktøy for å kunne beskrive denne energien i forståelige termer – knytte analyseringen til mer håndfast empiri. Böhnisch tar i bruk Daniel Stern sitt begrep *inntoning* når hun analyserer barnepublikumets respons til det som skjer på scenen. Hun mener et slikt begrep kan ”[...] kaste nytt lys over det energetiske aspektet [...]” (2010, s. 200) i dialogen mellom aktører og publikummet på teaterforestillingen, noe jeg velger å overføre til dialogiske samspill på konserter. Begrepet brukes av Stern for å beskrive interpersonell relatering mellom spedbarnet og moren (sst., s. 197). Interpersonell relatering, eller interpersonlig samhörighet mellom mor og spedbarn oppstår ved at moren matcher barnets atferd gjennom for eksempel sin egen stemme. Denne ”[...] inntoningsatferden kan matche den opprinnelige atferden [barnets atferd] med hensyn til

tre generelle egenskaper [...]: ”intensitet, timing og form” [...]” (sst., s. 198). Inntoning er altså en atferd, noe som konkret gjøres. Sterns eget eksempel på inntoning fra hans bok *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*:

A nine-month-old boy bangs his hand on a soft toy, at first in some anger but gradually with pleasure, exuberance, and humor. He sets up a steady rhythm. Mother falls into his rhythm and says, “kaaaaa-bam, kaaaaa-bam,” the “bam” falling on the stroke and the “kaaaaa” riding with the preparatory upswing and the suspenseful holding of his arm aloft before it falls [...] (1985, s. 140, originale kursiveringer)

Morens ”kaaaabam” er hennes inntoningsatferd, som altså matcher barnets bevegelse og uttrykk –slåingen av det myke leketøyet – med hensyn til timing og intensitet. Ser vi for oss at publikums inntoning til musikerne skjer med hensyn til for eksempel intensitet vil jeg anta at hvis bandet forandrer energinivå, vil ”[...] energinivået [bli] matchet av publikums (re)aksjoner. Slik oppstår inntrykket av at energi blir overført fra scene til sal” (sst., s. 200). Når jeg skriver at musikere kan påvirke de i salen positivt eller negativt, snakker vi altså om at publikum gjennom inntoningsatferd kan matche intensiteten i musikernes uttrykk.

2.3.2 Vitalitetsaffekter⁹

I tillegg til inntoning ønsker jeg også å benytte meg av et annet begrep introdusert av Stern gjennom hans forskning på spedbarn og deres omsorgspersoner; *vitalitetsaffekter*¹⁰ (1985). Stern beskriver vitalitetsaffekter;

[...] as those dynamic, kinetic qualities of feeling that distinguish animate from inanimate and that correspond to the momentary changes in feeling states involved in the organic processes of being alive. We experience vitality affects as dynamic shifts of patterned changes within ourselves or others (1985, s. 156).

Med bakgrunn i Stern (1985) beskriver Böhnisch vitalitetsaffekter som ”[...] kvaliteter ved opplevelser som er uavhengige av kategori-effektene, og som mennesker opplever nesten uavbrutt, både ’innenfra’ i alle vitale prosesser og i andre menneskers atferd [...]” (2010, s.

⁹ I Sterns engelske originalutgave: ”vitality affects” (1985, s. 53).

¹⁰ Stein Bråten (1998b, s. 38) oversetter ”vitality affect” med ”livsfølelse”.

201)¹¹. Selv eksemplifiserer Stern vitalitetsaffektene ekspressivitet ved å blant annet peke på abstrakt dans, samt musikk (1985, s. 56). Han påpeker at dans "[...] reveals to the viewer-listener multiple vitality affects and their variations, without resorting to plot or categorical affect signals from which the vitality affects can be derived" (sst.). Videre påpeker han hvordan koreografen forsøker å uttrykke *en måte å føle på*, ikke "[...] a specific content of feeling" (sst.). Sterns poeng med dette eksempelet er at når spedbarnet ser på sine foreldres oppførsel og væremåte (som ikke nødvendigvis uttrykker kategoriaffekter), er spedbarnet i samme posisjon som en som betrakter abstrakt dans: "The manner of performance of a parent's act expresses a vitality affect, whether or not the act is (or is partially colored with) some categorical affect (sst.).

Valberg (2011) tar også i bruk vitalitetsaffekt-begrepet, og beskriver disse som "[...] lik en 'global' strøm av affektive spenningstilstander [...]" (sst., s. 173), og som fornemmelser som ikke nødvendigvis knyttes til kategoriaffekter eller affektladete følelsesutbrudd (sst., s. 253). Valberg eksemplifiserer vitalitetsaffekter blant annet når han snakker om tenning av raketter på nyttårsaften: "[...] vitalitetsaffekten følger subjektets forventning når rakettenes lunte brenner, over fryden av lyden fra raketten som stiger opp i natten inntil et hjertelig klimakset når idet lyset eksploderer over himmelen (sst., s. 174).

Et interessant aspekt er at Stern omtaler vitalitetsaffekter i termer som også kan gjenkjennes fra musikkens fagterminologi: "[...] 'surging', 'fading away', 'fleeting', 'explosive', 'crescendo', 'decrescendo', 'bursting' [og] 'drawn out' [...]" (1985, s. 54). Stern påpeker også at vitalitetsaffekter "[...] are manifest in all behaviour and can thus be an almost omnipresent subject of attunements. They concern *how* a behaviour, *any* behaviour, *all* behaviour is performed, not *what* behaviour is performed" (1985, s. 157, originale kursiveringer).

Böhnisch påpeker at inntoning i de fleste tilfeller fører til en deling av vitalitetsaffekter (2010, s. 201), og at ikke bare atferden da kan matches, "[...] men samtidig selve opplevelseskvaliteten" (sst.). Nettopp her ligger mitt poeng i å ta i bruk vitalitetsaffekt-begrepet i mine analyser: publikum kan oppleve og følge vitalitetsaffekter i musikken samt i musikernes atferd, og disse vitalitetsaffektene kan bli matchet av publikums

¹¹ Eksempler på kategoriaffekter er "sint", "glad", "redd", "trist" osv.

inntoningsatferd¹². Med bakgrunn i dette antar jeg at om publikum oppfatter vitalitetsaffektene i musikernes henvendelser som ”explosive” eller ”drawn out”, vil også publikums (inntonings)atferd matche dette. På denne måten kan jeg beskrive energioverføringer i mine analyser.

Som en oppsummering får jeg altså, gjennom begrepet *inntoning*, et analyseverktøy som hjelper meg å beskrive hvordan energien i musikernes atferd og bevegelser matches av publikums atferd, uttrykk og bevegelser, og omvendt, med hensyn til intensitet, timing og form. I og med at *vitalitetsaffekter* i stor grad kan observeres i menneskelig atferd, kan jeg anta at det som matches gjennom inntoningsatferden i mange tilfeller er nettopp slike vitalitetsaffekter. Gjennom disse to begrepene har jeg mulighet til å beskrive det energetiske aspektet ved dialogiske samspill mellom scene og sal, noe som i utgangspunktet ”ikke er lett å beskrive og å analysere, for ikke å snakke om å dokumentere [...]” (Böhnisch, 2010, s. 134).

2.4 ULIKE ROLLER

Publikum og musikere, og da særlig innenfor populærmusikken, henvender seg også gjennom det de har på seg (eventuelt ikke har på seg) av klær, samt sminke. Hard rock-bandet Kiss er her et relevant eksempel. De henvender seg til sine fans gjennom sine kostymer og ansiktssminke, noe fansen forventer er en del av deres liveopptredener. Dette er fordi disse kostymene og denne sminken er blitt en del av Kiss-medlemmenes roller, personlighet eller *persona*¹³ på scenen. Simon Frith forklarer i sin bok *Performing Rites: On the value of popular music* hvordan en popartist må forholde seg til flere roller underveis i en konsert: ”[Popartister] are involved in a process of double enactment: they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star’s art is to keep both acts in play at once” (1998, s. 212). En popartist kan altså henvende seg gjennom to forskjellige persona til sitt publikum: a) sin *star personality*, som nok er den rollen han/hun spiller mest ovenfor sine fans, og b) sin *song personality* – en rolle som spilles underveis i de forskjellige låtene, og som varierer fra låt til låt.

¹² Dette kan også gå andre veien; en musikers inntoningsatferd matcher publikums vitalitetsaffekter.

¹³ Store Norske Leksikon definerer persona slik: ”Persona, karakter, rollefigur, menneskelig vesen, enkeltmenneske, karakterpersonlighet [...]” (Store Norske Leksikon, 2013).

Publikum bruker også sminke og klær i sin henvendthet til de på scenen. Philip Auslander skriver i sin artikkel ”Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”, nokså oppsummerende:

In live performances, audiences may respond directly to performers in ways that are not limited to applause and cheering but may include singing along, direct address to the performers, choice of costume and make-up, dancing, etc. (2004, s. 13).

I mine egne analyser vil det bli interessant å se om musikerne spiller ut noen av disse rollene, og eventuelt hvordan de gjør det. Særlig interessant er det jo fordi Rendezvous Point er et nokså lokalt band som ikke forholder seg til sine fans på samme måte som medlemmene i Coldplay gjør. Et eksempel her er at det er en svært liten andel av Coldplays publikum som kjenner bandmedlemmene privat, mens i Rendezvous Points tilfelle er denne andelen mye større.

2.5 MUSIKKENS GESTIKK OG BEVEGELSE

Gjennom min (musikk)utdannelse, som i hovedsak består av tre år på musikklinjen ved Halden Videregående skole, samt fem år på Universitetet i Agder, har musikkanalyse alltid foregått med utgangspunkt i *verket* – altså et ferdigkomponert, autonomt musikkstykke som skal analyseres med utgangspunkt i sjanger, stil og fremføringspraksis, eller musikalske parametere i verket som form, harmoni, melodi, rytme, klang og dynamikk. Forskning innenfor musikkfeltet har derimot blitt mer og mer opptatt av det performative i musikken de senere årene – musikk som en fysisk opplevelse gjennom gester og bevegelse – musikkens kroppslige moment. Anthony Gritten og Elaine King skriver i boken *Music and Gesture*:

The study of music and gesture – of music as gesture, of Musical Gesture – has come of age. This maturity comes on the back of several movements in musical scholarship: movement away from narrow models of musicological engagement predicated upon the work concept and its textuality towards broader models geared around and within performing and performance [...] movement away from a narrow focus on the musical mind towards a broader focus on the musical body [...] (2006, s. xix).

Som tidligere nevnt, er det performative og kroppens rolle noe av det som vil stå i sentrum når jeg ser på det dialogiske samspillet mellom musikere og publikum. Dette henger også i stor grad sammen med henvendthet. Men hva regnes som gester i musikk? Og ikke minst – hva er *en gest*?¹⁴

I hverdagspråket opererer vi med mange forskjellige betydninger og definisjoner av gester. ”Det var en fin gest”, sier man for eksempel hvis en person har gjort noe man setter pris på. Her referer man ikke nødvendigvis utelukket til selve handlingen, men også betydningen eller symbolikken bak denne handlingen. I mine undersøkelser av gester innen musikk opplevde jeg særlig allerede nevnte *Music and Gesture*, samt *Musical Gestures: sound, movement and meaning* (Godøy & Leman, 2010) som relevante. Definisjoner av hva som ligger i begrepet gest er mange, men den første som presenteres av Leman og Godøy er ”[...] a movement of part of the body, for example a hand or the head, to express an idea or meaning” (2010, s. 5). En tilsvarende definisjon finner vi også i Alexander Refsum Jensenius sin bok *Musikk og bevegelse* som definerer gester som ”[...] kroppsbevegelser med en meningsbærende funksjon” (2009, s. 29). Med en slik definisjon kan vi med andre ord anta at en publikummer med hånden hevet over hodet under en konsert ikke bare gjør dette for å bevege på seg – det ligger en mening bak bevegelsen som, i dette tilfellet, kan være publikummerens måte å vise sin henvendthet til de på scenen på, en *gestisk henvendelse*, om man vil.

Gestiske henvendelser er omtalt, men ikke definert av Valberg (2011), og det er også her jeg har hentet begrepet fra. Valberg omtaler gestiske henvendelser som en kvalitet eller egenskap i selve musikken blant annet når han omtaler publikums rolle under orkesterkonserter: ”[...] publikum lytter til orkesteret og fortolker musikkens gestiske henvendelse [...]” (sst., s. 220), eller opplevelsen av musikk ”[...] som en følelsesreise sammen med ”en virtuell andre” der det lyttende subjektet gjennom meddikting søker å utlede musikkobjektets gestiske henvendelse [samt] dets meningsbærende intensjon” (sst., s. 183). Jeg velger å utvide Valbergs bruk av begrepet til også å omhandle gester brukt som en form for henvendthet i konsertens dialogiske samspill.

¹⁴ Her bør det trekkes frem at jeg i hovedsak opererer med to ulike gest-begreper; gest som musikkens intensjon (musikkens gester), samt gest som fysisk gest på scenen og i salen.

2.5.1 En felles følelsesreise med den virtuelle andre

Gritten og King påpeker hvor omfattende og kompleks forskningen rundt gester, og da især musikalske gester er, og hvordan disse musikalske gestene oppstår, hva de betyr og hvordan de virker (2006, s. xx). På tross av denne kompleksiteten hevder de videre at

[...] most scholarship on musical gesture makes a grounding assumption [that musical] gesture is a movement or change in state that becomes marked as significant by an agent. This is to say that for movement or sound to be(come) gesture, it must be taken intentionally by an interpreter, who may or may not be involved in the actual sound production of a performance, in such a manner as to donate it with the trappings of human significance (sst.).

Her er vi allerede ved et svært viktig poeng: lyd, og videre – *musikk* kan oppfattes som en intensjonell gest, akkurat slik vi kan oppfatte enkelte bevegelser og handlinger som gester. Ja, i mitt første sitat fra Gritten og King ovenfor kan vi faktisk se at ikke bare *kan* musikk oppfattes som gester – musikk *er* gester; ”music as gesture”. Dette synet støttes opp fra flere hold, blant annet fra Albrecht Schneider som skriver:

[...] the aspect of expressiveness as connected to motion [...] has led to the view that music itself is gestural, and that gestures are intrinsic to music. Given the qualification that gestures require a movement of a body in space and time, one can substitute musical notes, realised as sounds, for this ”body” (2010, s. 73).

R.J. Watt og R. L. Ash i deres artikkel ”A psychological investigation of meaning in music”, foreslår faktisk at når vi oppfatter musikk, tilegner vi den egenskaper vi vanligvis tilegner en person (1998, s. 49), og oppsummerer med: ”Loosely speaking, music creates a virtual person” (sst.). Her er det relevant å trekke inn forskning gjort på spedbarn og deres interaksjon med omverdenen, og da særlig barnets omsorgsperson. Valberg trekker blant annet frem Stein Bråten (1992) og hans begrep *virtuell andre* som sentralt i spedbarnsforskningen (2011, s. 178). Valberg påpeker:

Når Bråten introduserer begrepet *virtuell andre* er det for å sette ord på hvordan barnet ikke bare etablerer dialog med en omsorgsperson; den virkelige andre. Når omsorgspersonen blir borte for barnet benytter det sin interaksjonsberedskap til å skape dialog med *virtuelle* andre som det retter sine ordløse og gestikulerende utsagn mot (sst., original kursivering).

Videre kan vi lese at også voksne bærer med seg en *virtuell annen*, eksemplifisert av Valberg gjennom blant annet at voksne etablerer indre dialogsituasjoner når de er alene, samt gir livløse objekter man har levd lenge med, for eksempel biler, ”sjel” fordi vi har hatt indre dialoger sammen med slike objekter eller gjenstander (sst., s. 179). Valberg trekker også inn Stern (2007) og det han kaller en *felles følelsesreise*; ”[to] parter i nå-øyeblikket så å si går inn i hverandres opplevelse og skaper en intersubjektiv bevissthet [...]” (sst., s. 180). En slik følelsesreise ”[...] utspiller seg ”between minds (in dialogue with an actual other)” [men også] som en dialog med en virtuell annen” (sst.).

Så hvorfor er denne *virtuelle andre*, samt en felles følelsesreise så interessant for denne undersøkelsen? Svaret ligger i det vi allerede var inne på gjennom Watt og Ash sin artikkel, nå også støttet opp av Valberg gjennom Bråten og Stern:

”[...] musikk utgjør en særlig dynamisk representasjon av virtuell andre. Og jeg foreslår at musikk er å forstå som en følelsesreise sammen med en virtuell andre, der musikkens særlige dynamiske natur bidrar til å sikre den en unik posisjon blant identitetsbyggende og tilhørighetsberedende virtuelle andre (sst., original kursivering).

I og med ”[...] at selvets grunnleggende orienteringspunkt er relasjonen [...]” (sst.), kan man altså si at vi som mennesker søker å oppnå relasjon gjennom musikk. Spedbarnsforskning viser at vi har ”[...] en medfødt sensitivitet for andre menneskers uttrykksfulle berøring, lyder og bevegelser [...]” (sst., s. 163). Dette ble vist gjennom blant annet Colwyn Trevarthens observasjoner av ”ansikt til ansikt”-leken mellom mor og spedbarn, en lek hvor moren og barnet sitter ansikt til ansikt og utveksler gester, bevegelser, mimikk og lyder seg imellom, og hvor man så at ”[...] en tonal bevegelse hos omsorgspersonen [...] følges av en parallell motorisk gest hos barnet [...]” (sst.). Dette er hva Daniel Stern kaller inntoning (avsnitt 2.3.1), og tar vi dette inn i konsertlokalet, som jo er mitt anliggende, kan man anta at *det dialogiske samspillet i en konsert oppstår nettopp på bakgrunn av vår musikalske relasjon til hverandre, en relasjon vi som mennesker bærer med oss helt fra fødselen av.*

Trevarthen skriver sammen med Jonathan Delafield-Butt og Benjamin Schögler: ”Music moves us because we hear human intentions, thoughts and feelings moving in it, and because we appreciate their urgency and harmony (2011, s. 12). At publikum begynner å hoppe og danse under en låt på en konsert kan være fordi artisten faktisk har oppfordret til dette verbalt

eller gjennom fysiske gester og/eller ansiktsuttrykk. Men, på bakgrunn av at musikk *er* gester og at vi hører menneskelige intensjoner i musikk, kan det også forklares med at publikum tolket musikkens gester som en oppfordring til å hoppe og danse. Ja, vi har kanskje alle hørt oss selv eller andre si noe i retning av: ”denne musikken gir meg så lyst til å danse!” Denne lysten til å danse blir da skjenket til oss av en *virtuell annen* (musikken), som igjen er komponert av en *faktisk annen* (musikeren/ låtskriveren). Sagt på en annen måte: den *virtuelle andre* blir en intensjon vi prøver å utlede gjennom musikkens gester – ”hva vil musikken meg”?

I mine analyser vil det være relevant å se på hvordan musikken *som en virtuell annen* er med og preger Coldplays og Rendezvous Points dialogiske samspill med publikum ved å undersøke om det er *gester* i musikken; *elementer i musikkens interne struktur* som kan gjenkjennes i publikums eller musikernes gester og bevegelser. Dette henger sammen med henvendthet nettopp fordi vi nå også kan snakke om *musikkens henvendthet* gjennom musikkens gester. Eller, for å bruke Valberg; musikkens gestiske henvendelser – et *gestisk* samspill, om man vil. Vi oppfatter andre menneskers følelser og intensjoner gjennom deres gester og bevegelser, men i en konsertsituasjon kan vi også si at følelser og intensjoner blir kommunisert gjennom musikken: ”As posture, gesture and facial expressions are important implicit cues in social communication, one can easily imagine that ‘musical gesture’ can have similar effects in communicating emotions” (Molnar-Szakacs & Overly (2006), sitert i Valberg, 2011, s. 250).

2.5.2 Altersentrisk delaktighet

I begynnelsen av oppgaven nevnte jeg at en teori som på mange måter har likheter med Sterns teori om *felles følelsesreise*, er Bråtens *altersentriske delaktighet* (1998a). Bråten bruker dette begrepet blant annet for å forklare hvordan spedbarn gjenskaper en annens (alters) gester ”[...] as if the infant were the co-author of the model’s movements [...]”(sst., s. 106, originale kursiveringer). Daniel Stern gir denne litt mer utdypende definisjonen:

Altero-centered participation [...] is the innate capacity to experience, usually out of awareness, what another is experiencing. It is a non-voluntary act of experiencing as if your center of orientation and perspective were centered in the other. It is not a form of knowledge about the other, but rather a participation in the other's experience. It is the basic intersubjective capacity that makes imitation,

empathy, sympathy, emotional contagion, and identification possible. Although innate, the capacity enlarges and becomes refined with development" (2004, s. 241-242).

En slik teori er interessant fordi den ytterligere kan være med å forklare det man ofte er vitne til under konserter: publikums imitasjon av hverandres eller musikernes gester og bevegelser (som hopping i takt, armer utstrakt over hodet, medsang, etc.), men også en musikers imitasjon av publikums gester og bevegelser. Slike hendelser finner ofte sted uten at det er oppfordret til det, noe som er med å understreke begrepets intuitive karakter. Det kan på mange måter tolkes som om partene i dialogen så og si glemmer seg selv og tar del i den andres "center of orientation" (jf. Sterns sitat ovenfor). Selv har jeg som musiker flere ganger opplevd nettopp dette; om publikum er stillestående og lite aktive gjennom gester og bevegelser, har dette en påvirkning på meg som musiker. Dette kan forklares gjennom tidligere nevnte *inntoning*, men, som vi kan se ut ifra Bråtens og Sterns definisjoner, også gjennom *altersentrisk delaktighet*.

2.5.3 En bro mellom bevegelse og mening

Gjennom *Musical Gestures: sound, movement and meaning* (2010), bidrar flere forfattere til forskjellige forklaringer og definisjoner av musikalske gester. Her blir det tydelig at dette er et stort felt og at musikalske gester på ingen måte er et ferdigskrevet kapittel, men det som for meg står frem som et svært viktig poeng er at bruken av begrepet *gest* innen musikk "[...] builds a bridge between movement and meaning" (Jensenius, Wanderley, Godøy, & Leman, 2010, s. 12). Mens bevegelse betegner en fysisk forflytning av et objekt i rom, betegner mening/betydning "[...] the mental activation of an experience" (sst., s. 13). Gest-begrepet dekker derimot over begge disse aspektene og man kan derfor si at det overgår det kartesianske skillet mellom ånd og materie. "In that sense, the notion of gesture provides a tool that allows a more straightforward crossing of the traditional boundary between the physical and the mental world" (sst.).

2.5.4 Funksjonelle aspekter

Vi har sett at man gjennom musikalske parametere som for eksempel klang, rytme, harmonikk og dynamikk kan føle musikkens gester – dens intensjon. Dette kan vi kalle *gester som metaforer* (Jensenius et al., 2010, s. 17-19) – mest relevant når vi omtaler de som "[...]

perceive the sounds [...]” (sst., s. 13), en rolle som faller naturlig på publikum, men vi skal ikke glemme at også musikere er mottakere av lyd. I tillegg til at gester kan oppfattes som metaforer, eller som denne *virtuelle andre*, har gester også mer funksjonelle aspekter:

- *Lydproduserende gester* – gester brukt for å faktisk produsere lyd fra et instrument (sst., s. 23). Et eksempel her kan være håndbevegelsen en gitarist bruker for å skape lyd i gitaren.
- *Kommuniserende gester* – gester brukt for kommunikasjon mellom musikere, eller musikere og publikum (sst.). Et nikk fra en musiker til en annen kan for eksempel være en gest som forteller den andre når de skal lande på tonika etter en fermate på dominant 7. Kommuniserende gester foregår også mellom publikummere som for eksempel smil for å fortelle de rundt seg at man liker det man hører og ser.
- *Lyd-tilretteleggende gester* – også kalt supplerende gester (sst., s. 24). Dette er gester som støtter opp om de lydproduserende gestene: “[...] hitting a piano key involves not only the active finger, but also the hand, arm, and upper body. Such movements are support movements of the sound-producing actions” (sst.).
- *Lyd-akkompagnerende gester* – dette er gester som verken er en del av, eller supplerer de lyd-produserende gestene, men er “[...] intended to follow features in the sound” (sst., s. 27). Dansing til musikk er kanskje den vanligste typen av lyd-akkompagnerende gester (sst.).

Slik jeg har vært inne på opererer jeg med to nokså ulike gest-begreper; gest som musikkens intensjon/musikkens virtuelle andre, samt gest som fysisk gest i salen og på scenen (de funksjonelle aspektene ved gest-begrepet). Det som vil være interessant å undersøke nærmere i mine analyser, er hvordan de musikalske gestene og de fysiske gestene fungerer sammen.

2.6 RAMMEFAKTORER OG KONVENSJONER

Det siste jeg tar for meg her i mitt teorikapittel er hvordan rammefaktorer og konvensjoner kan være med å prege dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert. Dette er begreper som for så vidt ikke er hentet fra et spesifikt felt, men som kan være med å prege alt fra undervisning i skolen til nettopp dialogiske samspill på konsert.

2.6.1 Fysiske rammer

Hvordan et publikum er henvendt til de på scenen avhenger blant annet av de *fysiske rammene*. Böhnisch nevner blant annet ulike sceneformer, størrelse på lokalet, avstanden fra publikum til de på scenen, samt lyd- og lysutstyr når hun kommer med eksempler på fysiske rammer (2010, s. 136). Jeg mener dette er direkte overførbart til konsertscenen, og i mine analyser vil det være interessant å se om noen av disse rammene har innvirkning på Coldplays og Rendezvous Points dialogiske samspill med publikum. Valberg peker for eksempel på lyssettingen som en viktig faktor for hvordan forholdet mellom scene og sal arter seg, blant annet ved at lyssettingen kan være med å definere overgangen fra salen der publikum sitter, til scenen (2011, s. 224). Dette er for så vidt et kjent fenomen på konserter – scenen er som regel mer opplyst enn salen. Her er det altså bestemt på forhånd av de fysiske rammene hvor fokus for konserten skal ligge. Disse rammene er derimot ikke like faste på populærmusikk-konserter, der det er mer og mer vanlig at også publikum har lyskastere rettet mot seg, særlig under deler av konserten hvor det oppfordres til medsang fra scenen. En rammefaktor som publikumsantall antar jeg også påvirker et dialogisk samspill, og noe som henger sammen med dette er avstanden fra publikum til musikerne på scenen. Jeg antar at dette spiller inn på hvordan man som publikummer og musiker henvender seg til hverandre – en musiker vil for eksempel ikke kunne se de som står plassert lengst fra scenen på en stor utendørskonsert, slik en musiker har større mulighet for å gjøre i et mindre konsertlokale. En slik fysisk rammefaktor går også andre veien – en publikummer som står bakerst blant 100 000 mennesker er avhengig av storskjermer, noe som er blitt vanlig på populærkonserter, for å kunne se tydelig hva som foregår på scenen – ikke minst musikernes kroppsspråk og ansiktsuttrykk.

2.6.2 Konvensjoner

I det man går på scenen, enten alene eller med et band, har man mange tanker i hodet på en gang. Det kan være alt fra å huske å skru på gitarforsterkeren, til å gjenta den første tekststrofen man skal synge om og om igjen, eller kanskje bare ”husk å smile”. *Publikumsstilen* (Böhnisch, 2010, s. 128) til det publikumet som står og venter på deg inne i konsertlokalet er nok et begrep man derimot ikke står og tenker dypt og grundig over. Men likevel antar jeg at *typen* publikum man opptrer for som regel alltid er med i (den bevisste

eller ubevisste) planleggingen og forberedelsen til konsert, og ikke minst så påvirker publikumsstilen selve konsertforløpet.

En publikumsstil er ikke noe som bare oppstår uten videre – den har bakgrunn i de konvensjonene som hører med til blant annet den aktuelle musikksjangeren, men vi kan også zoome enda litt ut til vi treffer de *kulturelle* konvensjonene. Jeg var så vidt inne på dette tidligere da jeg blant annet nevnte noen av forskjellene på konvensjonene mellom populær- og klassisk musikk, både knyttet til sjanger og kultur. Valberg snakker i tillegg også om en barnekultur, og de konvensjonene som ligger i å skulle produsere konserter (som er Valbergs anliggende) for barn. Disse konvensjonene, eller koder som Valberg også kaller de, står i kontrast til de konvensjoner og rammer som dominerer på konsert for voksne og da særlig den ”[...] symfoniske instrumentalmusikken som orkesterselskapene forvaltet [og som] ble knyttet til forestillingen om det private, det inderlige, det analytiske, det stillesittende (ikke kroppslige) og det åndelige (2011, s. 226).

Hvis vi går tilbake til lyssettingen, som jeg kort drøftet i sammenheng med fysiske rammer, kan vi også se at konvensjoner påvirker de fysiske rammene. Når jeg skriver at populærmusikk-konserter ofte har egne lyskastere rettet ut mot publikum henger dette sammen med de konvensjonene som hører til populærmusikk-sjangeren. Andre typiske sjangerkonvensjoner er ”[...] rituelle spørsmål og svar, imitasjonssang, medsang, tenning av lightere, svaiing med armene over hodet osv [...]” (sst., s. 212). Ser vi på konvensjonene rundt en klassisk konsert derimot, er salen sjeldent opplyst.¹⁵

Jeg tillater meg her et lite sidesprang for å forklare dette med konvensjoner og publikumsstil nærmere med et eksempel fra egen erfaring som musiker. Eksempelet er en musikalturé jeg var så heldig å få være med på i perioden oktober 2008 til mars 2009 – komponert og satt sammen av ungdomsskoleelever, studenter og lærere fra 5 forskjellige land. Vi dro fra Tyrkia, videre til Spania og Sveits, og avsluttet i Sverige og Norge. Det jeg husker overrasket meg var hvor høylytte, ivrige og deltagende publikummet var i Tyrkia og Spania. De reiste seg for eksempel opp fra stolene underveis uten oppfordring fra scenen, og kom ofte med rop og jubel når det var noe de likte ekstra godt. Publikumsstilen her hjemme i Norge, derimot, var mer eller mindre motsatt – underveis i musikalen var det liten grad av slike gestiske

¹⁵ Dette er derimot ingen ”regel” – et kjent unntak er for eksempel nyttårskonserten fra Wien.

henvendelser fra publikum, ja, selv på oppfordring fra scenen til å være med på allsang var deltagelsen minimal i forhold til ”publikumskollegaene” i Tyrkia og Spania.

Dette lille eksempelet viser at publikumsstiler og konsertkonvensjoner kan være svært ulike i forskjellige land, selv om sjangeren og det som blir presentert på scenen er mer eller mindre det samme. Alle skuespillere og sangere fulgte et satt manus og det var ikke slik at vi i Tyrkia eller Spania hadde planlagt å ha mer deltagelse fra publikum. Det som her da blir en interessant bemerkelse i forhold til hvordan publikum påvirker de på scenen, er at på grunn av den aktive publikumsstilen i Tyrkia og Spania ble det etter hvert tydelig at skuespillerne og bandet turte å bruke de mer. Jeg oppdaget, både ved meg selv og andre, hvor mye et aktivt og ivrig publikum hjelper deg til for eksempel noe så enkelt som å se mer opp og ut mot salen. Jane W. Davidson omtaler dette som *sosiokulturelle faktorer* (1997, s. 225), mens Philip Auslander omtaler det som *sosiokulturelle konvensjoner* (2004, s. 10). Når vi analyserer konserter må vi altså ta hensyn til både sjangerkonvensjoner, rammer rundt konsertarenaen, samt det sosiokulturelle. Ja, hvordan man oppfører seg på konsert kan også avhenge av hvilket band man er på konsert med: ”Conventions for audience behavior, like those of musical performance itself, are genre specific [...] sometimes even performer specific [...]” (Auslander, 2004, s. 13).

Jeg var tidligere inne på Valbergs deltagerstrategi-begrep. Dette begrepet er høyst relevant også når vi snakker om konvensjoner. Når en deltagerstrategi kan være innebygd i konsertkonseptet, kan vi også si at deltagerstrategier er innebygde i den gjeldende konvensjonen. Når konvensjoner rundt den symfoniske instrumentalmusikken blant annet var at man som publikummer skulle være stillesittende, er dette en deltagerstrategi skjenket ut ifra nettopp disse konvensjonene. Andre strategier som kan variere ut ifra konvensjoner er “[...] strategier for gruppetilhørighet [...]”(Valberg, 2011, s. 222). Dette har sammenheng med hvilke deltagerstrategier som skjenkes til publikum av de på scenen – når publikum tar i bruk konsertkonseptets, eller konvensjonenes deltagerstrategier, synliggjør de seg for hverandre, noe som skaper gruppetilhørighet. ”Slike strategier for gruppetilhørighet ser vi [...] etableres på populærkonserter ved medsang, armene svingende over hodet, *moshpit* osv” (sst.).

De fysiske rammene kan også ha en innvirkning på følelsen av gruppetilhørighet, eksemplifisert av Valberg gjennom at det å ha publikum (i dette tilfellet barn) sittende på matter fremmer gruppefelleskapet ved at barna kommer i berøring med hverandre, samt kan

veksle gester og blikk. Dette i motsetning til å sitte på adskilte stoler som var plassert med en bestemt retning mot scenen (sst., s. 225). Her kan vi dra paralleller til populærkonserter hvor ståplasser er vanlig, mens kunstmusikk i stor grad spilles for et sittende publikum.

2.7 EN LITEN OVERSIKT

I mitt teorikapittel har jeg presentert den teori og de begreper som danner grunnlaget for mine analyser – et begrepsapparat, om man vil. Fagterminologien som er utviklet i sammen med disse teoriene vil fungere som verktøy i mine analyser, samtidig som de også på mange måter avgrensner undersøkelsens område og oppgavens omfang. Før jeg går videre inn i mitt metodekapittel ser jeg det som fyllestgjørende å gi en kort oversikt over hvilke begreper jeg har vært gjennom i mitt teorikapittel:

- Henvendthet – direkte og indirekte/gjennom persepsjon og sansning.
- Energi - inntoning og vitalitetsaffekter.
- Ulike roller og personaer.
- Gester – fysiske og musikalske.
- Følelsesreise med en virtuell annen.
- Altersentrisk delaktighet.
- Rammefaktorer og konvensjoner.
- Deltager- og lyttestrategier.

3 METODE

Å undersøke og analysere hva som preger dialogiske samspill på konsert er i utgangspunktet et svært omfattende felt, noe som krevde avgrensning allerede i mitt arbeid med litteratur, teori og begreper. Sagt på en annen måte så kan mitt utvalg av litteratur, teori og begreper også sies å være et metodisk valg. I tillegg til mine litteraturstudier blir da en oversikt over de metodene jeg har tatt i bruk i mine undersøkelser slik:

- Førsteinngangsstudier
- Videoanalyser
 - Fra allerede eksisterende opptak
 - Fra egne opptak
- Kvalitativt intervju

Av disse metodiske fremgangsmåtene er videoanalyse den metoden jeg har lagt mest vekt på i mine undersøkelser, og som kjent tar jeg for meg Coldplays fremføring av *Viva la Vida* under Rock in Rio 2011, samt en konsert av Rendezvous Point. Videomaterialet av Coldplay er hentet fra Youtube, mens Rendezvous Points konsert har jeg selv filmet. At jeg kun tar for meg to dialogiske samspill og forsøker å gå i dybden av disse gjør det hensiktsmessig å ta i bruk kvalitative metoder som ”[...] er særlig hensiktsmessig [når man] skal undersøke fenomener som [...] er forsket lite på [...]” (Johannessen et al., 2010, s. 32). At mine undersøkelser tar for seg fenomener som er forsket lite på var jeg inne på allerede i introduksjonskapittelet, og dette har også preget mitt metodiske arbeid i form av blant annet utforskning av eksisterende konsertopptak og ulike fremgangsmåter i forhold til å gjøre egne opptak av konserter. I forlengelsen av dette blir min metodiske fremgangsmåte også et bidrag til feltet, i og med at mine undersøkelser på mange måter mangler forbilder. Her er det viktig

å påpeke at når jeg sier jeg mangler forbilder betyr ikke dette at jeg i min prosess har arbeidet uten å kunne høste noe som helst fra tidligere forskning – blant annet har Böhnisch (2010) fungert som forbilde når det gjelder videodokumentasjon¹⁶. Davidsons to artikler ”The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox” (2001) og ”She`s the one: Multiple functions of body movement in a stage performance by Robbie Williams” (2006) har også, rent analysemetodisk, gitt meg noen pekepinner på hvordan jeg kan gå frem i mine analyser, noe jeg kommer nærmere inn på litt senere i oppgaven. Tidligere i oppgaven belyste jeg hvordan Davidson påpeker at studier rundt sosiale aspekter ved konserter har vært ”[...] sadly neglected” (1997, s. 224). I forsøk på å undersøke dette fenomenet nærmere har derfor utforskning og utprøving vært en viktig del av mitt arbeid. For å gjøre utforskningen og det metodiske arbeidet oversiktlig har jeg valgt å gå kronologisk frem i dette kapittelet.

3.1 FØRSTEINNGANGSSTUDIER

Mitt empiriske arbeid startet med det jeg har valgt å kalle førsteinngangsstudier. Disse studiene ble gjennomført helt i oppstartsfasen av mitt prosjekt, og innebar gransking av konserter gjennom internett, dvd-er og bluray, samt observasjoner av konserter hvor jeg selv var publikummer. På dette stadiet lød ikke problemstillingen slik den gjør nå, men min erkjennelsesinteresse var også her samspillet mellom scene og sal. Dvd-er, bluray og internett gav meg tilgang til konsertdokumentasjon i alle størrelser og sjangre, samtidig som jeg også fikk undersøkt konserter på et mer lokalt plan ved å gå på konserter i det lokale musikkmiljøet i Kristiansand. Gransking og undersøkelser av slikt materiale skaffet meg en større oversikt over det feltet jeg var på vei inn i, samtidig som jeg også så etter elementer ved de forskjellige konsertene som vekket min interesse: forskjeller i henvendthet mellom lokale og større artister, hvilke former for henvendthet brukes av musikere og publikum, hva gjør musikere for å holde på publikums oppmerksomhet, hvordan blir musikere påvirket av publikummet sitt, etc.

Sistnevnte spørsmål er interessant, rent metodisk: kan man umiddelbart se eller observere denne påvirkningen fra et videoopptak? En av de artistene jeg undersøkte i løpet av mine

¹⁶ Böhnisch sin videoanalyse-metode blir også drøftet i Böhnisch, Siemke (2012) ”Feedbacksløyfer i teater for de minste: Åpninger og lukninger på vei mot en performativ forestillingsanalyse.” I Rikke Gürgens Gjørum og Bjørn Rasmussen (red.) *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*, Trondheim: Akademika, s. 209-230.

førsteinngangsstudier var Elvis Presley under ulike konserter. Hva Elvis innerst inne føler og tenker om publikums jubel, roping og applaus er for så vidt mer eller mindre umulig for andre enn han selv å vite, samtidig som det heller ikke er interessant i denne sammenheng. Men ved å observere Elvis sine (re)aksjoner på publikums henvendelser underveis i konserten er det mulig å observere hvordan han lar denne påvirkningen fra publikum spille inn på det han sier og gjør, altså hans verbale ytringer, samt gester og bevegelser.

Gransking av konserter fra allerede eksisterende videoopptak gav meg også en pekepinn på hvordan jeg selv burde, eventuelt ikke burde, gå frem i arbeidet med mine egne videoopptak. Böhnisch, som i sin ph.d.-avhandling har brukt videoopptak som metode, drøfter også relevansen av eksisterende videoopptak:

Men selv om alle [...] opptakene var mangelfulle ut fra min erkjennelsesinteresse [...] hjalp dette materialet meg videre i forskningsprosessen. Jeg fikk viktige informasjonen om produksjonens egenart [...] og slått fast at det ville bli interessant å se på hvordan aktørene brukte blikket mot publikum. [...] Dessuten fikk jeg en pekepinn på hva som var viktig å ta hensyn til ved bruk av videodokumentasjon. Jeg kunne samtidig skjerpe min erkjennelsesinteresse idet jeg ble klar over hva jeg savnet i opptakene (2010, s. 149-150).

Ved å undersøke videoopptak av ulike konserter fikk jeg altså både utviklet min erkjennelsesinteresse, samtidig som jeg satt igjen med idéer til praktiske løsninger i forhold til videoopptak. Min erkjennelsesinteresse utviklet seg gjennom disse førsteinngangsstudiene fra i hovedsak å være sentrert rundt de på scenen, til også å sette fokus på publikums rolle. Gjennom å undersøke ulike konserter utvidet med andre ord mitt interessefelt seg, samtidig som jeg fikk idéer til praktiske løsninger i forhold til videoopptak. Et konkret eksempel her er at jeg gjennom å gå på lokale konserter innså at lysforholdene på mange av konsertstedene var svært dårlige, noe som satt større krav til selve opptaksutstyret – kamera(er) med gode nok linser til å få nok lys på opptaket.

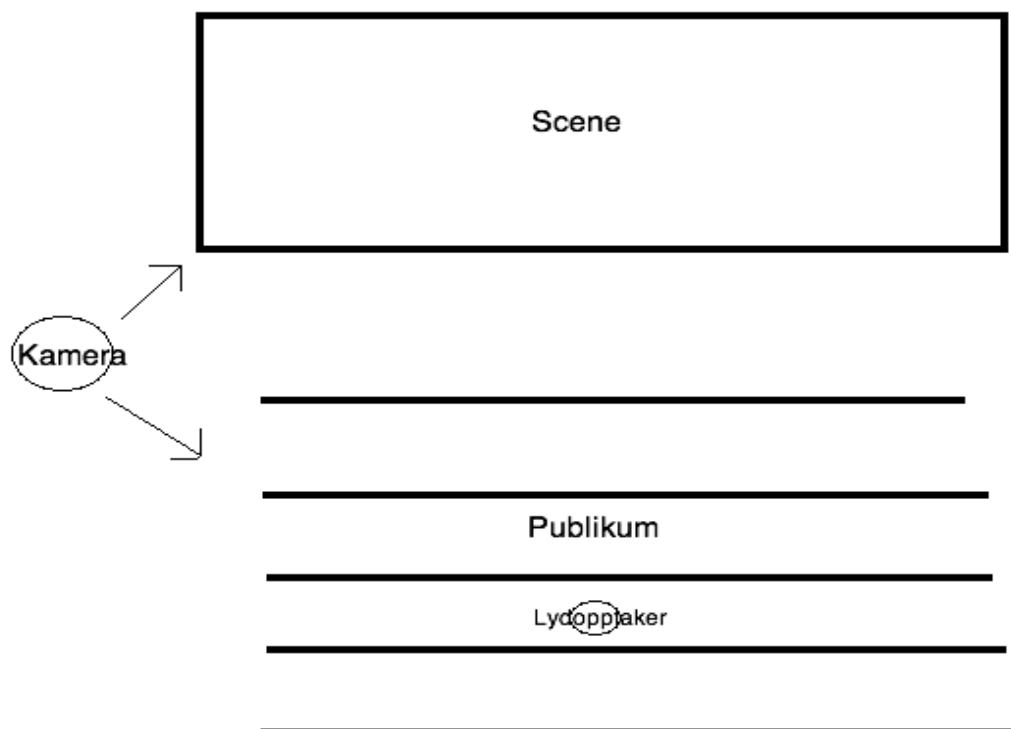
I tillegg til å gå på lokale konserter, samt undersøke ulike videoopptak var også samtaler med andre musikere en sentral del av mitt arbeid i prosjektets oppstartsfasen. Her snakker jeg ikke om formelle intervjuer, men uformelle samtaler i ulike sosiale settinger – for eksempel på en fest, etter en konsert eller rundt middagsbordet. Slike samtaler gav meg innsyn i hvordan andre musikere i mitt lokalmiljø opplevde sine konserter og sitt publikum, og selv om jeg ikke har brukt disse samtaler direkte inn i mine analyser var det viktig for utviklingen av

mitt prosjekt å dele mine tanker og oppdagelser med andre musikere. Böhnisch nevner også dette med uformelle samtaler, og hadde blant annet slike samtaler med skuespillerne som sto bak en av forestillingene hun analyserte. Hun skriver blant annet at samtalene ”[...] har bidratt til utvikling av mine egne perspektiver tidlig i prosjektet” (2010, s. 151).

3.1.1 Pilotprosjekt

I oppstartsfasen av prosjektet så jeg for meg at mine analyser utelukkende skulle ta utgangspunkt i videomateriale jeg selv hadde filmet, samtidig som jeg også så for meg å bruke konserter med mitt eget band som empirisk materiale og grunnlag for analyse. Mine erfaringer og opplevelser fra konserter vi spilte skulle altså være en del av min empiri. Grunner for at jeg ønsket å bruke konserter med mitt eget band som empirisk materiale var praktisk: jeg fikk blant annet god kontroll på når konserten(e) skulle gjennomføres, og jeg fikk mulighet til å avgjøre konsertarena. Men ønsket om dette var også grunnet i at jeg selv er musiker, og dermed ville fått et førstepersonsperspektiv *fra scenen*. For å undersøke dette nærmere gjennomførte jeg som en del av førsteinngangsstudiene derfor et pilotprosjekt hvor jeg gjorde et opptak av mitt eget band og vårt publikum. Fokuset for dette pilotprosjektet var todelt: (1) det ene lå på det rent tekniske aspektet ved det å filme; antall kameraer, hvor de burde stå, hvilke vinkler som fungerte best, samt plassering av egen lydopptaker for å få best mulig lyd. (2) Mitt andre fokus var å undersøke om mine egne opplevelser fra konserten samstemte med det som kom frem av videomaterialet.

Når det gjelder det tekniske aspektet, brukte jeg under pilotkonserten ett kamera med vidvinkel som var plassert på et stativ til venstre for scenen slik at jeg til venstre i bildet fikk med bandet, og i høyre del av bildet fikk med meg publikum. Jeg valgte å la kameraet stå stille under hele konserten – det var altså ingen som førte det for meg.



Figur 1: Kameraplassering under pilotkonsert.

I og med at lyd kvaliteten fra kameramikrofoner ofte er lav valgte jeg å bruke en egen lydopptaker som jeg plasserte midt blant publikum. Dette lyd materialet ble i etterkant lagt over videoen, slik at bilde og lyd ble synkronisert. Da jeg i etterkant av konserten gikk i gang med analysearbeidet var det første jeg la merke til at jeg ikke hadde fått med hele publikum. De sto plassert litt lenger bak i rommet enn jeg hadde sett for meg da jeg satt opp kameraet, noe som førte til at den bakerste delen av publikum kom utenfor bildet. I og med at jeg også ønsket å få med oss på scenen i bildet kunne jeg ikke flytte noe mer på kameraet, samtidig som det å be publikum flytte seg slik at de alle kom med i bildet ville ført til en noe unaturlig setting – jeg ønsket å holde en så ”normal” konsert som mulig slik at forholdet mellom scene og sal ikke ble preget av at de var med i en undersøkelse.

Mitt andre fokus var det å undersøke om mine egne erfaringer fra scenen på noen områder skilte seg fra det jeg i etterkant observerte i videomaterialet, og ved gjennomgangen av videoopptaket var dette noe jeg strakt la merke til. Jeg nevnte i avsnitt 1.6 at jeg på forhånd hadde bestemt meg for å ikke forsøke å skille mellom forsker- og musikerperspektivet underveis i konserten. Dette fordi jeg så et slikt skille som svært vanskelig, samtidig som at

jeg ville følt et slikt fokus som unaturlig, noe som også ville påvirket selve konserten. Så hva var det på videoopptaket som ikke samstemte med min egen erfaring fra scenen? Det mest interessante her var å blant annet se hvordan en del av publikum som jeg underveis i konserten opplevde som negative til det som foregikk på scenen, faktisk viste seg å være noen av de som var mest inntonet til både oss i bandet, og musikken vi spilte. En slik observasjon gjorde meg oppmerksom på at her var det noe vesentlig jeg hadde oversett i løpet av konserten – det kunne virke som om jeg kanskje var for opptatt med mitt eget til at jeg klarte å legge merke til hva som foregikk i publikum. Denne observasjonen av den komplekse og mangefasetterte dialogen mellom meg og disse publikummerne var med på å styre min erkjennelsesinteresse inn mot nettopp det *dialogiske* i konserten: Det handler om noe mer enn hvem som påvirker hvem, eller hvordan en musiker holder på publikums oppmerksomhet – det foregår hele tiden et mer eller mindre vellykket samspill/samtale/*dialog* mellom scene og sal. Sagt på en annen måte kan man si at denne observasjonen var en ”aha-opplevelse” som hjalp meg frem mot min endelige erkjennelsesinteresse og problemstilling; hva preger disse *dialogiske* samspillene mellom musikere og publikum på konsert.

Jeg så for meg å bruke konserter med mitt eget band som empirisk materiale i mitt prosjekt. Dette skulle være i tillegg til å filme konserter av andre band, slik at jeg fikk et bredere analysegrunnlag og kunne sammenligne de ulike konsertene og hva som preget de. I arbeidet med videoopptakene fra min egen konsert viste det seg derimot at arbeidsmengden og omfanget av å gjennomføre egne konserter, samt følge andre band ble for stort – det praktiske gikk utover mitt analysearbeid. Redigering av video- og lyd materialet, planlegging av konserter, låtkomponering, øving med eget band, samt sette av tid til andre band ble rett og slett for mye arbeid for en masteroppgave. På bakgrunn av dette valgte jeg derfor å samle empirisk materiale fra andre band enn mitt eget, og som kjent har jeg tatt for meg Coldplay og Rendezvous Point. Det bør nevnes at når jeg skriver at jeg ved å bruke opptak av eget band som empirisk materiale ville fått et førstepersonsperspektiv *fra scenen*, blir denne førstepersonserfaringen på mange måter ivaretatt gjennom mitt kvalitative intervju med Rendezvous Point. Videre i dette kapittelet vil jeg ta for meg hvilke metoder jeg har tatt i bruk i arbeidet med disse konsertanalysene, begrunne metodiske valg, samt drøfte utfordringer jeg støtte på underveis.

3.2 VIDEOANALYSER

Videoanalyse er den metoden jeg i hovedsak har tatt i bruk i mine undersøkelser av hva som preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert – både under mine førsteinngangsstudier og i de analysene som blir presentert senere i analysekapittelet. En slik kvalitativ metode åpner opp for detaljrike analyser, i og med at man har muligheten til å granske materialet så ofte og inngående som man ønsker. Nettopp det å ha muligheten til å granske et materiale inngående er svært relevant i forhold til min problemstilling; dialogiske samspill inneholder mange aspekter som krever inngående gransking. Et eksempel her kan være små bevegelser og gester hos enten en publikummer eller en musiker som ikke hadde vært mulig å observere like godt og detaljert gjennom for eksempel en metode som deltagende observasjon – altså det å selv være i konsertlokalet som forsker å observere. Selv om man gjennom deltagende observasjon har mulighet til å skrive ned hendelser i konsertforløpet slik at man husker det i etterkant, har man ingen mulighet til å se de ulike hendelsene en gang (eller ti ganger) til. Disse små bevegelsene man observerte hos en publikummer eller musiker kunne for eksempel vist seg å være inntoningsatferd, noe jeg hadde hatt større mulighet til å undersøke i et videoopptak. En slik preferanse for næranalyse ved hjelp av videoopptak kom inn i forbindelse med mine førsteinngangsstudier, og da særlig mine observasjoner av lokale artister her i Kristiansand. Jeg følte flere ganger at min egen hukommelse og notater ikke var tilstrekkelig – det var stadig noe jeg gjerne skulle sett nærmere på. Da jeg i forbindelse med mitt pilotprosjekt fikk gjort videoopptak, fikk jeg omsider mulighet til å se nærmere på aspekter ved konserten jeg selv ikke hadde observert underveis, noe som blant annet førte til min ”aha-opplevelse”.

Aksel Hagen Tjora påpeker i sin bok *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*: ”Fordelene med å bruke video i datagenereringen er at man har en detaljert ikke-tolket gjengivelse av det som skjer i en relevant (sosial) situasjon” (2010, s. 64). En sosial situasjon slik som en konsert, består av svært mange ulike elementer og fenomener – alt fra store begivenheter som allsang til de små detaljene i publikums eller musikernes kroppsspråk, og derfor ser jeg det altså som fordelaktig å ta i bruk video i mine analyser. Men er videoopptak en ikke-tolket gjengivelse, slik Tjora påstår? Videoopptak er, helt isolert sett, ikke tolkende i den forstand at det ikke i seg selv formidler subjektive meninger eller tolkninger, noe som gjør at vi, med dette som bakgrunn, kan svare ”ja” på spørsmålet ovenfor. Men ser vi litt utenfor selve videoopptaket er

det ett eller flere subjekter som har filmet og produsert det. Ja, selv om kameraet står på et stativ står det likevel en subjektiv avgjørelse bak hvor dette stativet skal plasseres. Foregår det klipping og redigering av videomaterialet er også dette gjort av personer med subjektive meninger om hvordan dette skal gjøres. Og ikke minst – når man ser et videoopptak foretar man seg egne subjektive tolkninger av hva man ser på opptaket. Med dette som bakgrunn kan derfor spørsmålet ovenfor også besvares med et ”nei”. Selv er jeg enig med Tjora i at videoopptak *i seg selv* er en ikke-tolket gjengivelse av en situasjon, men ønsker samtidig å understreke at dette krever en bevissthet rundt utvalg og produsering av videomaterialet, samt bevissthet rundt sin egen tolkning av det som fremkommer av videoopptaket.

I et ønske om å ta med leseren mer eller mindre kronologisk gjennom mitt prosjekt tar jeg først for meg det metodiske rundt Coldplay-analysen, for deretter å ta for meg det metodiske i forhold til min analyse av Rendezvous Point.

3.3 FORSKNINGSETISKE SPØRSMÅLSSTILLINGER

Når man arbeider med videoopptak melder det seg noen forskningsetiske spørsmål. Eksempler på slike spørsmål er hvordan man lagrer datamaterialet, hvem man viser det til, og ikke minst hvordan man forholder seg til de man skal filme, altså musikere og publikum. Når det gjelder Coldplay-analysen var på mange måter behandling av datamateriale ”utenfor min kontroll”, for å bruke et slikt uttrykk. Opptaket av *Viva la Vida* hentet jeg fra YouTube, og ovenfor nevnte forskningsetiske spørsmålsstillinger i forhold til dette blir derfor ikke like relevant på bakgrunn av at jeg ikke lagrer datamaterialet, samt på grunn av nettsidens globale rekkevidde; videoklippet kan sees av hvem som helst med en internettilgang – til en hver tid.

Derimot, så er datamaterialet jeg tok i bruk i min analyse av Rendezvous Point svært relevant i forhold til forskningsetiske spørsmålsstillinger. Mine egne opptak av konserten ble til enhver tid oppbevart på en passordbeskyttet datamaskin, og opptakene ble ikke fremvist for andre enn meg selv. Det som her er det mest interessante i forhold til forskningsetikk, var mitt valg om å ikke informere publikum på Rendezvous Points konsert at de ble filmet. Det er viktig å understreke at filmingen ikke ble gjort skjult for publikum – kameraene sto tydelig plassert på

stativer, men en verbal eller skriftlig beskjed om at det ble filmet ble ikke gjort.¹⁷ Min begrunnelse for ikke å informere eksplisitt om at det ble gjort videoopptak har bakgrunn i et ønske om at det dialogiske samspillet underveis i konserten ikke skulle preges av publikums bevissthet om at de ble filmet – jeg ønsket med andre ord ikke at min og kameraenes tilstedeværelse skulle påvirke det dialogiske samspillet.

3.4 COLDPLAY

I mitt arbeid med mine førsteinngangsstudier var Coldplay et av de bandene jeg fant mest interessant – deres samspill med sitt publikum fascinerte meg og var noe jeg stadig kom tilbake til. Jeg nevnte ovenfor at jeg i oppstartsfasen av prosjektet så for meg at mitt videomateriale kun skulle bestå av egne videoopptak, men min interesse for Coldplay og deres konserter førte på mange måter til en avgjørelse om at også allerede eksisterende videoopptak kunne være en del av mitt analysegrunnlag (å filme en Coldplay-konsert selv var ikke mulig). I min søken etter en Coldplay-konsert jeg kunne bruke som analysegrunnlag var YouTube det jeg i hovedsak tok i bruk, på grunn av det svært omfattende utvalget som finnes der.

3.4.1 Innsnevring

I begynnelsen av dette kapittelet påpekte jeg at ved å velge ut litteraturen og begrepene jeg presenterte i kapittel 2, gjorde jeg også et metodisk valg. Mitt valg av litteratur, teori og begreper reflekterer derfor min erkjennelsesinteresse rundt dialogiske samspill – hva jeg fant interessant da jeg gransket mitt empiriske materiale. På samme måte som litteratur, teori og begreper er snevret inn var jeg også nødt til å gjøre en innsnevring av mitt empiriske materiale, og i mitt arbeid med Coldplays konsert ble det etter hvert klart at å ta for seg en hel konsert ble for omfattende. Å analysere hele konserten hadde for så vidt vært fullt mulig, men mitt ønske om å gå inn på detaljnivå ville gjort at jeg hadde sittet igjen med et altfor omfattende analysemateriale. På bakgrunn av dette valgte jeg å bruke én låt som analysegrunnlag – *Viva la Vida*. Et slikt valg tillot detaljerte analyser med utgangspunkt i

¹⁷ Dette ble i forkant avklart med, og godkjent av NSD (Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste). På bakgrunn av min avtale med NSD kan ikke videomaterialet sees av andre enn meg, samt mine veiledere. Dette innebærer at mine videoopptak ikke kan legges ved oppgaven, men bandet har selv lagt ut et klipp av konserten på YouTube som kan sees på følgende link: <http://www.youtube.com/watch?v=LxobfLbiVku>. Kvittring fra NSD er lagt ved som Vedlegg 2.

mine analyseverktøy, samtidig var *Viva la Vida* som låt interessant rent musikalsk sett; låtens musikalske materiale var i seg selv med å prege det dialogiske samspillet, noe jeg kommer mer inn på i mitt analysekapittel.

3.4.2 utfordringer og fordeler

Å analysere ut ifra eksisterende videoopptak byr på både utfordringer og fordeler, og drøfting rundt dette ser jeg som relevant å ha med fordi det på mange måter gir et bilde av mitt metodiske arbeid, og de valg jeg stod ovenfor underveis. Dette er også noe Böhnisch påpeker i sin avhandling: "[...] de beskrevne valgene må anses som en del av forskningsmetodikken [...]" (2010, s. 156-157). I motsetning til når jeg selv står for produsering av videomateriale kunne jeg i dette tilfellet konsentrere meg mer om selve analysen – materialet fantes allerede, ferdig redigert. Dette var på mange måter fordelaktig – jeg kunne analysere ut ifra et materiale som var filmet av et profesjonelt produksjonsteam, noe som innebar høy kvalitet på både lyd og bilde. En stor og profesjonell produksjon gjør også at det blir tatt i bruk flere kameraer, noe som gav meg mulighet til å se både overblikks-bilder og nærbilder, samtidig som jeg også fikk sett fremføringen av *Viva la Vida* fra en rekke forskjellige vinkler. Det å analysere et band som Coldplay under en så stor konsert som dette gir også mulighet for å granske videoopptak gjort av publikum – nærmere bestemt mobilopptak som den enkelte publikummer har lagt ut på nettet (YouTube) i etterkant. Dette var ikke noe jeg tok i bruk i stor grad – blant annet på grunn av svært varierende kvalitet på opptakene, men i noen situasjoner valgte jeg å gå til slike opptak på bakgrunn av at de kunne tilby en kameravinkel som ikke fantes på det profesjonelle opptaket.

Selv om opptaket av *Viva la Vida* var av høy kvalitet og rik på kameravinkler og bildeutsnitt, var jeg til syvende og sist underlagt regissørens utvalg av disse kameravinklene og bildeutsnittene – produseringen av videoopptaket er med andre ord tolkende (jf. Tjoras sitat ovenfor). Dette var kanskje en av de største utfordringene ved bruk av eksisterende videoopptak – jeg fikk ikke selv styrt kameraene, og fikk kun se det denne produksjonen valgte å vise. Dette kunne for eksempel resultere i at når jeg i et overblikksbilde så noe blant publikum som var verdt å se nærmere på, var jeg avhengig av at regissøren hadde samme oppfatning som meg selv. En annen utfordring med videoopptak fra slike store konserter som jeg på forhånd hadde bitt meg merke i gjennom mine førsteinngangsstudier, er risikoen for at

bandet fokuserer veldig mye på kameraene som filmer de, og dermed henvender seg mindre til publikum. Dette var derimot ikke tilfelle ved Coldplays konsert – verken bandet eller publikum henvendte seg til kameraene i merkbar grad underveis i *Viva la Vida*, og det var heller ikke tilfelle ellers i konserten. At mitt valg av konsert falt på nettopp denne var blant annet med bakgrunn i nettopp dette – det dialogiske samspillet mellom Coldplay og deres publikum så ikke ut til å bli påvirket av kameraenes tilstedeværelse.

På tross av disse utfordringene har jeg altså valgt å bruke eksisterende opptak som en del av mitt empiriske materiale, og jeg er av den oppfatning at fordelene ved et slikt materiale overgår ulempene. Å ha mulighet til å se hva som preger det dialogiske samspillet under en Coldplay-konsert gir min oppgave mer allmenn interesse gjennom Coldplays anerkjennelse som (live)band. I løpet av mitt mastergradsprosjekt fantes det ikke mulighet for å selv filme en slik konsert, dermed var jeg avhengig av andre opptak. I dette tilfellet og under denne konserten mener jeg disse opptakene er fyllestgjørende i forhold til min særlige erkjennelsesinteresse: dialogiske samspill mellom scene og sal på konsert.

3.5 RENDEZVOUS POINT

Mitt metodiske arbeid rundt Rendezvous Points konsert skiller seg fra mitt arbeid med Coldplay, blant annet på grunn av de utfordringene som ligger i det å skulle gjøre egne videoopptak. I tillegg sto jeg også selv blant publikum under konserten som deltagende observatør, noe som var med og ga et nytt perspektiv i analysearbeidet; mitt førstepersonsperspektiv. Jeg kunne valgt å ta i bruk kun videoopptak eller kun deltagende observasjon, men bredden i mitt empiriske materiale ved å ta i bruk begge tilgangene var noe jeg så på som en fordel. Under mine førsteinngangsstudier var jeg på ulike lokale konserter, mange av disse uten noe kamera. Jeg gjorde meg riktignok en del notater underveis, men detaljnivået jeg fikk ut av notatene var ikke fyllestgjørende. Her er det viktig å påpeke at selv om detaljnivået ikke matcher det detaljnivået man får av et videoopptak, er deltagende observasjon fortsatt en svært nyttig metode. Ved å sitte blant publikum blir man en del av det dialogiske samspillet, en mulighet man ikke har når man gransker videoopptak.

3.5.1 Deltagende observasjon og videoanalyse

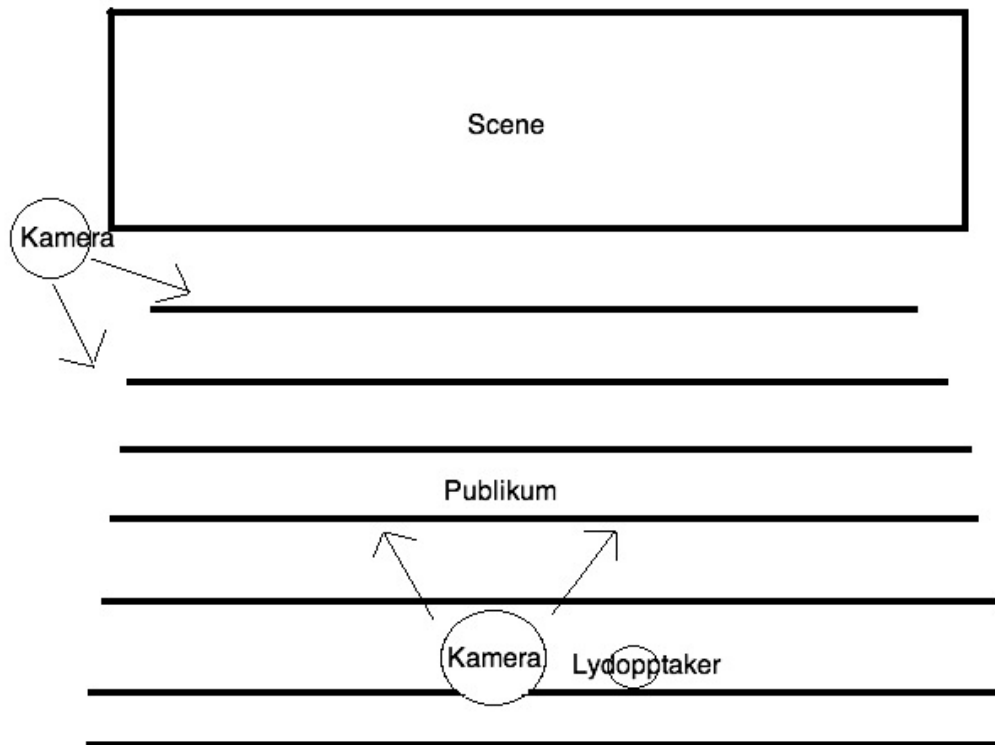
To slike perspektiver; videoopptak og deltagende observasjon, krever at man er bevisst på hvilket forhold disse to ulike tilgangene til empiri har til hverandre. Selv ser jeg på de to tilgangene som utfyllende til hverandre; min deltagende observasjon gjør at jeg der og da kan gjøre meg notater underveis av situasjoner som oppstår, eller notere elementer i konserten jeg må granske mer inngående senere ved hjelp av videoopptakene. Samtidig fungerer videoopptakene som en ”digital hukommelse” jeg stadig kan gå tilbake til og gir meg mulighet til ”[...] å kunne beskrive og analysere [dialogen] mellom [musikerne] og publikum på et mye mer detaljert plan enn hva som [er] mulig uten slike opptak (Böhnisch, 2010, s. 152). Det er også viktig å være klar over at sine egne notater representerer et subjektivt syn, og når man står som deltagende observatør blant et publikum er det fare for ”[...] at perspektivet blir svært individorientert. Den kollektive dimensjonen [...] blir ikke inndradd (Böhnisch, 2010, s. 143). En slik kollektiv dimensjon – altså hvordan publikum, men også musikerne henvender og forholder seg til hverandre, kan mer fyllestgjørende observeres på et videoopptak, samtidig som man også har mulighet til å sette sine egne inntrykk som observatør opp mot det som kommer frem av opptakene. Tjora påpeker:

Det virkelig store potensialet i videodata ligger i muligheten til å se på opptak i etterkant, *kontrollere* egne inntrykk og notater, *gjenoppleve* fenomener som man har observert og samtidig *oppdage* nye fenomener som kanskje har vært for «små» til å legges merke til i selve observasjonssituasjonen (2010, s. 64, originale kursivering).

3.5.2 Tekniske overveielser

Akkurat som under mine Coldplay-undersøkelser, finnes det også fordeler og utfordringer ved et metodisk arbeid som innebærer filming. Kvaliteten på opptakene er for eksempel avhengig av hva slags utstyr man har tilgang til, og muligheter for et stort antall ulike kameravinkler er små i forhold til hva som var tilfelle på Coldplay-opptakene. Underveis i hele mitt masterprosjekt har jeg vært heldig nok til å få låne videokameraer med god opptaks kvalitet, samt at jeg selv hadde tilgang til egen lydopptaker. Under Rendezvous Points konsert tok jeg i bruk 2 kameraer i tillegg til lydopptakeren – ett kamera stående litt bak i lokalet blant publikum, og ett stående til venstre for scenen. Kameraet stående blant publikum var vinklet

slik at det filmet bandet¹⁸, og kameraet ved scenen var plassert slik at jeg fikk filmet publikum.



Figur 2: Kameraplasseringer under Rendezvous Points konsert.

En av fordelene ved å gjøre egne videoopptak er altså at jeg selv kunne bestemme hvor kameraene skulle plasseres, slik at videoopptakene mest mulig var i tråd med min erkjennelsesinteresse. Jeg ønsket å få med både publikums ansikt og kropp forfra, slik at jeg hadde mulighet til å undersøke ansiktsuttrykk, men også bevegelser og gester utført med armer, overkropp og bein. Det samme gjaldt for kameraet som filmet bandet – jeg ønsket i størst mulig grad å få med hele kroppen.

Som deltagende observatør sto jeg blant publikum under konserten, noe som betyr at jeg ikke hadde mulighet til å føre noen av kameraene. Kameraet som filmet publikum sto på stativ og ble ikke ført av noen, mens kameraet jeg hadde blant publikum ble ført av en bekjent av meg. Dette kameraet sto også på stativ, så det hadde for det meste den samme vinkelen og bildeutsnitt – kun noen få ganger i løpet av konserten ble zoom-funksjonen tatt i bruk, for

¹⁸ Dette kameraet fikk også med litt av publikum, men kun bakfra.

eksempel under instrumentale soloer. På bakgrunn av dette kan man kanskje argumentere for at jeg ville fått et videoopptak med mer detaljer og variasjon hvis jeg hadde hatt noen til å føre begge kameraene, eventuelt selv ført et kamera. Dette var noe jeg overveide underveis i forberedelsene til denne konserten, men på grunn av faren for at det ville vært et forstyrrende element i konserten og dermed kunne ført til et unaturlig samspill, valgte jeg å ha kameraene på stativer. En annen faktor var også at jeg ikke ønsket å ta noe fokus vekk fra Rendezvous Point – det var tross alt deres konsert.

Til slutt bør det påpekes at mine videoopptak ble redigert i etterkant av konserten, og redigeringsarbeidet bestod først og fremst av synkronisering av videoen fra kamera og lyden fra opptakeren, samt kutting i starten og slutten av opptakene slik at alt overflødig materiale ble fjernet. Til dette tok jeg i bruk *Apple iMovie* – et program som er lett å bruke med tanke på at jeg manglet erfaring med slikt arbeid før. Jeg nevnte tidligere at Böhnisch har fungert som forbilde når det gjelder videodokumentasjon, og i hennes avhandling beskriver hun hvordan hun tok i bruk split-screen i sitt analysearbeid (2010, s. 152-161). Fordelen med dette er at man har mulighet til å observere opptak fra de to kameraene – publikum og bandet – samtidig på en skjerm, men, som Böhnisch beskriver "[...] var det overraskende vanskelig – for ikke å si umulig – å *iakta* begge bildene *samtidig* (2010, s. 160, originale kursiveringer).

3.6 HVORDAN ANALYSERE?

Split-screen-metoden til Böhnisch sto for meg frem som fyllestgjørende, også for mitt prosjekt¹⁹. Men som Böhnisch påpeker, innebærer en slik type videodokumentasjon at man er nødt til å se avsnitt flere ganger rett etter hverandre for å kunne oppfatte hva som foregikk i begge bildene (2010, s. 161). Et slikt arbeid er svært tidkrevende, og det krevde samtidig at jeg visste hva jeg så etter, noe som var svært viktig for meg under mitt analysearbeid. Jeg var ovenfor inne på at blant annet førsteinngangsstudiene, samt samtaler med andre i musikkmiljøet var med på å skjerpe min erkjennelsesinteresse. I tillegg til dette hjalp mine analyseverktøy meg til å sortere hva som var relevant for analysen min, og hva som ikke fikk plass. Dette innebærer med andre ord at min Rendezvous Point-analyse ikke tar for seg konserten minutt for minutt og belyser alt som skjer, men heller trekker frem det jeg ser som

¹⁹ Det bør nevnes at i stedet for å redigere de to opptakene sammen til en split-screen-versjon, valgte jeg i stedet å spille av opptakene fra hver sin medie-avspiller på min datamaskin.

mest interessant med utgangspunkt i min problemstilling, erkjennelsesinteresse og mine analyseverktøy. Det bør nevnes at min Rendezvous Point-analyse blir presentert i etterkant av min analyse av *Viva la Vida*, noe som innebærer at jeg også er opptatt av å spørre meg selv hva Rendezvous Points konsert kan tilføre av kunnskap om dialogiske samspill som ikke har kommet frem av Coldplay-analysen.

Når det gjelder analyseringen av Coldplay-materialet tok jeg i bruk mye av den samme metodiske fremgangsmåten som i Rendezvous Point-analysen. Jeg hadde riktignok ikke split-screen-video å forholde meg til, men i og med at jeg kun analyserte en låt, økte også det generelle fokuset på detaljene, noe som også her krevde at jeg så avsnitt flere ganger rett etter hverandre. Tidligere nevnte jeg to artikler av Davidson som har fungert som pekepinner i mitt analytiske arbeid. Hennes erkjennelsesinteresse i disse to artiklene har likheter med min egen, blant annet undersøker hun hvordan kroppsbevegelser og gester brukes av artister til å formidle musikken de fremfører, men også hvordan gester og bevegelser kan ha rent kommunikative funksjoner. Dette gjelder mellom musiker og publikum, eller musikere seg i mellom som for eksempel et nikk til en akkompagnatør for å indikere når man begynner å synge (2001, s. 242).

Davidson tar i disse to artiklene i bruk skjematisk tidslinjer i sitt analysearbeid, og det er denne analytiske metoden jeg har brukt som mal i min Coldplay-analyse. I sin analyse av Lennox²⁰ består den skjematisk tidslinjen av to kolonner: "Lyrics and musical description" og "Gesture descriptor" (2001, s. 244), mens i sin analyse av Williams bruker hun en litt utvidet skjematisk tidslinje med fire kolonner: "Robbie`s spoken/sung lines", "Robbie`s position on stage", "Robbie`s movement" og "Audience`s behaviours as seen through the camera" (2006, s. 216). I min Coldplay-analyse har jeg tilpasset Davidsons metode til min erkjennelsesinteresse, og laget en egen skjematisk tidslinje med 4 kolonner: "Form", "Musikalske gester", "Musikernes gester/henvendelser" og "Publikums gester/henvendelser".

Det er her på sin plass å belyse hvordan analysering av det musikalske materialet i konsertene gripes an. Et relevant utgangspunkt her er nettopp tidslinjen, og da særlig kolonnen "Musikalske gester". I min undersøkelse av Coldplays fremføring av *Viva la Vida* gjøres mine musikalske analyser, altså analyse av musikkens interne struktur, med fokus på hvordan

²⁰ Låten hun analyserer er *Who`s That Girl?* fremført av Lennox i Central Park, New York, 1995.

denne påvirker publikum (og musikere). Dette innebærer at når jeg for eksempel tar for meg musikalske parametere som melodi og rytme gjøres dette med utgangspunkt i en verksanalytisk tradisjon, men mitt mål er ikke å avklare spørsmål av verksintern natur – mitt mål er å undersøke om de musikalske gestene kan sies å bidra til det dialogiske samspillet. Det er altså et fokus på det performative – musikken som en fysisk opplevelse (se avsnitt 2.5). Det samme fokuset har jeg også i min analyse av Rendezvous Points konsert, men her refererer jeg ikke til en tidslinje, slik tilfellet er i Coldplay-analysen. Gjennom et slikt fokus i mine analyser legger jeg til noe som kan oppleves som en svakhet i Davidsons analyse av for eksempel Robbie Williams: hun trekker selv ikke inn det musikalske materialet i analysen av konsertbegivenheten, men kun sangens tekst, verbal henvendelse, positur og bevegelse.

3.7 INTERVJU

I tillegg til mine metodiske fremgangsmåter gjorde jeg også et intervju av medlemmene i Rendezvous Point. Jeg ønsket å gjennomføre et slikt intervju med bandet fordi jeg da fikk mulighet til å drøfte hvordan de selv ser på det dialogiske samspillet med sitt publikum under sine konserter. Slik informasjon var interessant å ha med inn i analysearbeidet fordi man da får innsikt i hva musikerne selv tenker, noe som er interessant å sammenligne med sine egne slutninger som forsker. Å intervjuer Rendezvous Point tilfører altså mine analyser et tredje perspektiv, i tillegg til videoopptak og egen observasjon. Som det kommer frem av min konsertanalyse nedenfor har noe av min drøfting og gransking i denne analysen tatt utgangspunkt nettopp utsagn og sitater fra intervjuet.

3.7.1 Gjennomføring

I *Det kvalitative forskningsintervju* skriver Kvale og Brinkmann: ”Intervjuet er en aktiv kunnskapsproduksjonsprosess. Det er intervjueren og den intervjuede som produserer kunnskap sammen. Intervjukunnskap produseres i en samtalerelasjon [...] det skjer en samtalebasert erkjennelsesprosess som er intersubjektiv og sosial” (2009, s. 37). Jeg valgte å gjennomføre intervjuet i plenum, altså som et gruppeintervju med alle bandmedlemmene tilstede. Jeg kunne også ha intervjuet en og en, men jeg så det som en fordel at bandmedlemmene og meg selv kunne drøfte og diskutere ulike spørsmål seg i mellom. Som

Pål Repstad påpeker i sin bok *Mellom nærhet og distanse – kvalitative metoder i samfunnsfag*: ”Samtalen [i et gruppeintervju] får en egendynamikk der det den ene sier, blir fulgt opp av en annen, nyansert av en tredje osv” (2007, s. 99). Dette var et poeng for meg underveis i intervjuprosessen; jeg forsøkte å få i gang en samtale og diskusjon rundt de ulike temaene jeg på forhånd hadde satt opp i min intervjuguide. Disse temaene var i hovedsak basert på mine analyseverktøy: henvendthet til publikum, skjenking av deltagerstrategier, energiaspektet ved konserter (inntoning) etc. Her bør det påpekes at jeg ikke fulgte intervjuguiden slavisk, men hoppet mellom temaer der jeg mente det kunne bringe intervjuet i en interessant retning. En slik intervjuform kan man kalle semistrukturert intervju (Johannessen et al., 2010, s. 137). Rent teknisk brukte jeg en lydopptaker under intervjuet – et slikt teknisk hjelpemiddel gjør at man kan følge med på selve samtalen uten å bekymre seg over om man får tatt nok notater. I etterkant av intervjuet gikk jeg gjennom lydopptaket og skrev ned de delene av intervjuet jeg så på som mest relevant, samtidig som jeg også transkriberte en del utsagn ordrett der jeg fant formuleringen spesielt interessant. Det skal også nevnes at jeg rent skriveteknisk har valgt å flette intervjuet inn i teksten – underveis i analysekapittelet presenteres altså ikke intervjuet i sin helhet, men trekkes frem der jeg mener det fyllestgjørende kan tilføre noe til analysen.

Ved gjennomføring av et intervju, være seg én til én eller en gruppe av informanter slik jeg har gjort, må man være klar over visse faktorer som spiller inn. En av disse faktorene er at selv om jeg fokuserte på å holde i gang en samtale underveis i intervjuet, kommer man ikke bort ifra at settingen rundt denne samtalen er nettopp et intervju. Tjora tar opp dette problemet når han skriver at ”[...] informant[e] fremstiller seg selv under påvirkning av den konkrete interaktive sammenhengen som utspiller seg” (2010, s. 102). Jeg opplevde det som viktig at jeg som intervjuer ikke forsøker å ”lure frem” den informasjonen jeg er ute etter, samtidig påpeker Kvale og Brinkmann at man også må være oppmerksom på det som blir sagt mellom linjene like mye som man lytter til de eksplisitte beskrivelsene og de uttrykte meningene (2009, s. 49).

3.8 VALG AV EMPIRI

Før jeg går inn i mitt analysekapittel ønsker jeg å belyse noen poeng i forhold til valg av empirisk materiale. Jeg har allerede vært inne på både fordeler og utfordringer i forhold til

videoopptakene av Coldplay og Rendezvous Point, og at min metodiske tilnærming til disse to bandene var forskjellig. Og det er her mitt første poeng ligger; valg av empirisk materiale er gjort nettopp på bakgrunn av forskjellen i de metodiske tilnærmingene. Gjennom min tilnærming til Coldplay-materialet og de kameravinklene som tilbys i det profesjonelle videoopptaket, får jeg et annet innsyn i det dialogiske samspillet enn når jeg selv står for filmingen og kan plassere kameraene der jeg selv ønsker under Rendezvous Points konsert. Sagt med andre ord: valg av empirisk materiale er først og fremst grunnet i metode. Når dette er sagt, har også andre faktorer spilt inn, som for eksempel mitt kjennskap til Rendezvous Point allerede før jeg startet mine undersøkelser, og deres interesse for mitt masterprosjekt. At konserten kun varte i 20 minutter var også en sentral faktor, i og med at split-screen-analyseringen var svært tidkrevende. I Coldplays tilfelle var jeg inne på min begeistring for deres samspill med publikum – et generelt inntrykk av at dialog og relasjon ”*is what they do*”. Det er også viktig å understreke at mine to analyser ikke er ment som sammenligninger mellom to dialogiske samspill. Etter mine undersøkelser av hva som preger det dialogiske samspillet under fremføringen av *Viva la Vida* spør jeg altså ikke hvordan dialogen mellom Rendezvous Point og deres publikum fremstår i forhold til det som kom frem av *Viva la Vida*-analysen, men heller hva Rendezvous Point-analysen kan tilføre av kunnskap om dialogiske samspill på konsert.

Det er også relevant å påpeke forskjellene mellom Coldplay og Rendezvous Point som band. Jeg har allerede trukket frem at de representerer to forskjellige sjangre: Coldplay opererer innenfor poprock-sjangeren, mens Rendezvous Point er et prog metal-band. I tillegg til sjangerforskjellen er de to bandene også forskjellige når det gjelder profesjonalitet – Rendezvous Points medlemmer er alle studenter, mens Coldplay er et kommersielt band som i flere år har livnært seg ved å gi ut plater og dra rundt på turnéer. Slike forskjeller mellom bandene var også en faktor i valg av empirisk materiale: det at begge bandene på tross av disse forskjellene så ut til å sette relasjonen med publikum i fokus, var særlig interessant. Med dette sagt, bør det igjen påpekes at Rendezvous Point har andre strategier for å oppnå denne relasjonen med publikum enn det Coldplay har; Rendezvous Point henvender seg i større grad gjennom det musikalske materialet, og i mindre grad gjennom gester og direkte henvendelser ut mot publikum. Jeg ser ikke på disse forskjellene som noe negativt i forhold til min erkjennelsesinteresse – at disse bandene representerer to ulike sjangre, samt ulik grad av profesjonalitet, var nettopp en sentral faktor for valg av empiri.

Til slutt ønsker jeg å påpeke det jeg var inne på i begynnelsen av dette kapitlet: mine metodiske fremgangsmåter har vært preget av en del utprøving, i og med at jeg i stor grad har manglet forbilder å se til underveis i mitt arbeid. For eksempel å gjøre videoopptak med ett kamera plassert mot publikum og ett mot scenen, er på mange måter nybrottsarbeid innen musikkforskning. Som nevnt ovenfor blir dette, sammen med mine analyser, mitt bidrag til feltet, og derfor har jeg valgt og nokså grundig presentere de metodiske fremgangsmåtene i dette kapitlet.

4. ANALYSER

I mitt teorikapittel, presenterte jeg begreper jeg så som relevante i forhold til mitt analysearbeid – begreper jeg ønsker å bruke som analyseverktøy i undersøkelser rundt min problemstilling; *Hva preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert?* Med problemstillingen klart i minnet er det nå på tide å bevege seg inn i analysene: i del 1 tar jeg for meg Coldplays fremførelse av låten *Viva la Vida* under festivalen Rock in Rio 2011, mens jeg i del 2 tar for meg prog metal-bandet Rendezvous Point for å undersøke hvordan deres konsertpraksis kan være med på å belyse hva som preger dialogiske samspill.

At studier rundt sosiale aspekter ved konserter ikke har vært så mye forsket på (jf. Davidsons sitat i avsnitt 1.3), innebærer også at fagterminologien ved slike analyser ikke er satt, slik derimot tilfellet i stor grad er med den musikalske verksanalysen. Analyser med fokus på det performative, samt hvordan musikkens interne struktur og gester påvirker de som lytter, samt spiller den, er på mange måter et felt i stadig utvikling. Auslander påpeker også dette: ”Performance analysis [...] is as much interpretive as descriptive and [it] is not organized around a specific technical vocabulary” (2004, s. 4).

DEL 1 – COLDPLAY

Før jeg presenterer min analyse av hva jeg mener er med og preger det dialogiske samspillet under *Viva la Vida*, virker det fornuftig å presentere den skjematiske tidslinjen jeg skrev om i mitt metodekapittel. Det jeg har kalt ”Tidslinjen”²¹ i skjemaet under viser de sentrale hendelsene jeg velger ut underveis i låten, noe som er ment å gi analysen økt ryddighet, samt fungere som en oversikt man kan gå tilbake til underveis:

- Rubrikken *form* fungerer som referansepunkt til hvor i låten man befinner seg²²,
- A, B, C, D osv. indikerer ulike musikalske gester,
- 1,2,3,4 osv. indikerer musikernes gester og henvendelser,
- i, ii, iii, iv osv. indikerer publikums gester og henvendelser.

Tidslinje:

Form	Musikalske gester	Musikernes gester/henv.	Publikums gester/henv.
<i>Pianointro</i>	A, C	1, 2, 3, 7	vi
<i>Låtens faktiske intro</i>	B	4, 5	i, v
<i>Vers 1</i> ²³		8	
<i>Vers 2</i>		9,10	
<i>Vers 3</i>			
<i>Refreng 1</i>	E, F		
<i>Vers 4</i>			
<i>Vers 5</i>			
<i>Refreng 2</i>		6	
<i>Bridge</i>	G, H	16	vii
<i>Refreng 3</i>		11	ii, viii
<i>Overgang til neste låt</i>	D	12, 13, 14, 15	iii, iv

Underveis i teksten vil de tre kategoriernes referanse til tidslinjen stå i parentes.

²¹ Låtens form fungerer altså som tidsangivning i stedet for å bruke minutter og sekunder.

²² Se Vedlegg 1 for låtens fulle tekst.

²³ At en rubrikk står tom, innebærer at jeg på disse punktene i konserten har valgt å ikke belyse det som skjer, med utgangspunkt i min erkjennelsesinteresse.

4.1 POPULÆRKONSERTENS KONVENSJONER

Beskrivelsen ovenfor dekker omtrent 40 sekunder av Coldplays intro til *Viva la Vida*. Vi er litt over halvveis i konserten, og medsang har så langt vært et sentralt element i konsertforløpet. Jeg skal ikke analysere hele konserten, men synes det er et viktig poeng i forhold til det dialogiske samspillet at medsang er en stor del av Coldplays konsertkonsept, ja, man kan si at medsang ligger i *konvensjonene* rundt en Coldplay-konsert. For å trekke inn Valbergs deltagerstrategi-begrep, blir medsang på mange måter en konsept-egen deltagerstrategi fra Coldplays side – en strategi de skjenker publikum på alle sine konserter. Slike konsept-egne deltagerstrategier resulterer i at Coldplays publikum har utviklet *ikke-diskrete lyttestrategier* (Lazarowicz, 1977; Böhnisch, 2010; Valberg, 2011), en strategi som er vanlig på en populærkonsert, i motsetning til de mer diskrete lyttestrategiene man ofte ser på kunstmusikk-konserter, hvor den kontemplative lyttingen er sentral (sst.).

Jeg nevnte allerede i kapittel 2 at typiske sjangerkonvensjoner under populærkonserter blant annet var nettopp medsang, samt imitasjonssang, tenning av lightere og svaiing med armene over hodet. Slike sjangerkonvensjoner er med på å sette et eksplisitt relasjonelt preg på populærkonserten, og især svaiing med armene over hodet, medsang og tenning av lightere er med og preger det dialogiske samspillet under fremførelsen av *Viva la Vida* (mange av lighterne er byttet ut med mobiltelefoner og ”glow-sticks”, noe som har blitt vanlig på konserter de siste årene). Nettopp slike gester fra publikum er med og påvirker selve konsertforløpet – Coldplay har lært seg å bruke slike henvendelser fra publikum, samtidig som at publikum gjennom konvensjonene har forstått at gjennom slike gester blir de aktive deltakere i det *performative* konsertforløpet. At en populærkonsert ikke er låst til kun å omhandle det auditive aspektet ligger i konvensjonene, samt publikums og bandets strategier – *it`s understood* – for å bruke et slikt uttrykk. Tidligere nevnte Jane W. Davidson, som selv i over 20 år har vært en profesjonell klassisk vokalist, samt undersøkt live-opptredener av blant andre Annie Lennox og The Corrs, påpeker dette med publikums performative rolle:

[...] it is important to note that performers often use visual cues from their audiences to develop their own performance expressions: for example, Annie Lennox waited until her audience responded to her coaxing hand gestures before moving onto the next section of her song. Audience members can thus potentially be physically involved in shaping the performance, though this clearly varies according to the performance tradition with pop performance being oriented far more towards movement and participation than classical performance (2005, s. 234).

En slik forskjell i tradisjonene og konvensjonene rundt populærkonserter og klassiske konserter viser forskjeller i hvilke tankesett man har om publikummets rolle i konserten. Fra konsertopptaket får man stadig inntrykk av at Coldplays tankesett setter publikum i en aktiv rolle blant annet skjenket gjennom deltagerstrategier, mens i en klassisk tradisjon er publikums rolle ofte mer inaktiv – publikum blir ”[...] mottaker av et avsluttet verk” (Böhnisch, 2010, s. 80). Populærkonserterens konvensjoner støtter altså opp om et tankesett hvor publikum ”[...] ikke lenger [blir] sett på som en mottaker [...] men som en hørbar og synlig bidragsyter til [konserten]” (sst., s. 86).

Et annet interessant moment ved denne fremførelsen er lyssettingen. Jeg nevnte tidligere i sammenheng med fysiske rammer at konsertlokalets lyssetting er med og definerer blant annet overgangen mellom scene og sal på konserter, noe som også er tilfelle her. Det som blir tydelig for meg er måten Coldplay bruker lyset på, ved blant annet å belyse publikum stadig med store lyskastere plassert rundt på konsertområdet. Dette er med og øker det relasjonelle preget på konserten – publikum får, ved hjelp av lyset, mulighet til å se hverandre, noe som ser ut til å skape økt relasjon med de man står i nærheten av. Som Valberg påpeker – ”[...] de ser hverandre som gruppe [...]” (2011, s. 224). Kurosawa og Davidson påpeker også interaksjonen publikummere imellom, særlig når avstanden til scenen er stor, noe jeg i mitt teorikapittel trakk frem som en fysisk rammefaktor:

The often large distance between the performer and the single audience member in the natural viewing situation makes the interaction with people in the audience immediately around that single spectator a more powerful social experience. Thus, the audience member can experience the power of the dynamics of the close proximity inter-audience behaviours whilst viewing the performer (2005, s. 112).

Bruken av lys ser også på mange måter ut til å ha en innvirkning på publikums *vitalitetsaffekter*; disse affektene følger lyskasternes sveip, og øker eller minker i samsvar med hvor nærme lyset befinner seg. Klimakset er et faktum når publikum treffes av lyset. En slik bruk av lys tydeliggjør ytterligere konvensjonene rundt Coldplays konserter – konvensjoner hvor dialogen står sentralt og det relasjonelle står i fokus.

4.2 COLDPLAYS FORMER FOR HENVENDTHET

Hvis vi tar utgangspunkt i mine beskrivelser ovenfor kan man tro at Martin allerede fra begynnelsen av låten legger opp til at publikum kan delta i konserten – han ønsker dialog med publikum. At en slik dialog som for eksempel medsang oppstår kun fordi konvensjonene gir mulighet for det er kun en del av et mer sammensatt bilde. Måten og formene medlemmene i Coldplay henvender seg på kan her være med å belyse hvordan disse relasjonelle konvensjonene ivaretas og opprettholdes. Gjennom sitt pianospill henvender Martin seg til publikum. Henvendtheten får en direkte form gjennom det gjenkjennbare temaet – musikkens gestiske henvendelse (A), mens Martins henvendthet i fysisk forstand er mot pianoet. Han sitter, som i mitt eksempel med Elton John, med siden vendt mot publikum. At han i tillegg er bøyd over pianoet gjør at man nærmest får en følelse av fysisk bortvendthet. Men på tross av denne bortvendtheten tyder alt på at han er svært oppmerksom på sitt publikum – han er henvendt i sin persepsjon og sansning (1). Dette kan man se når han, etter medsangen er et faktum, retter opp kroppen og ser ut mot publikum – en direkte henvendelse (2). Smilet (3) blir på mange måter med og forsterker inntrykket av at hans intensjon med denne pianointroen var nettopp dette dialogiske samspillet med publikum – en gest med en intensjon om å gjøre publikum oppmerksom på at det er dette han vil.



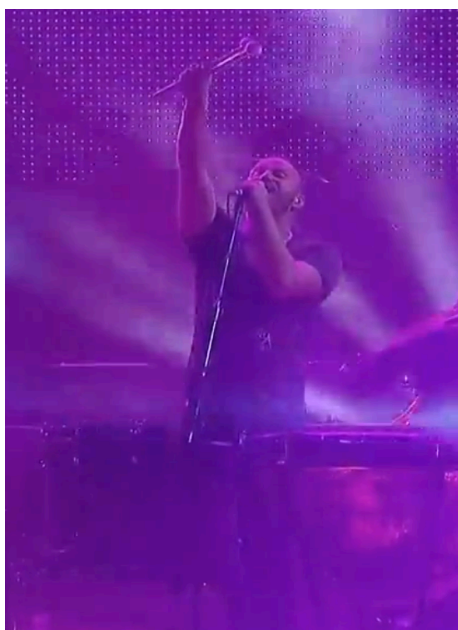
Figur 4: Martins pianointro (YouTube-klipp: 51:49).

Selv om Chris Martin er bandets frontmann skal vi ikke glemme de tre andre medlemmene, og særlig interessant er måten bandets trommeslager, Will Champion, henvender seg til

publikum under *Viva la Vida*. Det første som bør påpekes er at han under denne låten står plassert mye lenger frem på scenen, nærmere publikum. Trommesettet er byttet ut med en basstromme, en pauke og det som best kan beskrives som en kirkeklokke. Grunnen til at Champion blir interessant for mitt anliggende er at han på mange måter tar over for Coldplays henvendthet til publikum etter Martins pianointro:

Etter å ha spilt fire runder med tema sammen med publikum gir Martin et raskt blikk ut mot publikum, reiser seg opp fra pianokrakken og vandrer lenger bak på scenen for å ta på seg en jakke. Idet han gjør dette begynner resten av bandet (samt et backing-track) på selve introen til låten (B), slik man kjenner den fra albumet. I samme øyeblikk skjer en kraftig crescendo i publikums lydnivå – 100 000 mennesker jubler engasjert. Champion – plassert bak sine perkusjonsinstrumenter står med høyre hånd hevet over hodet mens venstre er plassert på mikrofonstativet. Blikket hans er rettet ut mot publikum og han synger låtens tema, slik publikum gjorde noen sekunder før. Det tar ikke mange sekundene før publikum igjen er med og synger, denne gangen da med Champion som forsanger i stedet for Martin. Denne "ooh"-ingen fortsetter til Martin kommer frem på scenen igjen og starter på første vers – noe publikum følger ham i.

Champions direkte henvendelse til publikum er tydelig gjennom at kroppens forside er vendt mot dem (4). Hans hevede hånd (5) blir også en gest som ber om oppmerksomhet, samtidig som lyssettingen er med på å ytterligere fremheve Champions rolle som midtpunkt på scenen. Som musiker er det interessant å se hvordan Coldplay bruker dette fokusskiftet som metode for å holde på publikums oppmerksomhet – holde det dialogiske samspillet i gang. Fra egen erfaring er nettopp dette en svært viktig del av konserten, for hvis henvendtheten fra scenen opphører er min erfaring at i mange tilfeller vil også publikums henvendthet og oppmerksomhet mot scenen svekkes.



Figur 5: Champions henvendelse til publikum (YouTube-klipp: 52:30)

Underveis i mine førsteinningsstudier blant lokale band og artister i Kristiansand bet jeg meg spesielt merke i det som foregikk mellom låtene i konserten – det var ofte mye stillhet fra scenen, og musikernes henvendthet ble ofte svekket av for eksempel stemming av gitarer. Her er det godt mulig de på scenen var indirekte henvendt til oss i salen, men dette er derimot vanskelig for en publikummer å avgjøre og i de fleste tilfeller resulterte det i at vi i salen i stedet henvendte oss til hverandre. Dette kunne også vært tilfelle for Coldplay – når Martin forsvinner litt ut av fokus for å ta på seg en jakke kunne det fort blitt et brudd i bandets henvendthet. Dette løser de altså ved at en annen enn bandets frontmann og vokalist henvender seg til publikum gjennom bruk av gester (4,5), samtidig som at musikkens gestiske henvendelse skifter karakter og *intensjon* (B). Et slikt samtidig skifte i både Coldplays og musikkens gestiske henvendelse virker ikke tilfeldig. Coldplay kunne for eksempel ha latt jubelen som bryter ut i publikum (i) når selve introen starter fortsette, men i stedet velger de altså å lede den over i medsangen. Her er man i et lite øyeblikk vitne til noe som kan virke som en motsetning i musikkens og bandets intensjon: publikums umiddelbare reaksjon på musikkens gestiske henvendelse er jubel, mens Coldplay ønsker en fortsettelse av medsang, noe Champions gestiske henvendelse (4,5) viser. Med dette sagt er nok ikke tilfellet at medlemmene i Coldplay ikke ønsker jubel fra publikum, men Champions *styring av publikums oppmerksomhet* gir enda en bekreftelse på konvensjonene ikke bare rundt konserten, men også rundt denne spesifikke låten; relasjon gjennom deltagelse – et *dialogisk* samspill.

4.2.1 Erfaring fremmer henvendthet og dialog

Påstanden ovenfor er først og fremst grunnet i egen konserterfaring som musiker, men også som publikummer. Som vokalist og keyboardist i eget band slår det meg stadig hvor vanskelig det kan være å være direkte henvendt til publikum samtidig som man også må konsentrere seg om å spille et instrument, samt synge. Det relasjonelle måtte ofte vike for det tekniske aspektet ved det å spille et instrument – *lydproduserende* gester ble prioritert fremfor *kommuniserende gester*. Her bør det nevnes at det jo ofte er snakk om en kombinasjon av disse; lydproduserende gester kan utvikles til å inneholde kommuniserende momenter, slik som Pete Townshend, gitarist i The Who, sitt gitarspill med store sirkelbevegelser er et (av mange) eksempler på. For min egen del var konserterfaring og ikke minst øving nøkkelen til nettopp en slik kombinasjon. Grunnen til at jeg nevner dette er at Coldplay bærer på en erfaring gjennom mange år med turnering. Fremføringen av *Viva la Vida*, samt andre låter under konserten viser musikere som har blikket vendt hen mot publikummet, noe som gjøres mulig gjennom blant annet øving. Davidson påpeker:

A key feature of music practice is to ensure that the playing activity and the piece being learned become so well established in thought and motor activity that the player is more mentally "free" to deal with the "in the moment" aspects of problem-solving during a performance [...] (2005, s. 217).

Davidson – med sin bakgrunn i den klassiske musikktradisjonen snakker her om problemløsning som "[...] coping with a sticking piano key while trying to play with the same degree of technical fluency and expressive content [...]" (sst.). Dette kan overføres til populærmusikk-tradisjonen, men i tillegg til at øving her fremmer overskudd til utfordringene Davidson peker på, er min erfaring at øving også tillater mer fokus på dialogen under konserten. Et slikt fokus kan man se hos Coldplays bandmedlemmer, og da særlig hos Martin og Champion. De to siste bandmedlemmene – gitarist Jonny Buckland og bassist Guy Berryman er underveis i *Viva la Vida* mindre direkte henvendt til publikum enn sine to kollegaer. Deres konserterfaring er derimot like stor, så et naturlig spørsmål ville kanskje vært hvorfor de har valgt mindre fremtredende roller. Svarene kan være mange, men zoomer man ut og ser på konserten som en helhet ser man dessuten fort at også disse to er med i Coldplays henvendelse til publikum. Særlig interessant er måten Buckland utfører gitarsoloer og fremtredende riff på – blikket er rettet ut mot publikum, ikke på gitaren; en strategi som helt klart fremmer dialog. Selv om *Viva la Vida* er en låt med forholdsvis lite gitar, kan man blant

annet under andre refreng se hvordan Buckland praktiserer denne strategien. Gjennom musikken han spiller henvender han seg til publikum, samtidig som han også er fysisk henvendt med kropp og ansikt (6) for å kunne få med seg publikums (re)aksjoner og igjen bruke disse for å drive dialogen videre.

4.3 ROLLER

At man får inntrykk av at de to sistnevnte har en mindre dialogpreget rolle enn Martin og Champion under *Viva la Vida* har sannsynligvis derfor bakgrunn i bandets styring av publikums oppmerksomhet, slik jeg også var inne på ovenfor. Hvis et publikum skulle hatt fire musikere på scenen som hele tiden ba om oppmerksomhet ville det nok blitt forvirrende i forhold til en stabil identifikasjonsfigur, og hemmet, ikke fremmet dialog. Tradisjonelt har derfor en slik rolle falt på frontmannen i bandet, en rolle publikum har lært seg å forholde seg til. En slik rolle er ofte mer fri fra instrumenter og kan derfor bevege seg mer rundt på scenen med spillerom for kommuniserende gester uten at disse kommer i veien for de lydproduserende gestene. I Coldplays tilfelle er det aldri noen tvil om at Martin er bandets frontmann – under *Viva la Vida* bruker han hele scenens bredde og dybde for å fysisk stadfeste denne rollen som publikums *focus of attention*. Rollen som bandets frontmann blir Martins *star personality* slik jeg var inne på tidligere i undersøkelsen gjennom Frith (1998), og det er gjennom denne *personaen* publikum har lært å kjenne ham. Auslander er også opptatt av artisters persona, og skriver:

Musicians' costumes, make-up, and general appearance, along with any sets, lighting, props (including musical instruments), and visual effects they may use, usually express their personae, which remain continuous throughout a performance and across their performances, not the individual characters they may portray from song to song (2004, s. 8-9).

Det er altså ikke bare Martin som spiller ut sin *star personality*-persona – de tre andre bandmedlemmene spiller også ut en slik persona gjennom sine instrumenter, klesvalg, lyssettingen etc., slik Auslander påpeker, noe man kan se på konsertopptaket; trommesett, piano og gitarer er alle malt/lakkert i liknende farger – farger som også går igjen i lyssetting, samt det generelle scenebildet.

Når det gjelder det dialogiske samspillet under *Viva la Vida* er det interessant å se hvordan især Martin fremtrer for publikum. Jeg nevnte tidligere at publikum kjenner han gjennom hans *star personality*-persona, men ser vi på hans pianointro i begynnelsen av låten får man her et inntrykk av at han spiller ut det Frith kaller en *song personality*. Denne sang-personaen Martin her spiller ut kan sies å ha en direkte link til låtens tekst og historie. Låten omhandler revolusjon og falne konger, og Martin virker her nesten litt innesluttet med kroppen bøyd over pianoet (7) samtidig som han også med sine innledende armbevegelser fremstår teatralisk. Martins kropp – sammenkrøpet og innesluttet – kan gi assosiasjoner til nettopp en konge fratatt all makt, samtidig som at clusterne han lager på pianoet blir musikalske gester (C) som også er med og underbygger denne personaen.

I resten av Martins opptreden under *Viva la Vida*, fremstår han derimot som energisk og i stor grad direkte henvendt til publikum og sine bandkollegaer. Dette er med på å støtte opp om at Martin er i det Frith kaller *double enactment* – bytter mellom to personaer. Martins persona som fallen konge er nå forsvunnet og det er hans *star personality*-persona han tar i bruk ovenfor publikum. Selv om Martin her har skiftet fra sin *song personality* til sin *star personality*, kan man se at han fortsatt, gjennom gester, er i historien. Enkelte partier av låtens tekst understrekes, eller visualiseres av Martins gester; når han for eksempel synger ”seas would rise when I gave the word” i første vers, løfter han høyre arm ut foran seg og opp i luften (8) idet han synger ”rise”. ”I used to roll the dice” i begynnelsen av andre vers er et annet eksempel på dette – her gjør Martin en sirkelbevegelse (9) med sin høyre arm i det han synger ”roll the dice” – en visualisering av sang-personaens handlinger. Man kan si at gesten blir utført av Martins *star personality*-persona for å visualisere og formidle låtens *song personality*-persona. Et annet interessant eksempel på *double enactment* er når han synger ”listen as the crowd would sing” – her peker hans *star personality*-persona på sitt eget publikum, mens hans *song personality*-persona refererer til en folkemengde i låtens historie. Gjennom en slik peke-gest (10) kan man si at Martin drar publikum inn i låtens historie – en deltagerstrategi som fremmer relasjon ved å skjenke publikum muligheten til å identifisere seg med noen i teksten historie. Som en oppsummering kan man si at Martins *general appearance* (for å bruke Auslander) under *Viva la Vida* skjer gjennom hans *star personality*-persona. Underveis i låten får man altså ikke, med unntak av den nevnte pianointroen, inntrykk av at Martin spiller ut en egen *song personality*-persona, men heller at hans *star personality*-persona formidler sang-personaens historie gjennom bruk av gester.

Før jeg går inn og ser på *Viva la Vida*s musikalske strategier ønsker jeg å ta for meg en interessant hendelse som forekommer helt mot slutten av låten, nærmere bestemt siste halvdel av siste refreng samt i overgangen til neste låt. Martin blir plutselig ustø og faller ned på knærne og deretter med hele kroppen ned på bakken mens han synger refrengets siste strofe. Man hører så vidt de siste ordene ”the world”, fordi hånden som holder mikrofonen forsvinner fra munnen idet Martins rygg treffer bakken. Umiddelbart ser det faktisk ut som at Martin besvimer, men deretter innser man at det hele er et spill²⁴. Et slikt (skue)spill er interessant fordi det skaper et moment av uro – en økning i konsertforløpets intensitet og publikums meddiktende innlevelse fordi det etableres en overraskende følelse av at ”noe står på spill”. Sett i en større kunstestetisk kontekst har en slik uro ”[...] vært en del av kunstens regulativitet fra første stund” (Valberg, 2011, s. 191).



Figur 6: Martins "besvimelse" (YouTube-klipp: 56:11).

Jeg oppfatter dessuten denne ”besvimelsen” som en deltagerstrategi fra Martins side; når Martin ligger tilsynelatende utslått på bakken fungerer dette på mange måter som en henvendelse til publikum, en gest som sier ”nå må dere ta over” (11). Musikken, som fades ut samtidig med Martins ”besvimelse”, er med og forsterker inntrykket om at publikum ”må” ta over. Når musikken forsvinner oppstår det nærmest et tomrom – dette fungerer som en henvendelse (D) til publikum, en henvendelse om å fylle dette tomrommet. Disse

²⁴ Rent fysisk er det for så vidt ikke utenkelig at Martin rett og slett er svært sliten mot slutten av låten på grunn av løpingen frem og tilbake på scenen i tillegg til syngingen. Måten han ”besvimer” på fremstår likevel såpass teatralisk at man fortsatt oppfatter det mest som et (skue)spill.

henvendelsene fra Martin og musikkens *virtuelle andre* tar publikum på strak arm – bokstavelig talt – ved å strekke armene fremover mot scenen mens de roper og jubler (ii). Man kan si at de i et øyeblikk overtar fremdriften i det dialogiske samspillet med bandet. Det skal også nevnes at når musikken forsvinner samtidig som at Martin faller om, virker ikke dette tilfeldig; samtidigheten mellom disse to henvendelsene er heller med og forsterker det som ser ut til å være Coldplays intensjon; økt relasjon mellom scene og sal.

Publikums roping og jubel blir raskt erstattet med medsang (iii), også her ledet av Champion sin henvendelse gjennom sin egen sang (12), slik vi så var tilfellet tidligere, under låtens intro. Det skal nevnes at det denne gangen tar noen sekunder lenger før publikum følger Champion i medsangen, men at det er medsang som er Coldplays intensjon blir ytterligere bekreftet når Martin et lite sekund synger med mens han ligger nede – nærmest en gest (13) til publikum for å forsikre de om at de gjør rett i å synge med. Etter omtrent 20 sekunder går Champion tilbake til sitt trommesett lenger bak på scenen for å gjøre seg klar til neste låt, og rett etter dette reiser Martin seg opp og smiler ut mot publikum (14). En siste ting å merke seg er at Coldplay igjen styrer publikums oppmerksomhet og dermed unngår dødtid i konserten; mens Champion oppfordrer til medsang kan man observere at Buckland benytter tiden til å stemme gitaren og dermed gjøre seg klar for å gå videre i konserten. Når Champion går tilbake til sitt trommesett reiser som sagt Martin seg opp og blir dermed fokuset for publikums oppmerksomhet. Han sender en siste gest ut til publikum ved å slå høyrehånd mot hjertet og deretter strekke den ut mot publikum (15), en gest publikum gjengjelder ved å strekke armene over hodet og applauderer (iv).

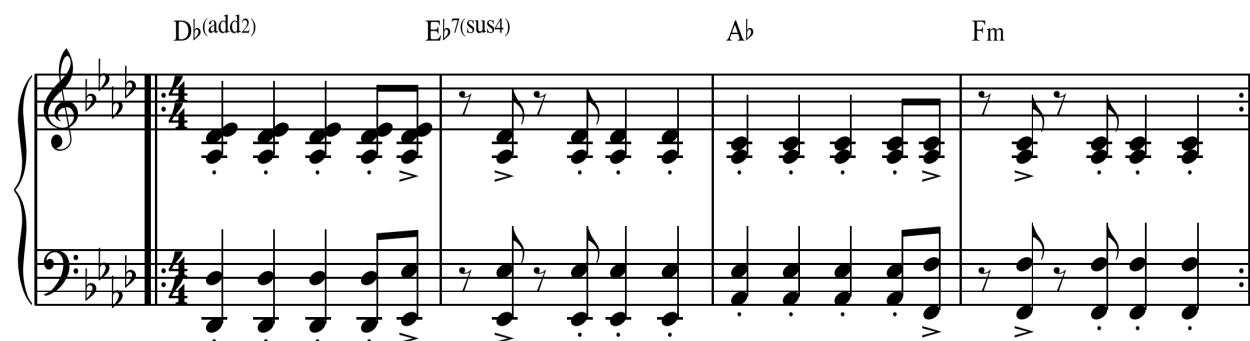
4.4 MUSIKALSKE STRATEGIER

Som låt bærer *Viva la Vida* preg av å være skapt med tanke på dialog og relasjon, slik jeg var inne på tidligere i undersøkelsen i sammenheng med populærkonsertens konvensjoner. Slik Coldplay som band tilbyr publikum deltagerstrategier under konserten mener jeg altså at også *Viva la Vidas* interne musikalske struktur oppfordrer til deltagelse.

La oss begynne med låtens riff – en vamp spilt av strykere, basert på fire akkorder (figur 2). Et riff, som kan sies å være en repeterende melodisk, harmonisk eller rytmisk figur, er ofte det man gjenkjenner låter fra, særlig innen pop og rock-sjangeren, med Deep Purples *Smoke on*

the water som kanskje et av de mest kjente eksemplene. Coldplay bruker *Viva la Vida* riff både som låtens gjenkjennende element (*hook*), men også som akkompagnement for melodien – en vamp som stadig driver låten fremover. En slik musikalsk strategi gjør det lett for publikum å identifisere bandets intensjon, noe man får bekreftet ved publikums jublende respons umiddelbart etter at riffet starter (i). Her gjenkjenner de musikkens interne struktur – tonene og rytmikken riffet er bygd opp av, men enda mer interessant er det at de straks går over i medsang (v). Musikkens intensjon, forsterket av Champions henvendthet er ikke til å ta feil av – aktiv deltagelse. At denne låten bærer med seg en gestisk henvendelse om deltagelse og relasjon er kanskje enda tydeligere under Martins pianointro, hvor det kun er musikkens funksjon som *virtuell annen* som henvender seg direkte til publikum. Her er det ingen av bandmedlemmene (i alle fall ikke som man får med seg fra videoopptaket) som gjør tydelige gester for å oppfordre til medsang, men publikums *inntoning* til musikkens *virtuelle andre* muliggjør dette dialogiske, eller gestiske samspillet, om man ser publikums medsang som en gestisk henvendelse – en *inntoningsatferd* (vi) til musikkens *virtuelle andre*. Som nevnt ovenfor får man inntrykk av at medsang også var Martins personlige intensjon idet han smiler til publikum (3).

Som man ser av figur 1 er temaet som synges, eller ”ooh”-es også repetitivt slik det akkompagnerende riffet er. Dette blir enda en musikalsk strategi fra Coldplays side – med et tema som er repeterende blir det også lettere for et publikum å synge med. Dette kan sies å støtte opp om at musikk oppfattes som gester; en person som forsøker å kommunisere med en annen vil bli lettere forstått gjennom bruk av tydelige gester og kroppsspråk, mens en person med tvetydig bruk av gester og kroppsspråk vil ha vanskeligheter med å formidle sin intensjon.



Figur 7: Instrumentalt riff/vamp.

At riffet er repetitivt og brukes som vamp under hele låten kan også resultere i at låten oppfattes som ensformig. Dette kompenseres for med bruk av dynamikk underveis for å hele tiden skape inntrykk av at noe skjer – en stadig utvikling. Et eksempel her er at bassen ikke kommer inn før på første refreng, en musikalsk gest (E) som gjør overgangen fra vers til refreng tydelig, samtidig som at bassen representerer noe nytt for publikum – den *virtuelle andre* viser seg å ha flere sider, noe som gjør den mer interessant. I tillegg til bass får vi også for første gang presentert Champions kirkeklokke på første refreng. Slik tilfellet er med bassen tilføyer også denne musikalske gesten (F) en ny dynamisk side ved musikkens *virtuelle andre*. Kirkeklokken er også særlig interessant fordi den på mange måter er med å manifestere låtens historie for publikum; i det Martin starter på refrenget med teksten ”I hear Jerusalem bells are ringing” begynner Champion sitt spill på klokken på hvert andre slag i takten.

Jeg antar at de aller fleste av publikummerne har hørt *Viva la Vida* før de kom på denne konserten. En slik påstand blir blant annet støttet opp av medsangen – publikum synger ikke bare med på ”ooh”, de er også med Martin under både vers og refreng. At alle kan teksten ord for ord skal man være forsiktige med å påstå, men ser man på hvordan Coldplay har bygget opp melodien på både vers og refreng kan man ut ifra notebildet se at også her finnes det et slags repetitivt mønster:

Db(add2)
Eb7(sus4)
Ab
Fm

I used to rule the world seas would rise as I gave the word — Now in the morning I

Db(add2)
Eb7(sus4)
Ab
Fm

sleep a lone — sweep the streets I used to own —

Figur 8: Melodi vers - 9 første takter.

Db(add2)
Eb7(sus4)
Ab
Fm

I hear Je-ru-sa lem bells - are ring ing Ro man ca-val-ry choirs are sing ing

Db(add2)
Eb7(sus4)
Ab
Fm

Be my mir - ror my sword — and shield — my mis sion a ries in a fo - reign fi - eld

Figur 9: Melodi refreng - 9 første takter.

De to strofene fra verset man kan se av figur 3 begynner begge fra tonen C og ender opp på F en kvint under. I rytmikken ser man også et mønster med for eksempel den punkterte halvnoten etterfulgt av to åttendeler hvor den andre ligger over de to første slagene i neste takt. Slike lange noter som her synges over ”rule” og ”sleep” gir publikum holdepunkter i melodien som er lett gjenkjennelige og som igjen kan sees som en musikalsk strategi. Gjør man den samme analysen på de 9 første taktene av refrengt kan man se at rytmisk sett er takt 2, 4 og 6 identiske, noe som også skaper en gjenkjennelighet. Melodisk finner man også likhetstrekk – første strofes melodi (takt 1-3); ”I hear Jerusalem bells are ringing”, kommer også igjen i tredje strofe (takt 6-7); ”be my mirror, my sword and shield”. Den samme likheten kan vi også se mellom andre og fjerde strofe, selv om fjerde strofe har en liten variasjon i rytmikk og melodi for å ta hensyn til teksten. Vi ser altså at *Viva la Vida*s interne musikalske struktur er med og fremmer et dialogisk samspill mellom scene og sal gjennom tekstlige, harmoniske, melodiske, rytmiske og formmessige grep.

Den kanskje mest eksplisitte musikalske strategien *Viva la Vida* som låt skjenker publikum er låtens bridge hvor det bygges opp til låtens ”ooh”-parti. Her trengs en litt nærmere forklaring: slik man ser ut ifra mine beskrivelser ”ooh”-er publikum dette temaet (figur 1) allerede under Martins pianointro (vi). Slik låten er komponert og presentert gjennom studioinnspillingen kommer derimot dette ”ooh”-partiet inn etter låtens bridge, og er med derfra og ut. Coldplay har altså under live-fremføringen brukt dette partiet som en deltagerstrategi allerede fra første sekund, noe som er med og støtter opp om at dette ”ooh”-partiet er den musikalske strategien som tydeligst formidler sin intensjon – dialog og samspill. Ja, ser vi raskt på låten slik den er spilt inn i studio – slik lytteren hører den på plata, kan man allerede her høre at det er gjort

grep for å fremme en slik musikalsk strategi. ”Ooh”-partiet er spilt inn med mange stemmer over hverandre for å gi inntrykket av at det blir sunget av en folkemengde, ikke bare av Martin og de andre i bandet. Dette gjør bandets musikalske intensjon tydelig for lytteren, ikke bare gjennom musikken som den *virtuelle* andre, men her også gjennom *faktiske* andre: lyden av alle som synger på innspillingen inviterer lytteren til å bli en del av folkemengden.

Tidligere var jeg inne på hvordan man fikk inntrykket av en motsetning i musikkens og bandets intensjon i overgangen mellom Martins pianointro og starten på selve låten. I låtens bridge, som er opptakten til ”ooh”-partiet, blir man på mange måter vitne til det motsatte; bandets og musikkens gestiske henvendelser er her med på å formidle den samme intensjonen: ”snart skal alle være med å synge”. Hvis man først ser på det musikalske kan bridgen nærmest oppfattes som et break: bassen og basstrommen blir borte, samtidig brytes vampen opp harmonisk, den som frem til nå har vært kontinuerlig:

The image shows a musical score for a bridge section in 4/4 time, written in a key with three flats (B-flat major/C minor). The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. The first two measures are marked with the chord $D\flat(\text{add}2)$ and the last two with Fm . The melody in the treble clef features a sequence of eighth notes: $D\flat$, $E\flat$, F , G , $A\flat$, $B\flat$, C . The bass line in the bass clef consists of a steady eighth-note accompaniment: $D\flat$, $E\flat$, F , G . The second system consists of two measures marked with the chord $E\flat(\text{sus}4)$. The melody continues with eighth notes: $D\flat$, $E\flat$, F , G , $A\flat$, $B\flat$, C . The bass line continues with the same eighth-note accompaniment: $D\flat$, $E\flat$, F , G .

Figur 10: Bridge.

Rytmask ser man at takt 1-4 (i praksis 1-6 når man tar med repetisjonen) er identisk med låtens riff, det er altså kun det harmoniske som får en variasjon. At det kun skifter mellom to akkorder gjør at musikken blir svært repetitiv, ja, dens gestiske henvendelse (G) blir nærmest suggererende, samtidig som man også får følelsen av at noe kommer til å skje – noe som vil

løse dette opp. De to siste taktene er ytterligere med på å gi følelsen av at man snart ”lander” – låtens dominant-akkord (Eb sus4) er tradisjonelt sett en akkord som leder tilbake til tonika. I *Viva la Vida*s tilfelle blir det oppløsende momentet ”ooh”-ingen som igjen leder oss inn i refrenget og låtens velkjente vamp.

Disse gestiske henvendelsene vi får fra musikkens interne struktur i bridgen tolker jeg altså som en invitasjon til det som kommer etterpå, nemlig allsangen over låtens tema. Bandets gestiske henvendelser er med på å støtte opp om en slik intensjon, og særlig Martins og Champions gestiske henvendelser gir inntrykk av dette. Champion, som under bridgen ikke spiller noe instrument, vender hele kroppen ut mot publikum, strekker hendene i været og klapper, som en oppfordring til at publikum skal gjøre det samme (16). Publikum er oppmerksom på denne henvendelsen og henvender seg på samme måte tilbake til bandet – hendene klappende over hodet (vii). Martins gestiske henvendelse til publikum har kanskje en enda mer eksplisitt intensjon: han går ned på kne ytterst på scenekanten og samler hendene foran seg som en bedende gest mot publikum (H). Det er nærmest som om man får følelsen av en slags intimitet mellom Martin og publikum – Martin bedende på sine knær: ”hjelp oss nå”, en bønn publikum svarer ”ja” til, gjennom gestisk henvendelse (viii) i form av sang og armer strekt mot Martin og bandet på scenen i det ”ooh”-partiet og refrenget begynner. En siste ting som også er verdt å merke seg i denne sammenhengen er måten de fysiske rammene er med og støtter opp under Coldplays intensjon om relasjon under denne delen av låten, ved å vise *publikum* på storskjermene plassert rundt sceneområdet.



Figur 11: Martins bedende gest (YouTube-klipp: 51:21).

4.5 INNTONINGENS ROLLE I DET DIALOGISKE SAMSPILLET

Jeg skrev i mitt teorikapittel at et begrep som *inntoning* kan brukes i mine beskrivelser av energioverføringen mellom scene og sal. Etter å ha undersøkt Coldplays fremføring av *Viva la Vida* står begrepet frem som en sentral del av hva som preger Coldplays dialogiske samspill med publikum. Jeg har allerede nevnt hvordan publikums inntoning til musikkens *virtuelle andre* fremmet medsang (vi) under Martins pianointro, men det er også interessant å legge merke til hvordan denne inntoning synliggjør det energetiske aspektet. I overgangen fra Martins pianointro til låtens riff kan publikums jubel og rop – deres inntoningsatferd – sies å matche musikkens intensitet. Det dynamiske crescendoet i musikken kan man også se gjenspeiler seg i publikums crescendo i sang, jubel og rop – gjennom inntoning til musikkens gestiske henvendelse (B) kan man si at publikums vitalitetsaffekter følger musikkens crescendo. Går vi tilbake til moren og spedbarnet i ansikt til ansikt-samspeillet ser vi at i tillegg til å matche intensitet kunne moren også matche barnets atferd med hensyn til to andre egenskaper: timing og form. I overføringen til *Viva la Vida* er det tydelig å se at publikums inntoningsatferd matcher musikkens *virtuelle andre* også når det gjelder timing: riffets puls matches av publikums hopping i takt til denne pulsen. Når det gjelder inntoning med hensyn til form blir dette tydelig gjennom blant annet Champions utstrakte armer som matches ved at publikum på mange måter strekker hele sin kropp (anført av begge armene) mot scenen.

Ser man på fremføringen av *Viva la Vida* under ett, ser man at publikums intensitet i jubel, medsang og andre gestiske henvendelser holder seg høy gjennom hele låten. Det samme kan man i stor grad si om bandets intensitet – ser vi for eksempel på Champions lydproduserende gester utføres de med store bevegelser og mye kraft. Martins sceneopptreden kan også sies og ha høy intensitet, et inntrykk man får gjennom blant annet hans stadig løping frem og tilbake på scenen, samt hopping i takt med publikum. Champions lydproduserende gester og Martins løping viser her bandets inntoningsatferd som matcher publikum med hensyn til intensitet. Det er med andre ord ikke slik at det kun er publikum som viser en inntoningsatferd, bandet deler også denne atferden. På bakgrunn av dette kan man si at de har en gjensidig inntoning til hverandre underveis i låten – en *felles følelsesreise* med hverandre. Og nettopp her er vi inne på noe sentralt: ”Inntoning fører i de fleste tilfeller til en deling av [...] vitalitetsaffekter” (Böhnisch, 2010, s. 201). Inntoning får derfor en viktig rolle i det dialogiske samspillet;

ikke bare atferden matches, ”[...] men [også] selve opplevelseskvaliteten. Slik muliggjør inntonning intersubjektivitet og interpersonlig samhörighet” (sst.).

Inntoning er altså med og bygger opp under inntrykket om et relasjonelt fokus under fremføringen av *Viva la Vida*; publikum toner seg inn på musikerne og den *virtuelle andres* atferd og intensjon om dialog og relasjon, samtidig som at denne inntoningen også fører til at publikum matcher bandets opplevelseskvalitet. Andre veien kan man si at bandet deler publikums vitalitetsaffekter gjennom inntoning på publikums atferd og opplevelseskvalitet, noe som på mange måter gir oss en sluttet sirkel. Det er også relevant å nevne Bråtens *altersentriske delaktighet* i denne sammenhengen – en teori som i tillegg til *inntoning* kan være med å forklare publikums og musikernes deling av vitalitetsaffekter. Når jeg blant annet påpeker at Martin og Champion viser en inntoningsatferd til publikum, er det interessant at det også kan være snakk om *altersentrisk delaktighet*. Martin og Champion deltar i publikums opplevelse av situasjonen.

DEL 2 – RENDEZVOUS POINT

Når jeg nå, ved hjelp av mine analyseverktøy, har undersøkt hva som preger dialogiske samspill med utgangspunkt i Coldplay og deres publikum, ønsker jeg nå å se nærmere på hvordan Rendezvous Points konsert og intervju kan være med å belyse dialogiske samspill ytterligere. Slik jeg var inne på i mitt metodekapittel, er ikke formålet med denne analysen å ta for seg konserten minutt for minutt, men heller stille spørsmålet: Hva kan Rendezvous Points konsert tilføre av kunnskap om dialogiske samspill mellom scene og sal på konsert? For å forsøke å svare på dette vil jeg trekke frem noen interessante elementer og deler av konserten, samt mitt intervju med bandet som kan være med å komplementere, justere, men også kanskje problematisere de funnene jeg gjorde under Coldplay-analysen.

Først i denne analysen ønsker jeg kort å nevne noe som kom frem under en drøfting rundt hvordan bandet følte publikum var med og påvirket dem underveis i konserten. Petter Hallaråker, bandets gitarist, påpekte her at ”når man ser at publikum er med kan ens egen energi og stemning snu på sekundet. Man spiller definitivt bedre når man føler publikum er med”. Det er for så vidt ingenting overraskende ved at publikum påvirker en musikers

opplevelse av konserten, men hvordan en slik påvirkning oppstår er interessant i forhold til min erkjennelsesinteresse. I mitt teorikapittel nevnte jeg blant annet hvordan utøvere kan ”høste inn” energien fra publikum, men kanskje enda mer interessant og relevant her er det å trekke frem Hallaråkers *altersentriske delaktighet* som en mulig forklaring på denne påvirkningen. Når Hallaråker sier at ved å observere publikum kan hans egen energi og stemning snu på sekundet, kan dette forklares gjennom vår medfødte evne til å oppleve det andre opplever – være deltager i en annens (alters) opplevelse.

4.6 HENVENDELSE GJENNOM DET MUSIKALSKE MATERIALET

I min analyse av Coldplays fremføring av *Viva la Vida* kom det blant annet frem at det var stor grad av direkte henvendthet, både fra bandet og fra publikum, noe som syntes å fremme det dialogiske samspillet. Denne direkte henvendtheten kunne vi blant annet se i form av gester som utstrakte armer mot hverandre, jubel og skrik, samt bandets fokus på å faktisk være kroppslig henvendt mot publikum mens de selv spiller. I forsøk på å ytterligere tilføre kunnskap rundt dialogiske samspill er derfor Rendezvous Points tanke om at det først og fremst er det musikalske materialet som står for bandets henvendelse til publikum svært interessant. Dette var noe som kom frem under mitt intervju med bandet, og et tema vi ble sittende å diskutere en god stund. ”Det er musikken som er vår greie”, var blant annet svaret jeg fikk av Hallaråker da jeg spurte om hvordan han mente bandet først og fremst kommuniserte med sitt publikum. Videre kom det frem at de henvender seg mer til hverandre enn til publikum, noe som virket som å ha en påvirkning også på publikum: ”jeg henvender meg mer til de jeg spiller med, og av en eller annen grunn så funker det for publikum også – de ser at vi har det fett på scenen”, påpeker Hallaråker. Et interessant utgangspunkt for denne analysen blir derfor hvordan en slik tanke eller innstilling preger det dialogiske samspillet mellom Rendezvous Point og deres publikum.

Det første man biter seg merke ved er at bandets grad av gestiske henvendelser direkte til publikum er liten. Et konkret eksempel jeg ønsker å trekke frem er starten av konserten: Når bandet entrer scenen henvender publikum seg til bandet gjennom applaus og jubel, noe som for så vidt ligger i konvensjonene rundt livekonserter, være seg pop eller metal. Det interessante er at bandet ikke gjengjelder disse gestiske henvendelsene – de går til sine

instrumenter for så å se på hverandre eller ned i gulvet foran seg mens den første låtens intro spilles av keyboardist Nicolay Svernæs og trommeslager Baard Kolstad. Det skal nevnes at Hallaråker og bassist Gunn-Hilde Erstad smiler til enkelte på første rad på vei inn på scenen, men generelt er det altså liten grad av gestiske henvendelser fra bandets side. Her bør det påpekes at liten grad av gestiske henvendelser på ingen måte tilsvarer bortvendthet, men at bandmedlemmenes form for henvendthet til publikum først og fremst er gjennom persepsjon og sansning – en indirekte form for henvendthet. Dette var jeg blant annet inne på i mitt teorikapittel da jeg påpekte at det er mulig å være indirekte henvendt gjennom synssansen, selv om blikket ikke er rettet direkte mot publikum. Rent kroppslig er derimot bandmedlemmene direkte henvendt – kroppens forside er vendt mot publikum.

Ved min første gjennomgang av videoopptakene lå fokuset på å skaffe en oversikt over sentrale elementer ved konserten. Her tok jeg i bruk det kameraet som var plassert midt i lokalet bak publikum, slik at jeg fikk et oversiktsbilde over scenen, samt det meste av publikum. Etter denne gjennomgangen satt jeg i stor grad igjen med et inntrykk av at bandets lille grad av gestiske henvendelser så ut til å resultere i at det dialogiske samspillet ble svært lite fremtredende – ja, nesten litt hemmet. Ser man på publikums former for henvendthet er det også fra deres side generelt liten grad av store gestiske henvendelser, med unntak av den allerede nevnte scene-entréen, samt mellom låtene hvor de henvender seg gjennom applaus og jubel.

Som en del av publikum under denne konserten er det derfor interessant at stikkord jeg skrev ned for meg selv direkte i etterkant av konserten blant annet var ”god tilstedeværelse på scenen”, ”styring av fokus”, ”god dialog” og ”konsentrert publikum”. Før jeg hadde observert videoopptakene fra konserten var altså ikke min oppfatning som publikummer at (den lille) graden av gestisk henvendelse var noe som preget det dialogiske samspillet negativt. En slik motsetning mellom hvordan noe i utgangspunktet kan oppfattes på konsert som deltagende observatør, og hvordan noe oppleves på et videoopptak er interessant. Med dette sagt er det ikke overraskende at en konsert oppleves annerledes live enn på et opptak – det er nettopp her noe av styrken i både å være tilstede selv, samtidig som man gjør videoopptak ligger: man har mulighet til å tilføre analysen flere perspektiver, slik jeg også var inne på i mitt metodekapittel.

4.7 EN NÆRMERE UNDERSØKELSE AV VIDEOMATERIALET

Det faktum at jeg som publikummer hadde en annen opplevelse av konserten og det dialogiske samspillet enn det videoopptakene gav meg i etterkant, krever en nærmere undersøkelse av videoopptakene. Finnes det noe her som støtter opp under min opplevelse som publikummer, eller gir en nærmere undersøkelse av videomaterialet det samme inntrykket som ved første gjennomgang?

Det er generelt liten grad av store gestiske henvendelser fra publikums side underveis i konserten, men gjennom mitt kamera som sto rettet mot publikum har jeg mulighet til å se selv de mindre gestene og bevegelsene, som for eksempel svaiing med overkroppen, og ikke minst ansiktsuttrykk. Og det er nettopp publikums ansikter som for meg fremstår som mest interessant når jeg undersøker videomaterialet nærmere: gjennom ansiktene ser det ut til at publikum lever seg inn i musikernes gester, samtidig som man også kan tolke det dithen at de i tillegg lever seg inn i musikkens interne struktur. En slik form for *altersentrisk delaktighet* viser seg gjennom alle de tre låtene bandet spiller i løpet av konserten, men et konkret eksempel jeg ønsker å trekke frem hvor dette er tydelig er under konsertens andre låt *Explode* – nærmere bestemt låtens intro. Introens riff, som også kommer igjen senere i låten, spilles unisont av både bass, gitar og keyboard, samtidig som at også trommene følger riffets rytmikk.

Copyright © Petter Hallaråker



Figur 12: *Explode* – Intro.

Musikernes *lydproduserende gester* utføres med høy intensitet, samtidig som deres *lydakkompagnerende gester* også oppleves som aggressive og intense med headbanging som kanskje den mest eksplisitte gesten. Bandmedlemmenes headbanging kan også sies å være en deltagerstrategi; når samtlige bandmedlemmer headbanger synkront under eksempelvis

introen til konsertens siste låt *Implode*, virker det som en invitasjon til publikum om å slutte opp om dette – noe også en stor del av publikum gjør. Man kan si at bandmedlemmene og publikum går inn i et gestisk samspill ledet an av det musikalske materialet.

I tillegg til at musikernes gester oppleves som aggressive og intense oppleves også låtens musikalske gester som aggressive – musikernes intensitet i sine lydproduserende gester overføres på mange måter til de musikalske gestene. Denne aggressiviteten og intensiteten som både musikken og musikerne utstråler kan man på videoopptaket se gjenspeiler seg i publikum, og særlig interessant er det altså at denne altersentriske delaktigheten kommer til uttrykk gjennom ansiktet. With, Hallaråker og Erstad, som står lengst frem på scenen, og som publikum har enklest tilgang til visuelt sett, har ansiktsuttrykk som kan beskrives ved at de har smale, mysende øyne, samtidig som at munnen og leppene er strammet slik at deres ansikter får det man kanskje best kan beskrive som et strengt og konsentrert uttrykk. Denne formen for uttrykk i ansiktet kan også observeres i publikum – publikums altersentriske delaktighet muliggjør denne imitasjonen av ansiktsuttrykk, samt en deling av musikernes opplevelse av musikken – *usually out of awareness*, for å bruke Stern (2004, s. 241).



Figur 13: Eksempel på ansiktsuttrykk. Her: Hallaråker under første låt *Resolution*.

Slike observasjoner viser på mange måter at videoopptaket, når man ser nøye nok etter, tydeliggjør det dialogiske samspillet, og hvordan det kommer i stand. Det gir meg også mulighet til å revidere det man kan kalle en forestilling om at dialogiske samspill må være eksplisitte og tydelige: observasjonen av at det dialogiske samspillet utspiller seg gjennom ansiktsuttrykk viser at dialogiske samspill også kan utspille seg på et mer ”usynlig” plan. Bandets indirekte form for henvendthet, som ved første gjennomgang av videomaterialet virket hemmende på det dialogiske samspillet, viser seg å være noe publikum – gjennom *altersentrisk delaktighet* – bruker for å skape relasjon med musikerne. Det ser på mange måter ut til at publikum anser bandets lydproduserende og lyd-akkompagnerende gester som direkte henvendelser, samtidig som disse gestene også er med på å tydeliggjøre musikkens gester. At de musikalske gestene blir tydeliggjort er sentralt i en sjanger som prog-metal, hvor musikalske parametere som form, rytmikk og harmonikk ofte er avansert og intrikat. Prog-metal

[...] blends elements of jazz, classical, and ambient/acoustic musics with nontraditional song structures in creating an elaborate product that emphasizes more cerebral than emotional qualities. Often the music is more technical than conventional metal styles [...] Prog metal is an extension of progressive rock (prog rock), made popular in the early '70s by bands like Genesis, Rush and Yes (Gulla, 2006, s. 204-205).

Man kan på mange måter si at et slikt fokus ligger i *konvensjonene* rundt prog-metal – den tekniske musikken krever et musikalsk fokus fra musikerne, men også fra publikum. For eksempel det å finne låtens puls kan ofte være vanskelig innen en slik sjanger, noe som til tider også er tilfelle i Rendezvous Point sine låter. Publikums lyd-akkompagnerende gester som tramping med foten eller nikking med hodet til låtens puls er også med og driver det dialogiske samspillet fremover ved at de gjennom disse gestene henvender seg til musikerne og musikken de spiller. Det å følge musikkens puls gjennom gester er et tegn på oppmerksomhet på musikernes henvendthet gjennom musikken, noe som altså fører til at dialogen mellom scene og sal drives videre, og ikke stopper opp. At en stor del av publikum følger musikkens puls gjennom bevegelser med hodet og føttene (samt overkropp), er også et eksempel på inntoningsatferd med hensyn til *timing*.

Som en foreløpig oppsummering kan man si at det dialogiske samspillet under Rendezvous Points konsert i tråd med sjangerkonvensjonene preges i mindre grad av de store gestiske henvendelsene som for eksempel utstrakte armer, skrik og jubel, men, som jeg har observert

gjennom mer detaljfokuserte undersøkelser av videoopptakene, er derimot mindre gester og uttrykk gjennom ansikt, hode og overkropp med og preger det dialogiske samspillet. Når bandet i stor grad henvender seg direkte til hverandre, oppfattes altså ikke dette av publikum som en form for bortvendthet, men heller som en form for indirekte henvendthet som er med på å drive det dialogiske samspillet videre.

4.8 TYDELIGGJØRING AV MUSIKKENS VIRTUELLE ANDRE

Mye av svaret på hvorfor det dialogiske samspillet utfolder seg på en slik måte ligger i nettopp det denne analysen tok utgangspunkt i – bandets tanke og innstilling om at deres henvendelse foregår gjennom det musikalske materialet. Ovenfor var jeg inne på at musikernes lydproduserende og lyd-akkompagnerende gester er med på å tydeliggjøre musikkens gester. Bandmedlemmenes fysiske tilstedeværelse i musikken var noe som også kom frem under intervjuet, og noe bandmedlemmene så på som sentralt i deres sceniske uttrykk. ”Tenker ikke så mye over det tekniske når jeg spiller – jeg er opptatt av å være mer i musikken på en måte”, påpeker Hallaråker underveis i en felles drøfting rundt hvordan de føler de fremstår som band på scenen. ”Jeg prøver å leve meg inn i musikken, da. Prøver å være i musikken fysisk. Slik kan jo også publikum se at jeg koser meg”, sier Svennæs og påpeker videre at han går inn i en ”sint” rolle på scenen for å kunne opprettholde energien og intensiteten i musikken, noe som jo er interessant i forhold til mine observasjoner av ansiktsuttrykk – den aggressive, eller ”sinte” rollen Svennæs går inn i overføres til musikken og videre til publikum.

With deler Svennæs sine tanker rundt roller på scenen og legger til at ”man tuner inn på låtens tematikk og atmosfære”, og at dette avgjør hvilken rolle man går inn i. With legger til: ”Er det en hard, brutal og kjapp låt så blir [kroppsspråket] tøft og mekanisk, mens andre steder er man veldig søt og forsiktig og sølvgett, liksom hvis det er et balladeparti”. Ut ifra bandets beskrivelser kan det altså virke som om rollene de spiller ut på scenen forandres i takt med musikken, bokstavelig talt. Tidligere i oppgaven presenterte jeg Friths *star* og *song personality*, og hvordan artister kan skifte mellom slike personaer. Ut ifra de beskrivelsene With og Svennæs kommer med, mener jeg man også kan snakke om en musikers *musikalske*

persona. Det er altså en altersentrisk delaktighet i det musikalske materialet som avgjør hvilken rolle eller persona Rendezvous Points medlemmer går inn i på scenen.

Det at bandet går inn for å være i musikken fysisk, resulterer i at deres uttrykk på scenen preges av indirekte henvendthet mot salen. Bandmedlemmenes direkte henvendthet til hverandre er også med og underbygger inntrykket om indirekte henvendthet til publikum. Gjennom mine videokameraer så jeg publikums inntoning til musikernes lydproduserende og lyd-akkompagnerende gester, men også en inntoning til de musikalske gestene, og det er det sistnevnte jeg ønsker å utdype litt nærmere. *Bandets fokus på det musikalske materialet, samt deres fysiske tilstedeværelse i musikken er med på å tydeliggjøre musikkens virtuelle andre.* Gjennom en slik tydeliggjøring får den virtuelle andre en svært sentral rolle i det dialogiske samspillet, og en *felles følelsesreise* finner sted. Tydeliggjøring, eller synliggjøring av den virtuelle andre undergraver ikke bandmedlemmenes rolle i samspillet mellom scene og sal, men det er interessant å se at et så stort fokus fra bandets side på det musikalske materialet ikke hemmer samspillet, men heller tydeliggjør det man på mange måter kan kalle dialogens tredje deltager – musikkens virtuelle andre.

En slik observasjon er på mange måter med og belyser de mangefasetterte erfaringer dialogiske samspill representerer. Gjennom analysen av Rendezvous Point har det vist seg at det ikke nødvendigvis er direkte henvendthet mellom musikere og publikum som fremmer dialogiske samspill, men at dialogen også i stor grad foregår gjennom det musikalske materialet, samtidig som at dialogen også utspiller seg på det jeg kalte et mer ”usynlig” plan. Ansiktsuttrykk var her et tydelig eksempel – et element i det dialogiske samspillet med Rendezvous Point og deres publikum som krevde nærmere undersøkelse av videomaterialet.

Men det er også observasjoner i analysene som komplementerer hverandre – jeg har blant annet vært inne på hvordan jeg gjennom mine videoopptak av Rendezvous Points publikum observerte små gester og bevegelser i ansikt, hode og overkropp som tidvis matchet eller imiterte bandets gester og bevegelser. En slik inntoning og altersentrisk delaktighet komplementerer på mange måter det jeg også så under analysen av *Viva la Vida* – for eksempel hvordan Champions og Martins inntoning til publikum matchet publikums intensitet. At mine to analyser komplementerer, justerer og problematiserer hverandre er interessant og relevant å belyse, da det er med og synliggjør mangfoldet og hvor sammensatt fenomener rundt dialogisk samspill på konsert er. Analysene viser at det finnes ulike former

for dialogiske samspill, samspill som er avhengige av flere faktorer jeg gjennom mine analyser har vært inne på.

5 OPPSUMMERING OG UTBLIKK

Gjennom relevant teori, samt mine metoder og analyser har jeg forsøkt å svare på følgende problemstilling: *Hva preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert?* Mine analyser av Coldplay og Rendezvous Point har vist at svaret på denne problemstillingen er omfattende: selv om det fantes likhetstrekk som for eksempel inntoning mellom musikere og publikum under både Rendezvous Points konsert og Coldplays fremføring av *Viva la Vida*, er fortsatt *mangfoldighet* et relevant stikkord når man omtaler slike samspill.

Min oppgave har vist at dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert preges av ulike former for *henvendthet*, være seg direkte slik man kunne se under Coldplays konsert, eller mer indirekte slik i større grad tilfellet var med Rendezvous Points henvendelse til sitt publikum. En *inntoning* mellom scene og sal var også med og preget de dialogiske samspillene, og jeg har vist at denne inntoning matchet den opprinnelige atferden med hensyn til både intensitet, timing og form, samtidig som jeg også viste at Coldplay og deres publikums inntoning til hverandre førte til det Stern har kalt en *felles følelsesreise*.

Jeg viste også at både Coldplays og Rendezvous Points medlemmer gikk inn i roller, eller utspilte ulike *personaer* underveis i de to konsertene. At ulike roller og personaer preget det dialogiske samspillet kunne man blant annet se gjennom Coldplays styring av publikums oppmerksomhet: Martin og Champion hadde mer fremtredende roller under fremføringen av *Viva la Vida* enn de to andre bandmedlemmene. I Rendezvous Points tilfelle kom det frem under mitt intervju at blant annet Svernæs gikk inn i en "sint" rolle på scenen for å opprettholde energien og intensiteten i musikken.

Når det gjelder bruk av *gester* har jeg vist at dette i stor grad er med og preger dialogiske samspill. Dette gjelder ikke bare fysiske gester som for eksempel musikernes *lydproduserende gester* eller *kommuniserende gester* publikummere i mellom, men også det faktum at vi oppfatter musikk som gester – som en *virtuell annen*.

Altersentrisk delaktighet er også med og preger dialogiske samspill, og jeg ønsker særlig å trekke frem publikums imitasjon av medlemmene i Rendezvous Points ansiktsuttrykk. En slik observasjon viser at publikum – gjennom altersentrisk delaktighet – tar del i musikernes opplevelse av musikken. Denne observasjonen er også relevant å trekke frem fordi det viser hvordan videodokumentasjon og egen observasjon under konserten utfyller hverandre – mine inntrykk som deltagende observatør kunne i etterkant sees i sammenheng med mine videoopptak.

I mine undersøkelser har jeg vist at også *rammer* og *konvensjoner* preger dialogiske samspill. Lyssettingen er en av de fysiske rammene, og gjennom min undersøkelse av Coldplays fremføring av *Viva la Vida* kom det frem at de brukte lyset bevisst for å øke det relasjonelle preget på konserten, samtidig som jeg også viste at det hadde en innvirkning på publikums *vitalitetsaffekter*; det så ut til at disse affektene økte eller minket i forhold til hvor nærme lyset befant seg. Når det gjelder konvensjoner i forhold til Coldplays konsert viste jeg at det relasjonelle som preget fremføringen av *Viva la Vida* nærmest lå i konvensjonene rundt konserten. Dette resulterte i blant annet *ikke-diskrete lyttestrategier* fra publikums side, samtidig som bandet skjenket publikum *deltagerstrategier*. I Rendezvous Points tilfelle kom det frem av analysen at fokuset på det musikalske materialet på mange måter ligger i konvensjoner rundt (prog-)metal som sjanger, der det musikalske materialet ofte er teknisk krevende både for musikeren, men også for lytteren.

I tillegg til deltager- og lyttestrategier har vi også sett at musikalske strategier er med og preger samspillet. Et eksempel her er *Viva la Vidas* stryke-riff som spilles som en vamp over fire akkorder. Jeg viste i min analyse at en slik musikalsk strategi gjør låten lett gjenkjennelig (låten *hook*) – publikum gjenkjenner musikkens interne struktur. En slik musikalsk strategi var også med på å synliggjøre bandets og musikkens intensjon – aktiv deltagelse.

5.1 MITT UTGANGSPUNKT

I begynnelsen av denne oppgaven refererte jeg til Davidson og hennes påstand om at sosiale faktorer ved konserter ”[...] has been sadly neglected” (1997, s. 224). Samtidig belyste jeg også at et tema som dialogisk samspill mellom scene og sal innehar en del taus kunnskap. Det er nettopp det å sette navn på denne tause kunnskapen som har vært utgangspunktet for mine undersøkelser. Slik taus kunnskap kan for eksempel være at de fleste musikere er klar over at måten man henvender seg til publikum på påvirker det dialogiske samspillet, eller at en rammefaktor som lyssetting er med og påvirker det relasjonelle aspektet i konserten. Det har derfor vært viktig for meg å forsøke og vise at det er mulig å undersøke og analysere fenomener som oppstår på konsert gjennom bruk av terminologi og teori fra musikkfeltet, men også andre felt som teatervitenskap, psykologi og sosiologi. Jeg hadde også som utgangspunkt å svare på min problemstilling gjennom metoder jeg anser som relativt nye innen musikkforskningen. Især er min bruk av to kameraer, samt deltagende observasjon under Rendezvous Points konsert på mange måter nybrottsarbeid. Mitt metodiske arbeid sammen med min tverrfaglige tilnærming med særlig vekt på forholdet mellom musikk og relasjonspsykologi, er derfor på mange måter kanskje mitt viktigste bidrag til feltet.

5.1.1 Det relasjonelle

Det relasjonelle aspektet ved konserten har vært viktig for meg. Coldplays fokus på det relasjonelle var tydelig under fremføringen av *Viva la Vida*, men vi så også at publikum underveis i Rendezvous Points konsert brukte inntoning og altersentrisk delaktighet for å skape relasjon med musikerne. I begge mine analyser så vi også eksempler på gestiske samspill mellom musikere og publikum, noe som også er med og gir et inntrykk av relasjonelt fokus. Et slikt fokus kan også sees i et større kunsthistorisk perspektiv – utviklingen fra modernismens fokus på subjektets tolkning av det autonome verket til postmodernismens relasjonelle kunst, som Nicolas Bourriaud i sin bok *Relasjonell Estetikk* så treffende definerer slik: ”[...] en kunst som tar sfæren av menneskelig samhandling og dens sosiale sammenheng som teoretisk horisont, heller enn å bekrefte et symbolsk autonomt og *privat* rom [...]” (2007, s. 17, originale kursiveringer).

5.2 UTBLIKK

Når jeg nå i løpet av denne oppgaven har forsøkt å svare på hva som preger dialogiske samspill mellom musiker og publikum på konsert, er det viktig å påpeke at jeg ikke herved har svart på hva som preger alle dialogiske samspill. På samme måte som at alle konserter er unike²⁵, anser jeg også alle dialogiske samspill som unike og forskjellige fra hverandre, men dette vil ikke dermed si at det ikke finnes fellestrekk, noe også mine analyser har vist. For å sitere en av mine medelever under en diskusjon rundt originalitet som fant sted i en religionstime på videregående: ”Ja, det er greit du sier vi alle er så originale, men de fleste av oss har da et par armer og ben, og hodet plassert høyere på kroppen enn knærne”. I denne oppgaven har jeg gjennom mine metoder og analyseverktøy satt søkelyset på områder ved det dialogiske samspillet jeg mener er interessant, samtidig som mine to analyser, ved hjelp av mine analyseverktøy, har gitt noen pekepinner på hva ulike dialogiske samspill har til felles. Jeg har også påpekt at mangfoldighet er et sentralt stikkord, og med dette sagt bør det understrekes at det kreves mer forskning og flere undersøkelser på feltet. Gjennom mine analyser har jeg dannet et utgangspunkt for slik videre forskning. og noen steg videre jeg mener er nødvendige å ta, ønsker jeg å trekke frem her.

Et neste steg jeg ser som nødvendig er videre utforskning av det metodiske rundt slike undersøkelser, og særlig ser jeg utforskning rundt bruk av egne videoopptak som interessant. Ved å ta i bruk flere kameraer vil variasjonen og detaljene i opptakene øke, noe som gir mulighet for svært detaljrike analyser. Men bruk av flere kameraer øker også redigeringsarbeidet og selve analysearbeidet – noe som innebærer at jo flere kameraer man tar i bruk under en konsert, jo færre konserter vil man ha mulighet til å undersøke. Ønsker man noen, svært detaljrike analyser som sier mye om et utvalg dialogiske samspill, eller ønsker man å gjøre analyser av flere konserter for å øke den generelle oversikten over hva som preger dialogiske samspill og samtidig øke komparasjonsgrunnlaget? En slik vurdering kan bli svært sentral for videre arbeid.

I tillegg til metodiske utforskninger ser jeg også ytterligere utvikling av analyseverktøy som relevant for videre utforskning. Analyseverktøyene presentert i denne oppgaven har for meg

²⁵ Jeg er her klar over at for eksempel ulike band og artister på turnéer drar rundt og gjennomfører mer eller mindre identiske konserter på samtlige steder de er på, men jeg anser likevel den enkelte konsert som forskjellig og unik fra de andre. Dette blant annet med bakgrunn i at publikum vil være ulikt fra konsert til konsert, det samme er også ofte de fysiske rammene rundt konserten, musikernes dagsform, været, etc.

føltet fyllestgjørende og relevante i forhold til min problemstilling, men likevel ser jeg for meg at det i fremtidig arbeid vil være behov for en utvidelse av begrepsapparatet, samt videre arbeid med de jeg allerede har tatt i bruk. *Feedbacksløyfer* er et av de begrepene jeg ser som relevante og interessante for fremtidig arbeid: Dette begrepet ble presentert av Erika Fischer-Lichte i den tidligere nevnte boken *Ästhetik des Performativen*, og videre utviklet av Böhnisch (2010). Ut ifra Fischer-Lichtes bok definerer Böhnisch *feedbacksløyfer* blant annet som "[...] aktørers og tilskueres gjensidige påvirkning i forestillinger [...]" (2010, s. 8), og bytter man ut "aktører" med "musikere" ser man at dette begrepet også er svært relevant for undersøkelser av dialogiske samspill på konsert.

5.2.1 Til slutt

Spørsmålet jeg stilte gjennom denne oppgavens problemstilling har fått flere svar. Det er mye som preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert, noe denne oppgaven har vist. Mine to analyser tok utgangspunkt i to ulike metodiske tilnærminger, og gjennom disse to tilnærmingene, samt mitt valg av utvalg, kom mangfoldet i dialogiske samspill mellom scene og sal til syne. Slik jeg ser det, stiller dette mangfoldet krav til videre utforskning av dialogiske samspill, noe som innebærer at en også skal være forsiktig med å trekke forhastede slutninger i forhold til hva som kjennetegner det. Det kan på mange måter se ut som om samspillet kjennetegnes av det samme mangfoldet som preger det intersubjektive samspillet mennesker i mellom i sin alminnelighet – mangfoldig og formet av sosialt skapte forventninger, kompetanser og preferanser.

KILDEHENVISNINGER

- Auslander, Philip. (2004). Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), 1-13. doi: 10.1080/1026716032000128674
- Bourriaud, Nicolas. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Bråten, Stein. (1992). The Virtual Other in Infants' Minds and Social Feelings. I: A. H. Wold (Red.), *The dialogical alternative* (s. 77-97). Oslo: Scandinavian University Press.
- Bråten, Stein. (1998a). Infant learning by altercentric participation: The reverse of egocentric observation in autism. I: S. Bråten (Red.), *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny* (s. 105-125). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bråten, Stein. (1998b). *Kommunikasjon og samspill: fra fødsel til alderdom*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Böhnisch, Siemke. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. (Ph.d.-avhandling), Aarhus Universitet, Aarhus.
- Böhnisch, Siemke. (2011). Feedbacksløyfer og henvendthet: en revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger (s. S. 65-90). Århus: Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag.
- Coldplay - Rock in Rio 2011 COMPLETEO HDTV _ 720p Brazil. (2012). fra <http://www.youtube.com/watch?v=1Z1puy256h0>
- Collin, Finn, & Kjøppe, Simo. (2003). *Humanistisk videnskapsteori*. [København]: DR Multimedie.
- Davidson, Jane W. (1997). The social in musical performance. I: D. J. Hargreaves & A. C. North (Red.), *The Social Psychology of Music* (s. 209-228). Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, Jane W. (2001). The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5(2), 235-256.
- Davidson, Jane W. (2005). Bodily communication in musical performance. I: D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (Red.), *Musical Communication* (s. 215-237). Oxford: Oxford University Press.

- Davidson, Jane W. (2006). "She`s the one": Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams. I: A. Gritten & E. King (Red.), *Music and Gesture* (s. 208-225). Aldershot: Ashgate.
- Davidson, Jane W., & Salgado Correia, Jorge. (2001). Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, 17(1), 70-83. doi: 10.1177/1321103x010170011301
- Frith, Simon. (1998). *Performing Rites : On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Godøy, Rolf Inge, & Leman, Marc (Red.). (2010). *Musical Gesture: sound, movement and meaning*. New York: Routledge.
- Gritten, Anthony, & King, Elaine. (2006). Introduction. I: A. Gritten & E. King (Red.), *Music and Gesture* (s. xix - xxv). Aldershot: Ashgate.
- Gulla, Bob. (2006). *The grunge and post-grunge years, 1991-2005* (Vol. Vol. 6). Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Jensenius, Alexander Refsum. (2009). *Musikk og bevegelse*. Oslo: Unipub.
- Jensenius, Alexander Refsum, Wanderley, Marcelo M., Godøy, Rolf Inge, & Leman, Marc. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. I: R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures: sound, movement and meaning* (s. 12-35). New York: Routledge.
- Johannessen, Asbjørn, Tufte, Per Arne, & Christoffersen, Line. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt.
- Kemp, Anthony E. (1997). Individual differences in musical behaviour. I: D. J. Hargreaves & A. C. North (Red.), *The Social Psychology of Music* (s. 25-45). Oxford: Oxford University Press.
- Kurosawa, Kaori, & Davidson, Jane W. (2005). Nonverbal behaviours in popular music performance: A case study of The Corrs. *Musicae Scientiae*, 9(1), 111-136.
- Kvale, Steinar, Brinkmann, Svend, & Anderssen, Tone Margaret A. Rygge Johan f. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lazarowicz, Klaus. (1977). Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. I: H. Kindermann (Red.), *Das Theater und sein Publikum. Referate der internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentkonferenz in Venedig 1977 und Wien 1976* (s. 44-60). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Leman, Marc, & Godøy, Rolf Inge. (2010). Why Study Musical Gestures? I: R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures: sound, movement and meaning* (s. 3-11). New York: Routledge.
- Repstad, Pål. (2007). *Mellom nærhet og distanse: kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schneider, Albrecht. (2010). Music and Gestures: A historical introduction and survey of earlier research. I: R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures: sound, movement and meaning* (s. 69-100). New York: Routledge.

- Stern, Daniel N. (2004). *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York: Norton.
- Stern, Daniel N. (1985). *The interpersonal world of the infant: a view from psychoanalysis and developmental psychology*. New York: Basic Books.
- Stern, Daniel N. (2007). *Her og nå: øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oslo: Abstrakt forl.
- Store Norske Leksikon. (2013). Persona. Nedlastet 10.11, 2013, fra <http://snl.no/persona>
- Tjora, Aksel Hagen. (2010). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Trevarthen, Colwyn, Delafeld-Butt, Jonathan, & Schögler, Benjamin. (2011). Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration. I: A. Gritten & E. King (Red.), *New Perspectives on Music and Gesture* (s. 11-43). Burlington, Vt: Ashgate.
- Valberg, Tony. (2011). *En relasjonell musikkestetikk : barn på orkesterselskapenes konserter* (Vol. nr 97). Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet.
- Watt, R.J., & Ash, R.L. (1998). A psychological investigation of meaning in music. *Musicae Scientiae*, 2(1), 33-53.

SAMMENDRAG:

Fokuset for denne oppgavens undersøkelser er samspillet mellom musikere og publikum på konsert – det jeg har kalt et *dialogisk samspill*. Med utgangspunkt i konsertpraksisen til to band; det britiske pop/rock-bandet Coldplay og det lokale prog metal-bandet Rendezvous Point fra Kristiansand, har jeg forsøkt å besvare problemstillingen: *Hva preger dialogiske samspill mellom musikere og publikum på konsert?*

Gjennom mine undersøkelser og analyser viser jeg at disse samspillene preges av ulike former for *henvendthet* (Böhnisch, 2010), samtidig som jeg også viser hvordan *deltagerstrategier* og *lyttestrategier* (Valberg, 2011) preger de dialogiske samspillene. Mine undersøkelser og analyser har fokus på det performative – kroppens rolle – i dialogiske samspill, og derfor har blant andre Rolf Inge Godøy og Marc Leman (2010) sin forskning rundt *musical gestures* vært relevant. Nyere forskning innen relasjonspsykologi fra aktører som blant andre Daniel N. Stern (1985, 2007) og Stein Bråten (1992, 1998a, 1998b) løftes også fram i oppgaven.

Til slutt skal det også belyses at mitt datamateriale består blant annet av videoopptak og intervju, og metodologiske spørsmål som berører bruken av et slikt materiale blir belyst i oppgaven. I min analyse av Coldplay har jeg tatt utgangspunkt i deres fremførelse av *Viva la Vida* fra deres konsert under Rock in Rio 2011 (hentet fra YouTube), mens min analyse av Rendezvous Point er basert på egne videoopptak av en konsert bandet hadde på Kick Scene i Kristiansand 2012

VEDLEGG 1

Vers 1:

I used to rule the world
Seas would rise when I gave the word
Now in the morning I sleep alone
Sweep the streets I used to own

Vers 2:

I used to roll the dice
Feel the fear in my enemy's eyes
Listen as the crowd would sing
"Now the old king is dead! Long live the king!"

Vers 3:

One minute I held the key
Next the walls were closed on me
And I discovered that my castles stand
Upon pillars of salt and pillars of sand

Refreng 1:

I hear Jerusalem bells are ringing
Roman Cavalry choirs are singing
Be my mirror, my sword and shield
My missionaries in a foreign field

For some reason I can't explain
Once you go there was never
Never an honest word
And that was when I ruled the world

Vers 4:

It was the wicked and wild wind
Blew down the doors to let me in
Shattered windows and the sound of drums
People couldn't believe what I'd become

Vers 5:

Revolutionaries wait
For my head on a silver plate
Just a puppet on a lonely string
Oh who would ever want to be king?

Refreng 2:

I hear Jerusalem bells are ringing
Roman Cavalry choirs are singing
Be my mirror, my sword and shield
My missionaries in a foreign field

For some reason I can't explain
I know Saint Peter won't call my name
Never an honest word

But that was when I ruled the world

Bridge – “Ooh”

Refreng 3:

I hear Jerusalem bells are ringing
Roman Cavalry choirs are singing
Be my mirror, my sword and shield
My missionaries in a foreign field

For some reason I can't explain
I know Saint Peter won't call my name
Never an honest word
But that was when I ruled the world

VEDLEGG 2

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Tony Valberg
Institutt for musikk
Universitetet i Agder
Serviceboks 422
4604 KRISTIANSAND S

Vår dato: 10.10.2012

Vår ref:31755 / 3 / AMS

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 08.10.2012. Meldingen gjelder prosjektet:

31755

Det var et bra publikum – relasjonelle utvekslinger av signaler på konsert sett fra scenen

Behandlingsansvarlig

Universitetet i Agder, ved institusjonens øverste leder

Daglig ansvarlig

Tony Valberg

Student

Andreas Haugen

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.06.2013, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Vigdis Namtvedt Kvalheim

Anne-Mette Somby

Anne-Mette Somby tlf: 55 58 24 10
Vedlegg: Prosjektvurdering