

Hvilken rolle spiller musikken?

- En undersøkelse i moderne kunstnerisk ledelse

Irmelinn Stakkeland Ramo

Veileder: Daniel Nordgård

Universitetet i Agder, 2020
Fakultetet for Kunstfag
Institutt for rytmisk musikk

Forord

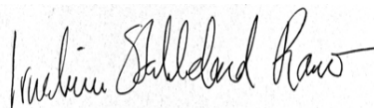
Denne avhandlingen er et punktum for masterspesialiseringen min i Project Management, Music and Stage ved Universitetet i Agder. Som utdannet og aktiv musiker med noe prosjekterfaring er tematiseringen for denne avhandlingen nærliggende egen praksis, og det har vært svært interessant å gå i dybden på hva som ligger bak den musikalske materien som anvendes innenfor ulike kunstneriske arrangement. Jeg så på dette som et relativt uutforsket felt, og resultatene kan potensielt bygge opp under en nyere og moderne profesjon innenfor kunstnerisk ledelse som dette nye masterprogrammet nå tilbyr.

Jeg vil gjerne takke min veileder Daniel Nordgård for gode tips, tilbakemeldinger og oppfølging disse månedene.

Takk til Andreas Sønning som villig delte av egen litteratur, egne dokumenter og relevant arbeidserfaring – denne forskningen hadde ikke stått så faglig sterk uten din tid og ressurser!

Jeg vil også gjerne takke de tre kandidatene som gav av sin tid og arbeidserfaringer for mitt anliggende. Bredden i forskningen er takket være deres praksis og villighet til å dele, og jeg håper denne avhandlingen kan genererer noe tilbake til dere.

Kristiansand, 18.05.2020



Irmelinn Stakkeland Ramo

Sammendrag

Jeg ville inn i ulike kunstneriske arrangement og se på hva som lå bak valget av musikk. Det gjaldt konserter, teaterforestillinger, sammensatte konsertforestillinger med flere virkemidler, og i samarbeidsprosjektene til Kristiansand Symfoniorkester. Jeg stilte meg spørsmålet «Hvilken rolle spiller musikken?» og åpnet med dette opp for en undersøkelse av hvorvidt det eksisterer musikalsk kompetanse og kunnskap om dramaturgi innenfor nevnte typer prosjekter.

Forskningen bygget på litteratur innenfor prosjektledelse, musikken som et fenomen og kommunikasjonsmiddel og læren om dramaturgi. Disse aspektene utgjorde kriterium for en prosess innen kunstnerisk ledelse og anvendelse av musikk som delkomponent eller eneste komponent. Denne prosessen forekommer i en planleggingsfase, og problemstillingen ble derfor;

Hvordan påvirker kunnskap om musikk og dramaturgi planleggingsfasen i et kunstnerisk prosjekt? På hvilke måter bidrar dette til økt verdi hos publikum?

Et intervju av tre ulike ledere med ulik kompetanse og arbeidspraksis skulle utgjøre et adekvat forskningsfelt for denne problemstillingen. Elisabeth Lindland og Andreas Sønning jobber som kunstneriske ledere, men for ulike institusjoner og selskaper, og med ulike forutsetninger for å utføre sin praksis. Lindland er utdannet innenfor teater og arbeider med teaterforestillinger med amatører på scenen. Sønning er utdannet musiker og pedagog og jobber blant annet med å skape kulturprogram for multinasjonale selskaper. Den tredje kandidaten, Silje Kulien, jobber som produsent, og var den eneste kandidaten uten kunstfaglig utdanning. Kulien er en del av ledelsesapparatet rundt Kristiansand Symfoniorkester og arbeider derfor tett på både organiseringen rundt orkesteret og konsertprogrammet deres.

Resultatene viser at kunnskap om musikk og dramaturgi kan være en forutsetning for å kunne skape fleksibilitet i prøver- og øvetider i en planleggingsfase, og dette er et ledd i det å kunne skreddersy forestillinger og konsertarrangement. Det er dramaturgiske analyser av musikken og hele innholdet i forkant av dette som forsvarer denne påstanden.

Kjennskap til dramaturgimetodikk og kunnskap om musikk utgjør en kompetanse som det konkluderes med at det eksisterer et behov for innenfor et kunstnerisk team. Publikum vil på denne måten kunne motta budskapet i forestillingen i større grad, og også utdannes innenfor nye sjangre og måter å presentere ulike kunstuttrykk på – noe som er med på å minimere skillet mellom publikum og utøvere og også viske vekk negative holdninger til ulike typer musikk. Innenfor publikumsaspektet peker jeg også på viktigheten av en helhetlig produksjon hvor alt som skjer på- og utenfor scenen burde samsvare. Dette har med å binde sammen målgrupper og en presis markedsføring å gjøre.

Nye begrep og fenomen som dramaturgikonserter og ulike analytiske prosesser knyttet til både musikk og dramaturgiske spenningsbuer for hele forestillingen utgjør en arbeidspraksis som er relativt ny og uutnyttet. En dramaturg behøver med dette ikke lenger bare være for teateret, men nå også for musikken.

Innholdsfortegnelse

FORORD	I
SAMMENDRAG	II
1 INTRODUKSJON	1
1.1 BAKGRUNN FOR TEMATISERING	1
1.2 PROBLEMSTILLING	2
1.3 PROSJEKTLEDELSE, MUSIKK OG DRAMATURGI	2
1.4 BEGRENSENINGER OG UTELATELSER	3
1.5 OPPGAVENS STRUKTUR	4
2 PROSJEKTLEDELSE – PROSJEKTET OG TILHØRENDE ROLLEFORDELING	5
2.1 PROSJEKTMETODIKK	7
2.2 LEAN	8
2.3 SMIDIGE PROSJEKT	9
2.4 PROSJEKTMETODIKK INNENFOR KULTURFELTET	10
2.5 OPPSUMMERING	11
3 MUSIKK – FENOMENET OG KOMMUNIKASJONSMIDDELET	12
3.1 MUSIKK SOM SAMFUNNSFENOMEN	12
3.2 MUSIKK SOM KOMMUNIKASJONSMIDDEL	14
3.3 KOMMUNIKASJONENS VERDI OG STRUKTUR	15
3.4 OPPSUMMERING	16
4 DRAMATURGI	17
4.1 TRAGEDIEN OG KOMEDIEN	18
4.2 EPISK OG LYRISK DIKTNING	20
4.3 OPPSUMMERING	21
5 METODE FOR DATAINNSAMLING OG ANALYSE	24
5.1 KVALITATIV METODE	24
5.2 FORSKNINGSINTERVJUET	25
5.4 SKRIPTING AV INTERVJUET	27
5.5 TRANSKRIPSJON AV INTERVJUENE	29
5.6 RELABILITET, VALIDITET OG ETIKK	30
5.7 VALG AV KANDIDATER TIL INTERVJU	31
5.8 ELISABETH LINDLAND	31
5.9 SILJE HAMRE KULIEN	32

5.10 ANDREAS SØNNING	32
5.11 UTFORDRINGER KNYTTET TIL 2 INTERVJUKANDIDATER	33
6 TRE INTERVJUER OM TO FENOMEN	35
6.1 PROSJEKTLEDELSE	35
6.2 PROSJEKTSTYRING OG KJENNSKAP TIL KONTEKST	36
6.3 OPPSUMMERING	43
6.4 DRAMATURGISK ANALYSE – EN FOR ALLE, ALLE FOR EN	44
6.5 OPPSUMMERING	50
7 PUBLIKUM – MÅLET OG MIDDELET	52
7.1 DRAMATURGIKONSERTER	56
7.2 PROSJEKTMODELLEN(E)	60
8 KONKLUDERENDE TANKER	64
8.1 SUPPLEMENTÆR FORSKNING KNYTTET TIL KONTEKST	66
9 LITTERATUR	68
10 VEDLEGG	71
10.1 VEDLEGG A: VERTIKAL DREIEBOK I UTFYLT STAND	71
10.2 VEDLEGG B: HORISONTAL DREIEBOK I UTFYLT STAND	85
10.3 VEDLEGG C: EKSEMPEL PÅ PROFILINTENSITET	86
10.4 VEDLEGG D: INTERVJUGUIDE 1	87
10.5 VEDLEGG E: INTERVJUGUIDE 2	88
11 FIGURER OG TABELLER	90

1 Introduksjon

Å skreddersy et kunstnerisk prosjekt som prosjektleder eller kunstnerisk leder fremstår som en egenartet øvelse. Ikke bare skal man ha kompetanse innenfor blant annet prosjektledelsesmetodikk, markedsføring, bedrifts- og kulturøkonomi og teamledelse, men jeg vil argumentere for at det også krever innsikt og kompetanse innenfor kunstartene som skal fremstilles. Musikk er og blir et sterkt virkemiddel som anvendes i utallige prosjekt, både som eneste komponent i rene konserter og som en delkomponent til arrangement og forestillinger. Bruk av musikk krever nødvendigvis kunnskap om hva musikk er og videre om plasseringen av musikk i en forestilling eller ved en konsert. Denne avhandlingen skal belyse musikken som et fenomen og også begrepet- og anvendelsen av dramaturgi innenfor prosjekter som har musikk i seg. Nedenfor presenteres bakgrunnen for forskningen og rammebetingelsene for avhandlingen. Til slutt oppgir jeg oppgavens struktur for at lesere skal få en helhetlig oversikt over progresjonen i avhandlingen.

1.1 Bakgrunn for tematisering

Jeg har gjennom arbeidserfaring, praksis og studier ved gjentatte anledninger lurt på hvor stor plass musikken får i ulike prosjekt, og hvordan hensynet til musikkens elementer påvirker planleggingen av et kunstnerisk prosjekt. Jeg ville undersøke i hvilken grad det fantes dramaturgiske verktøy innenfor prosjekt som har musikk som delkomponent i seg eller ved en ren konsert. Gjennom begrep som dramaturgi, musikkdramaturgi og konsertdramaturgi mente jeg det måtte finnes en måte å skreddersy et kunstnerisk prosjekt på med kompetanse på nettopp dette – musikk og dramaturgi. Verbet *skreddersy* betyr blant annet «bli sydd hos, av skredder etter mål og med prøver» (Det Norske Akademis Ordbok). Skredderen blir i dette tilfellet prosjektlederen.

Det finnes atskillig med litteratur innenfor prosjektledelsesmetodikk, men det var vanskelig å finne forslag til metoder for kunstneriske prosjekt. Jeg stilte meg spørsmålet: «Hvilken rolle spiller musikken?», og det var med dette spørsmålet dramaturgi i planleggingsfasen av et kunstnerisk prosjekt dukket opp. For hvis musikken spiller en rolle i planleggingsfasen av et kunstnerisk prosjekt, så må en ta hensyn til musikkens innhold. Musikkens innhold har påvirkning på publikummet, og denne

påvirkningen kan styres dersom det foreligger en form for dramaturgi i presentasjonen av musikken. Dette kan være en metode og en evne hos en leder som tilfører både bedriften og kunden verdi.

Det eksisterer mange tilfeller hvor musikken ikke spiller en stor rolle, og dermed tas det ikke hensyn til hverken innholdet eller påvirkningen den har. Det er ulike grunner til dette. Det kan være mangel på ressurser eller mangel på kunnskap og informasjon. Denne mangelen er potensiell tapt verdi for bedrift og kunde, og det er nettopp dette som er essensielt ved oppgaven; når hovedformålet til så mange bedrifter er å tilføre verdi, både for seg selv og til kunder, vil hensynet til- og kunnskap om disse aspektene være verdifulle verktøy i planleggingen av prosjekt som har musikk i seg. Verktøyene i denne sammenhengen er prosjektlederen og kunnskapen om musikk og dramaturgi.

1.2 Problemstilling

Jeg skal belyse områder innenfor prosjektledelsesmetodikk, musikken som fenomen og dramaturgi og anvendelse av dramaturgi innenfor prosjektstyring. Målet er å finne en metode som inkluderer disse teknikkene, og problemstillingen blir derfor:

Hvordan påvirker kunnskap om musikk og dramaturgi planleggingsfasen i et kunstnerisk prosjekt? På hvilke måter bidrar dette til økt verdi hos publikum?

Forskningen har som mål å utbedre planleggingsfasen i en prosjektmodell som kan fungerer innenfor kunstvirksomhet, og også belyse viktigheten av kunnskap om musikk og dramaturgi.

1.3 Prosjektledelse, musikk og dramaturgi

Litteraturstudiet har som formål å legge rammene for utredningen. For å komme i dybden på fenomener som prosjektledelse, musikk og dramaturgi skal jeg gjennomføre en begrepsforklaring, og innholdsmessig trekke ut det utredningen har behov for innenfor disse begrepene for å tilrettelegge for forskningen. Studiet, sammen med forskningen min skal utgjøre en helhetlig diskurs, og forhåpentligvis generere noen svar til slutt.

1.4 Begrensninger og utelatelser

Det må påpekes at det finnes «et hav» av litteratur innenfor prosjektledelse, økonomistyring og teamarbeid. Jeg forholder meg til hovedlitteraturen for masterprogrammet vårt, og noe selvvalgt litteratur som er relevant for temaet. Aspekter innenfor prosjektledelse som gjengis er valgt ut fra relevansen til min avhandling, og dermed utelates mange viktige kriterier innenfor prosjektstyring. Her er noen av dem:

<i>Fenomen</i>	<i>Aspekter</i>
Mål og målstyring	S.M.A.R.T.E mål (Tonnquist, 2016: 65)
Lederskap, Teams og Teamledelse	Lederskap (Cartwright, 2002: 114-38) Kultur (ibid.: 155-72) Gruppetenkning (ibid.: 41-61) Prosjektsyklus (ibid.: 65) Motivasjon (ibid.: 10-27) Adferd (ibid.: 27-41)
Aktivitetsplanlegging	WBS - Work Breakdown Structure (Tonnquist, 2016: 78-9) Gantt (ibid.: 160-2) Kritisk Vei (ibid.: 155-9)
Risiko	Risikoutredning (ibid.: 207-9) Matriser og Beredskap (ibid.: 210-12)
Økonomi og finansiering	Investeringsanalyser; Alternativkostnad: Nytte-/kostnadsanalyser (Berg & Vikene, 2017: 19) Tilbakebetalingsmetoden (ibid.: 54) Nåverdimetoden (ibid.: 55-7) Økonomistyring:

	eks. kontantstrøm (ibid.: 45-50) og Earned Value- metoden (ibid.: 99-104)
--	---

Når det gjelder musikk er dette også et vidstrakt fenomen som jeg ikke kan gjøre en adekvat utredning av. Jeg har i størst grad forholdt meg til Andreas Sønnings informasjon om anvendt musikk- og kommunikasjonsteori (Sønning, forthcoming: 116-36). Sønning viser til musikk som et kommunikasjonsmiddel og med det følger det en kort utredning om musikkens fysiologiske effekt på hjernen. Derfor går jeg ikke dypt inn i anatomien rundt lydoppfatning eller musikk i en historisk kontekst, men kapitlet er en del av fundamentet som skal bygges opp under forskningen som er gjennomført. Det pekes også kort på forholdet mellom utøvere og publikum, og et skille som har eksistert lenge mellom disse to, da mest innenfor klassisk musikk. Dette har som hensikt å styrke argumenter knyttet til dramaturgisk analyse.

Dramaturgi skal være et viktig aspekt innenfor ledelse av kunstprosjekt. Derfor refereres det tydelig til begrepet fra dets opphav, teaterverdenen, men formålet med dramaturgien i denne avhandlingen er anvendelse innenfor musikkfeltet og under planleggingen av et kunstnerisk prosjekt. Det er først og fremst spenningsbuene i de ulike dramaturgiene og hovedsjangrene som fremheves og hvordan de utvikles. Det er med andre ord ikke en studie i historien bak begrepet dramaturgi eller et dypdykk i teaterets fortellerformer forøvrig.

1.5 Oppgavens struktur

Denne utredningen er delt opp i 3 deler. Begrepene og fenomenene prosjektledelse og metode, musikk og dramaturgi legger grunnlaget for forskningen i den første delen. I del to trekkes valgt metode og forskningen inn, hvor funnene skal gi et grunnlag for diskusjon, refleksjon og konkluderende tanker i del tre.

2 Prosjektledelse – prosjektet og tilhørende rollefordeling

Et *prosjekt* kan beskrives som en prosess (Tonnquist, 2016: 27), med følgende kriterier:

- En tydelig start og en tydelig slutt (ibid.: 19)
- Prosjektet har klare mål og en tydelig oppgave eller et tiltak som skal gjennomføres (ibid.: 65)
- Prosjektet har en Prosjekteier, en Prosjektleder og et Prosjektteam (ibid.: 34-7)
- Et prosjekt kan enten initieres og gjennomføres uavhengig av en organisasjon eller et selskap, eller det kan gjennomføres internt i en organisasjon eller et selskap (Berg & Vikene, 2017: 65)

Prosjekteierens mandat er å sørge for at det eksisterer et tydelig oppdrag med tilstrekkelig ressurser (Tonnquist, 2016: 34). *Prosjektledelse* er en samlebetegnelse på planlegging, organisering, styring og ledelse av prosjekter, og *prosjektlederen* er «limet» i prosjektet - den som får det til å henge sammen og utvikle seg som planlagt (Berg & Vikene, 2017: 25). *Prosjektteamet* består av ulike roller som må fylles for at prosjektet kan gjennomføres. Det kan for eksempel være én lederrolle, én økonomisk rolle, to roller for markedsføring, én for administrative oppgaver og to for tekniske behov. Judith Belbins utvikling av rolletyper på jobb har vært avgjørende for en optimal sammensetting av prosjektteams og teams forøvrig (Belbin, 2010). Gjennom individets styrker og svakheter kan typene settes sammen først i optimale roller og så i teams for hvert prosjekt, noe som gjør prosessene i bedriften eller organisasjonen langt mer effektiv og friksjonsreducerende. Her er en oversikt over de ulike rollene og deres styrker og svakheter (ibid.: 22):

Roles and descriptions – Team Role contribution	Allowable Weaknesses
Plant: Kreativ, fantasifull, uortodoks. Løser vanskelige problemer	Ignorerer detaljer. For opptatt til å kommunisere effektivt.
Resource Investigator: Ekstrovert, entusiastisk, kommunikativ. Utforsker muligheter. Utvikler kontakter.	Overoptimistisk. Mister interessen når entusiasmen har passert.
Co-ordinator: Moden, selvsikker. En god møteleder. Klargjør målene, fremmer beslutningstaking, delegerer godt.	Kan bli sett på som manipulativ. Delegerer personlige oppgaver.
Shaper: Utfordrende, dynamisk, drives av press. Har driv og mot til å overkomme hindringer	Kan provosere andre. Sårer andres følelser.
Monitor Evaluator: Sober, strategisk, god dømmekraft. Ser alle alternativ. Dømmer nøyaktig.	Mangler driv og evne til å inspirere andre. Over kritisk.
Teamworker: Kooperativ, mild, observant, diplomatisk. Lytter, bygger, avverger friksjon. «Beroliger vannet».	Ubesluttosom når det gjelder. Kan være lett påvirkelig.
Implementer: Disiplinert, pålitelig, konservativ, effektiv. Gjør idéer om til praktiske oppgaver.	Noe ufleksibel. Sen til å respondere på nye muligheter.
Completer Finisher: Møysommelig, pliktoppfyllende, engstelig. Peiler ut avvik og utelatelser. Leverer på tiden.	Skråstilt til urimelig bekymring. Motvillig til å delegere. Kan være pirkete.
Specialist: Ensporet, selvstarter, dedikert. Sørger for kunnskap og evner i sjelden forsyning.	Bidra bare til et begrenset felt. Dveler ved tekniske utfordringer. Overser «det store bildet».

En forlengelse her ville vært å belyse viktige aspekter knyttet til for eksempel lederskap, kultur, gruppetenkning, motivasjon og adferd, men jeg går som nevnt ikke

dypere inn i litteraturen enn dette. Det som er relevant her i forhold til Belbins litteratur er en kunstnerisk rolle som leder av et team eller som en type rolle i et team.

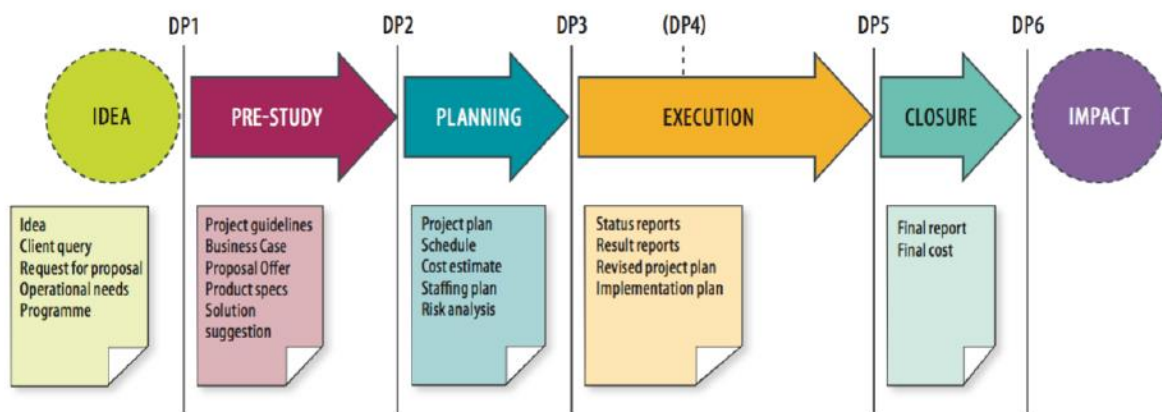
2.1 Prosjektmetodikk

La oss videre se på det overhengende styringselementet innenfor hvilket som helst prosjekt, nemlig prosjektledelsesmetodikk.

«A GOOD IDEA is no guarantee for success, it is the execution that counts. That is a fact that makes project management a key competence to master regardless of organisational structure, size or ownership form.»

(Tonnquist, 2016)

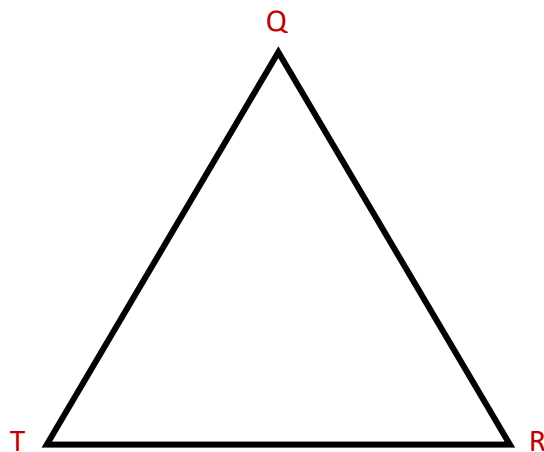
Slik starter Bo Tonnquist forordet for sin bok «Project Management». Den går i dybden på alternativer for gjennomføringen av et prosjekt, alle fasene fra idé til prosjektavslutning og til slutt prosjektets innvirkning. En oversiktsmodell kan se slik ut:



(ibid.: 27)

Disse fasene, fra boken, inneholder grundige beskrivelser av hva som må til før gjennomføringen (execution) av et prosjekt. Man går fra å ha en idé til å forme et omfang (scope), med milepæler og deadlines, til å gjennomføre en behovsutredning for at prosjektet kan gjennomføres (ibid.: 78). I planleggingsfasen skal prosjektplanen og finansieringen være kartlagt og dekket, og denne fasen gjennomgås grundigere i del 3 av grunner forbundet med oppbyggingen av denne utredningen.

Det finnes et overhengende triangel som illustrerer graden av prioritering i planleggingen av et prosjekt (ibid.: 85-6). Hjørnene i triangelet utgjør tid, kvalitet og ressurser. Ett av parameterne må som regel prioriteres, og det er prosjekteieren som avgjør hvilket. Haken ved hovedprioriteringen er at den går på bekostning av noe annet. Dersom for eksempel kvalitet er øverste prioritet kan dette gå på bekostning av ressurser. Dersom et tidsestimat er en prioritering kan dette gå på bekostning av kvalitet, og så videre. Triangelet ser slik ut, med «Q» for Kvalitet, «T» for Tid og «R» for Ressurser¹:



Denne figuren kan brukes som et overhengende styringselement i prosjektet, og også innenfor de ulike aktivitetene som må planlegges og gjennomføres før prosjektet kan avvikles. Det finnes mange måter å planlegge prosjektaktivitetene på, som for eksempel ved bruk av diagram og ulike aktivitetsplaner², men jeg går ikke dypere inn i fasene enn dette. Tonnquists siste kapitler for prosjektets avslutning handler om at man gjennom en grundig evaluering kan måle innvirkningen prosjektet har hatt på egen arbeidsprosess, metodisk gjennomføring eller kundene (Tonnquist, 2016: 334&353). Dette gjelder økonomi (Berg & Vikene, 2017: 113-33) så vel som arbeidsprosess og metode.

2.2 Lean

Den vanligste metoden for en optimal prosess i prosjekter frem til 1900-tallet var en lineær metode, eller en såkalt «Waterfall»-metode (Tonnquist, 2016: 494). Gjennom

¹ Egenillustrert triangel, hentet fra Tonnquist 2016: 86

² Se «Begrensninger og utelatelser», s. 3-4

denne metoden skapes produktet via en serie av gradvise trinn. I prosjektledelse innebærer det at en arbeidsoppgave må gjennomføres før den neste kan påbegynnes. Mellom 1920 og 1930 kom *Lean* filosofien med Henry Ford og Kiichiro Toyoda, grunnleggerne av henholdsvis Ford Motor Company og Toyota Production System (Lean Enterprise Institute, 2020). Gjennom bilproduksjon fant Ford frem til samlebåndet som produksjonsmetode og innføringen av dette førte til mindre sløsing av ressurser, økt produktkvalitet og færre kostnader. Denne metoden, på norsk en «veltrimmet produksjon» (Wikipedia, 2018), førte ikke bare til produksjonseffektivitet, kostnadsbesparelser og flyt i produksjonsprosessen, men Toyoda tok med seg Fords utvikling tilbake til Japan og implementerte innovativ teknologi i form av smarte produksjonsmaskiner som muliggjorde variasjon i produksjonen (Lean Enterprise Institute, 2020). Innenfor bilindustrien ble det for eksempel lettere å produsere ulike bilmodeller samtidig, eller å systematisere ulik fargelakkering på samme bilmodell. Denne filosofien og metoden innenfor produksjon revolusjonert ikke bare industrien, men har senere oppnådd internasjonal status som en utviklende og lærende tenkemåte innenfor blant annet service, helsevesen, konstruksjon, vedlikehold og til og med hos myndighetene (ibid.).

2.3 Smidige prosjekt

På slutten av 1970-tallet og i starten av 1980-tallet kom *smidige* prosjektmetoder (Tonnquist, 2016: 43). Smidig prosjektmetodikk er basert på et sett med verdier, holdninger og prinsipper som beskriver hvordan arbeid burde organiseres i en kompleks og foranderlig verden. Smidige prosjekt ligner på Leans tankegang (Tonnquist, 2016: 218), og dens manifest sier dette:

- *«Value individuals and interactions over processes and tools*
- *Value working software over comprehensive documentation*
- *Value customer collaboration over contract negotiation*
- *Value responding to change over following a plan»*

(ibid.: 44)

Legg merke til at det som står på høyresiden av hver linje er nødvendig, mens det som står på venstre siden er viktigere. Oversatt er eksempelvis individet og interaksjon

viktigere enn prosesser og verktøy og kundesamarbeid er viktigere enn kontraktsforhandlinger. Poenget med smidige metoder er å øke evnen til å utvikle det som faktisk er nødvendig *samtidig* som man minimerer unødvendig arbeid (ibid.: 44). Sønning forsvarer Lean metodikken ved å si at evnen og viljen til å være fleksibel med kontinuerlig analyse og åpenhet til endring underveis i driftsprosessene er like viktig som en grundig forretningsplan (Sønning, forthcoming: 352). Det eksisterer altså et stort behov for ledelsesmetoder som gir rom for variasjon, refleksjon og fleksibilitet innenfor flere arbeidsfelt.

Salgsindustrien har med dette blitt prosessorientert fremfor produktorientert, og fokuset ligger på individet, både arbeideren og kunden, fremfor produksjonsmessige nødvendigheter som kontrakter og verktøy. Jeg kaller denne utviklingen for en *empatisk - logisk* utvikling; dersom prosessen er skreddersydd, vil produktets kvalitet være et resultat av dette, og dersom individet i arbeidsprosessen tas vare på så vil avvik innenfor kontrakter og verktøy oppstå sjeldnere og være lettere å håndtere når de forekommer.

2.4 Prosjektmetodikk innenfor kulturfeltet

Men hva så med kulturfeltet? Det later til at de fleste kulturorganisasjoner forholder seg til industri- og businessmodellene innenfor prosjektledelse. Organisatorisk læring kan nevnes som et populært perspektiv innenfor organisasjonsutvikling, hvor prosessen er fokusert i «læring i arbeid» og «organisatorisk læring», og individet er fokusert i «læring i arbeid» og «klima for læring».³ I tillegg kan organisasjoner og deres arbeidsformer avdekkes og utvikles gjennom Gareth Morgans 8 organisasjonsmetaforer som er verdt å sette seg inn i (Nobl Academy, 2019). Disse eksemplene kan være et ledd i den empatiske – logiske utviklingen, og erfaringsmessig er det flere kulturinstitusjoner som benytter seg av denne måten å lære og utvikle seg på, uavhengig av om de jobber prosjektorientert eller ikke.

Smidig prosjekt-tankegang er en essensiell metode når man arbeider med kunst. Sluttproduktet (eks. musikken, teateret, bildet) er aldri ferdigstilt før gjennomføringen er i gang, og det er derfor avgjørende at prosessen mot gjennomføringen, altså planleggingen, er åpen for variasjon, analyse og fleksibilitet. Dette står i kontrast til for eksempel

³ A. Örtenblad (personlig kommunikasjon, 14. april 2020) presiserte gjennom epost hvorvidt individ og prosess er i fokus under aspekter innenfor organisatorisk læring. Örtenblad er min tidligere foreleser for emnet «Team Management».

industrien, der produktet ofte kan skreddersys ferdig før lanseringen, og smidig produksjon i form av høyteknologi ofte er avgjørende for kvaliteten på sluttproduktet og et mål om reduksjon i produksjonskostnadene. I kulturfeltet er produksjonskostnader og teknologi også viktig. Utvikling innenfor teknologi gjør at kvaliteten på produktet øker med for eksempel utvikling innenfor lyd-, lys- og projiseringsteknologi. Problemet er at kunsttikkelen⁴ ikke kan effektiviseres innenfor tidsaspektet. Et teaterstykke eller et musikkstykke bruker like lang tid på planleggingen (øver og prøver) og gjennomføringen (forestillingen og konserten) i dag som for 100 år siden, og det krever like mange arbeidere (skuespillere og musikere) for å gjennomføre det. Dette er en del av Baumol og Bowens kostnadssyke som sier at produksjonskostnadene øker over tid, mens produktet er lik seg hver gang i form av tid og arbeidskapasitet (Towse, 2010: 220). Dette utgjør et kostnads- inntektsgap mellom produksjon og billettsalg, noe som igjen forsvaret et subsidiert kulturfelt (ibid.: 221). Jeg skal ikke bevege meg lengre inn i kulturøkonomien, men denne tematikken er en del av grunnlaget for en fleksibel arbeidsmetode; det er ofte mange aktører å forholde seg til i tillegg til produksjonsteamet. Aktørene trenger fleksibilitet på arbeidsplassen og det er prosjektlederen sitt ansvar å gi dem dette. Øvelser og prøver kan overskride tidsestimatet og produktet kan forandre seg underveis, noe som har konsekvenser for eksempelvis scenografi og lyd- og lysforhold. Dette fordrer noe så utfordrende som en fleksibel, men smidig (les effektiv) metode.

2.5 Oppsummering

Å ta utgangspunkt i individets styrker gjennom en optimal rollefordeling i et team og å avgjøre hensynet til kvalitet, tid og ressurser (triangelet) er overhengende faktorer innen prosjektledelse og prosessen innenfor et prosjekt. Utviklingen innenfor prosjektledelse og prosjektledelsesmetodikk tar i større grad hensyn til individet som arbeider og får med dette fokuset positive utslag på kvalitet og kostnadsbesparelser. Empatisk - logisk utvikling gjør at prosessen blir en prioritet fremfor sluttresultatet, men prosessen og sluttresultatet blir således koherent. Utfordringene knyttet til prosjektledelse innenfor kulturfeltet er at produktet aldri er likt seg fra gang til gang, enten det er en reproduksjon av eksisterende verk eller ved nyskrevne verk. Dette krever at prosessen må skreddersys. Spørsmålet er om kunnskap om musikk og dramaturgi kan være en styrke når prosessen

⁴ Begrepet omfatter kunstneriske uttrykk, her musikk. Hentet fra Hesmondhalgh 2013: 46

skal skreddersys, og om det finnes en adekvat arbeidsmetode for ledelse av kunstneriske prosjekt. Kan dette hjelpe på for eksempel tidsaspektet, både i prosessen og for sluttresultatet? Og kan budskapet i produktet i større grad formidles til publikummet? Jeg tror det, og det vil i så fall også være potensielt kostnadsbesparende, noe som er en stor fordel innenfor kunstproduksjon.

3 Musikk – fenomenet og kommunikasjonsmiddelet

Musikk har en fysiologisk effekt med det samme øret oppfatter lyd. Fysisk lydpåvirkning gjennom aktiv eller passiv lytting og egenaktivitet har ikke bare åpenbare sosiale effekter, men også direkte effekt for hjernens aktivitet, og for signaler som gis videre automatisk til autonome reaksjoner eller effekter (Sønning, forthcoming: 130). Videre skriver Sønning om forskning som viser til at musikken har effekt på språkutvikling, gjenopprette kontakt mellom hjernehalvdelene (slagpasienter), og autonome reaksjoner som frysninger, gåsehud og skjelvninger. Denne forskningen gjelder i størst grad ved bruk av klassisk musikk. I konserter med elektronisk forsterket lyd, gjerne rytmisk musikk, vil man oppleve et sterkt, fysisk trykk fra bass og trommesett og deltakeren vil i større grad føle seg i ett med det som skjer på scenen (ibid.: 131). Alle disse effektene er en del av et stort forskningsfelt som jeg ikke skal gjøre en utredning av, men vi skal se på musikken som et samfunnsfenomen og kommunikasjonsmiddel.

3.1 Musikk som samfunnsfenomen

Musikk som samfunnsfenomen handler om individets opplevelse av musikk i sosiale kontekster (ibid.: 116). Til alle tider har mennesket brukt musikk til å markere livshendelser, enten det er for personlig markering av for eksempel en fødselsdag, konfirmasjon eller uteksaminering, til kontrasterende sosiale sammenkomster som nasjonaldagen eller en begravelse. Christoffer Smalls begrep «Musicking» handler om det samspillet som oppstår og de relasjonene som skapes mellom alle de menneskene som er involvert for at musikken skal fremføres og som deltar i de konkrete sosiale samlingspunktene med levende musikk (ibid.: 116). Både utøvere og tilhørere er en del av dette samspillet. Avsendere av musikalske ytringer får respons tilbake av tilhørerne og dermed samhandler de aktivt som deltakere i en sosial begivenhet. Dette er med på å oppheve det strenge skillet mellom utøvere og publikum, og avskriver også sistnevnte fra

å være passive tilhørere (ibid.: 117-18). Skillet mellom publikum og scenen har eksistert lenge i den klassiske tradisjonen.

Når det handler om samspillet og relasjonene som bygges mellom publikum og utøvere i en scenisk lyd- fremførelse er det også verdt å nevne de afrikanske begrepene «Ngoma» og «Sikia». Disse begrepene er en del av en overordnet erkjennelse av hva musikk betyr for mennesker på tvers av miljøer og alderstrinn;

«Ngoma er uttrykk for en helhet av tromming, sang, dans, opptreden og ritualer for menneskelig healing. ... Sikia er swahili og betyr å høre, se og kjenne, å oppleve med alle sanser, dvs. helhetssansing. Kombinasjonen av begrepene Ngoma og Sikia er avgjørende. Ngoma innebærer full deltakelse i en sosialt definert ramme hvor musikk ikke er et isolert lydfenomen. Tromming, dans, rop og sang er sammenvevet i en felleskapsfunksjon mellom menneskene som deltar. Sikia betyr at deltakere må være tilstede med alle sanser, dvs. ikke bare å konsentrere seg om lyden som musikk isolert.»

(ibid.: 119)

Dette gjelder samhandling for alle aldersgrupper, og er en erkjennelse av musikkens kommunikasjonskraft mellom mennesker. Denne deltakelsen stimulerer kognitive og sosiale funksjoner hele livet.

På bakgrunn av egen praksis mener jeg at det her kan påpekes at det innenfor populærmusikken lenge har eksistert et samspill mellom publikum og utøvere, hvor musikken kan forandres i takt med publikums opplevelse og reaksjoner på det som spilles. Dette forsterker muligens formidlingsevnen hos musikerne og gjør også opplevelsen til en delt opplevelse; publikum føler seg i ett med musikken på et så tilnærmet likt nivå som mulig som hos utøverne. Dette er selvsagt betinget av at publikum har noe kunnskap om musikken som spilles, spesielt innenfor jazz. Daniel Nordgård viser til litteratur som fremhever forskning innenfor nettopp dette samspillet mellom industri, utøver og publikummere, og da innenfor populærmusikken. Han viser til musikeren, professoren og forfatteren Negus (1998 & 1999) som beskriver en form for dialog eller forhandling mellom disse partene;

«... at det ikke eksisterer noen lineær, hierarkisk dialog mellom musikkbransje, utøver og publikum, hvor sistnevnte er en passiv mottaker av masseprodusert underholdningsprodukter og hvor musikkindustrien dikterer smak og innhold. Ei heller er det et kunstnerisk sololøp, men snarere en konstant dialog mellom alle involverte parter, om forventninger og prestasjoner.»

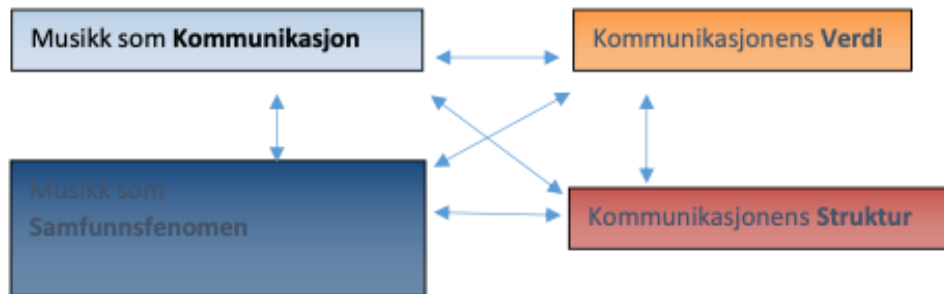
(Nordgård, 2016: 4)

Dette er en annen dikotomi som er verdt å få med seg; det er en forskjell i utviklingen mellom populærmusikk og klassisk musikk hva skillet mellom publikum og utøvere angår. Imens det klassiske feltet stadig søker å hviske bort et synlig skille mellom kunsten og publikummet – en slags barriere av regler og normer som har opphav i det gamle borgerskapet - har populærmusikken bygget sin bransje på nettopp kommunikasjon med publikummet – en slags dialog med felles forventninger til opplevelsen eller samhandlingen som er i ferd med å skje mellom partene. Dette nevner jeg uten å benevne kunstnerisk kvalitet innenfor de ulike musikkjangrene, noe som er en diskurs jeg ikke skal inn på. Det kan også kort nevnes at *digitaliseringen* kan være et middel for å bryte et slikt skille; publikum kan sitte hjemme og «velge og vrake» mellom musikkuttrykk uten å oppleve at utøveren er lenger bort enn den digitale avstanden som foreligger (Hesmondhalgh, 2013: 352-3). Dette minimerer også oppfattelsen av at utøveren har en høyere status enn lytteren. Samtidig mener jeg at dette reiser spørsmål om hvorvidt formidlingskriteriet blir oppfylt, et spørsmål jeg ikke skal svare på her. Dette skillet trenger ikke ta fokuset bort fra hva dette avsnittet handler om, men det er et legitimt poeng når temaet handler om (all) musikk som en kommunikasjonsform.

3.2 Musikk som kommunikasjonsmiddel

Sønning skriver at det er fire innfallsvinkler som kan bidra til en helhetlig musikkforståelse; musikk som kommunikasjon, verdi, struktur og musikk som samfunnsfenomen (Sønning, forthcoming: 116). Nå når vi har sett på musikken i et

samfunnsperspektiv kan musikk som kommunikasjon, verdi og struktur deles inn i overordnede innfallsvinkler gjennom denne modellen:



(ibid.: 121)

Vi ser at pilene går i alle retninger, og at alle innfallsvinklene har en gjensidig sterk påvirkning. Den *helhetlige musikkforståelsen* består av nettopp disse innfallsvinklene. Gjennom en helhetlig musikkforståelse bygges det på at det er kommunikasjonen av musikalske og sceniske uttrykk som er det sentrale, ikke verkene isolert. Kommunikasjonens verdi og potensielle funksjoner betinges av hvordan konserter og forestillinger struktureres. Summen av de fire punktene handler om hvorvidt vi når målgruppen eller ikke gjennom de uttrykkene som tilbys. Med dette mener Sønning hvordan ulike verk og uttrykk blir betydelige eller ubetydelige samfunnsfenomen (ibid.: 121).

3.3 Kommunikasjonens verdi og struktur

Kommunikasjonens verdi skiller mellom et verks estetiske og tekstbaserte verdigrunnlag og den verdi og funksjon kommunikasjonen av verk og helhetlige konserter og forestillinger kan oppnå. Det er i større grad fordelaktig for en kunstnerisk leder å analysere atmosfæren i et musikkstykke, heller enn å analysere dramaturgien i partiturer, og det er struktureringen av et musikalsk program som avgjør graden av formidling (ibid.: 121). Når et musikkprogram settes sammen skal man nå ut til en definert målgruppe, og et scenisk, musikalsk program struktureres sammen på bakgrunn av kundens verdimål og den kunstneriske lederens handlingsområde innenfor gitt kontekst. Eksempelvis har

Andreas Sønning jobbet med Telenors kulturprogram siden 1994⁵, og innenfor dette selskapet har han stadig måttet jobbe ut fra at Telenor samarbeider med andre nasjoner med en helt annen historie og kultur enn vår egen. Dette utgjør en kontekst av verdier hos Telenor som skal formidles gjennom kulturelle arrangement. Som en oppsummering kan vi si at kommunikasjonens verdi ikke er musikkens verdi i de enkelte verkene, men det er den verdien og funksjonen en programskaper kan gi musikken i levende møter mellom mennesker (ibid.:121). Kommunikasjonens struktur handler om måten musikk og øvrige kommunikative koder og uttrykk blir formidlet i levende formidlingskontekster. Komponeringen av sceniske programmer skal fremkomme gjennom bevisst strukturering og regissering av kommunikasjonen av musikk og øvrige uttrykk. Det er dette som avgjør om vi oppnår de effektene vi ønsker overfor målgruppen eller deltakerne (ibid.: 122).

Nå beveger vi oss innenfor deler av kjernen for avhandlingen, nemlig dramaturgi innenfor produksjonsprosessen av kunstneriske prosjekt, og jeg skal tilbake til denne tematikken når forskningsresultatene foreligger lenger nede i oppgaven.

3.4 Oppsummering

Musikk som et fenomen og kommunikasjonsmiddel er betinget av fenomenets påvirkning. Det er verdien av musikken (fenomenet og analysen av atmosfærene), verdien i musikkens innhold i levende møter mellom mennesker og struktureringen av disse verdiene mot en målgruppe som utgjør en potensielt verdifull kommunikasjon. En helhetlig forståelse av musikk gjør musikken til noe alle kan være en del av og danner et samfunnsfenomen. Denne kommunikasjonen er med på å viske bort grensene mellom utøver og publikum, noe som gjør musikken til et samfunnsfenomen hvor publikum er deltakende i det musiske, og hvor musikken ikke noe særegent kun for utøverne på scenen. Med det siste aspektet Sønning nevner, struktur innenfor formidling av kunst, er vi på vei inn i det siste, viktige, litterære elementet for utredningen - dramaturgi.

⁵ Se A. Sønning's biografi s. 32-3

4 Dramaturgi

Dramaturgi, av gresk: ‘komponere et drama’ (Leinslie & Arntzen, 2019) er læren om hvordan skuespill og andre fortellinger i dramatisk form er oppbygd, og i vår tid er begrepet utvidet til å omfatte fiksjonsberetninger i alle sjangrer og medier (Evans, 2006: 17). Det legges særlig vekt på de dramatiske fortellingene – de som er beregnet på å bli spilt, ikke bare lest. Evans presiserer at dramaturgi er læren om hva gode dramatiske fortellinger vanligvis består av og hvordan disse fortellingene formidles i skuespillet (ibid.: 17). Formidlingen ligger i *spenningsbuene* i fortellingene. Innenfor litteratur finnes det tre hovedsjangre; lyrikk, epikk og dramatik. Disse kan kjennetegnes med følgende stikkord:

Fortellerform	Kjennetegn
Lyrisk	Lite utstrekning i tid Et dikt i et tidløst øyeblikk Formidling av subjektive tanker
Episk	Utestrekning i tid Objektiv og fortellende Roman eller novelle Handling i fortid
Dramatisk	Her og nå i en utstrakt nåtid Forteller gjennom <i>à vise</i> Meningen med handlinger og hendelser må finnes av lytteren/seeren

(ibid.: 18-19)

Det er spesielt den dramatiske sjangeren som har utviklet seg innenfor dramaturgi. Selve teorien om dramaturgi stammer fra antikken og Aristoteles. Aristoteles’ avhandling «Poetikken» (ca. 330 f.Kr.) hvor han beskriver den dramatiske fortellingens karakteristiske trekk. Dette settet med dramaturgiske grep og prinsipper ble brukt i de aller fleste skuespill frem til slutten av 1800-tallet. Denne *aristoteliske dramaturgien* bytter

Evans ut med *standard-dramaturgien* og han oppgir 7 kjennetegn for dramatiske fortellinger, som fortsatt er en velbrukt dramaturgi:

- 1. Handlingen er logisk**
- 2. Handlingen går fremover**
- 3. Den fiktive tiden går fremover (ingen flashbacks, men *tale* om fortiden)**
- 4. Noen av karakterene innbyr til identifikasjon**
- 5. Ofte en protagonist (hovedrollen/ den moralske vinneren)**
- 6. Replikkene er logiske**
- 7. Tolkingsregler og sjangertilhørighet (minimalt med tolknings- og sjangerstrekk)**

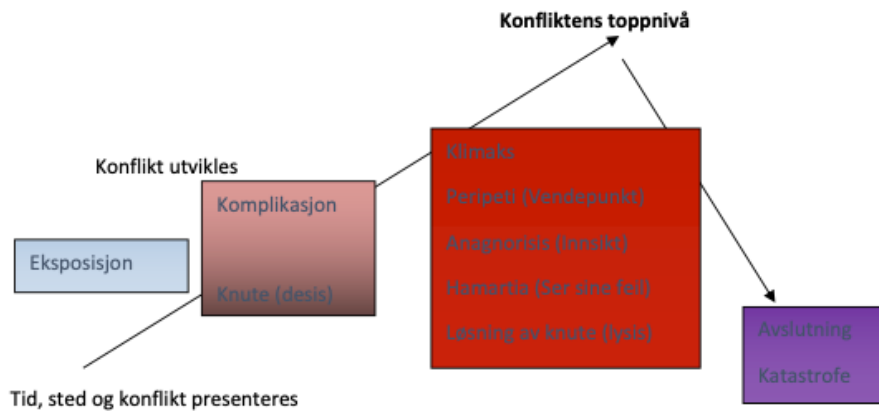
(ibid.: 21-2)

Det er en utbredt praksis å blande sjangertrekk, selv om den dramatiske dramaturgien nok er den mest brukte. Fra Aristoteles' «Poetikken» nevner han at lyriske tekster, poesien, også har en viktig rolle sammen med dramatiske og episke tekster (Sønning, forthcoming: 195). Vi skal se på spenningsbuene i sjangrene tragedien og komedien, og også den episke og lyriske diktningen, og relevansen disse har for nåtidens dramaturgi.

4.1 Tragedien og komedien

Andreas Sønning nevner tragediens formløp og fastlagte spenningskurve i en enhetsdramaturgi med 24 timers handling og et klart definert geografisk sted (Sønning, forthcoming: 188). Gjennom denne modellen er det et mål å ta med seg publikum inn i en illusjon med elementer som publikum kan kjenne seg igjen i. Tragedien har et strengt mønster for presentasjon av tid, sted, personer og en kjede av handlinger. Oppbyggingen

skal være tredelt med en presentasjon, midtdel og avslutning. Sønning illustrerer dette med en ideell og ikke ukjent modell for forløpet:⁶



(ibid.: 189)

Publikum vil få innsikt i og ane hva som vil skje både i eksposisjonen og i komplikasjonsfasen. Vi ser at konflikten, eller knuten, kommer tidlig før spenningsbuen går direkte mot et klimaks. Antiklimakset senker buen drastisk, hvilket er naturlig etter et høyt toppunkt i spenningsbuen. Denne modellen som springer ut fra Aristoteles er ikke en vanlig dramaturgi bare i teateret, men spenningsbuen er lik mange Hollywood filmer vi har sett over tid frem til i dag.

Komedien, derimot, endte alltid godt og gjerne med et bryllup. Sjangeren var ansett som noe folkelig, og hadde ikke høy status mellom kulturelle begivenheter (ibid.: 192). Hendelser, historier, myter og sagn fra samfunnslivet folk kjente til utgjorde innholdet, og *mytetravestier*, en spøkefull forvrengning eller et komisk vrengebilde, var populært, selv om den gamle komedien oftest var samfunnskritisk. På grunn av mange ulike innslag av både humor, harselering kring samfunnsfenomen eller satiriske scener er det utfordrende å tegne en utdefinert spenningsbue (ibid.: 194). Den har gjerne mange topper av humoristiske poeng, eller den kan synke når stemningen er preget av «harde» replikker rettet mot ulike fenomener i samfunnet. En vesentlig forskjell mellom dramaturgien i tragedien og komedien er innslaget av *parabase* i komedien:

⁶ Se også Evans, 2006: 134 for Freytags idealtragedie

«Parabase innebærer at skuespillere og kor kan gå ut av rollene og gjøre improviserte partier. De henvender seg utenfor «illusjonen» av en historie, direkte til publikum. Disse improvisasjonene trengte ikke ha noe med den øvrige handlingen å gjøre og var gjerne harselerende kommentarer til samfunn og enkeltpersoner. Her kunne de aktualisere problemstillinger med ironi, parodier og humor. De kunne også være ordkamper (agon) eller de kunne være dansepartier (cordax)»

(ibid.: 193)

Improviserte partier muliggjorde publikumskontakt, og publikum får en mulighet til å være deltakere under et improvisert parti på scenen. Å kommunisere med publikum er et viktig aspekt innenfor kunst og scene i dag, og mange musikere eller arrangører prøver å opprette dette bindeleddet mellom utøvere og publikum gjennom innholdet på scenen (ibid.: 194).

4.2 Episk og lyrisk diktning

En annen kontrast til tragedien er den episke diktningen. I motsetning til den avgrensede tragedien dreier den episke diktningen seg om fortellinger som breier seg ut i tid og rom, og som folk tar del i. En episk historie er ofte en beskrivelse av hendelser som oppleves storslagne i format (Sønning, forthcoming: 195). Dens dramaturgi er ganske lik enhetsdramaturgien med et høyt klimaks før det ender i katastrofe eller lykke.

Dramaturgien og kjennetegne ved episk fortellerform ble senere tilført nye tanker og ønsker om å rive publikum ut av illusjonen som den dramatiske tviholdt på, og forsøke å få publikum til å reflektere og tenke kritisk. Bertolt Brechts' «Verfremdung» og hans metodiske innslag for å bryte illusjonen er verdt å nevne her. Brecht definerte tekstene sine som episke, men de ble presentert gjennom en dramatisk form. Tekstene skaper en retning for scenene, hvor den dramatiske formen er gjeldende, men hvor det med tekstlige grep oppstår brudd i en logisk fremgang som bryter med illusjonen som er skapt. Dette kalles for «Verfremdungseffekten», og med dette oppnådde han et skille mellom illusjon og virkelighet; publikum dras flere ganger ut av en etablert illusjon og målet er å få de til å reflektere over- eller tenke kritisk over det som skjer i historien (Evans, 2006: 274-80).

Dette gjør at spenningsbuen har et klimaks slik som i enhetsdramaturgien, men selve fortellermåten utfordret publikum til å assimilere historien på en ny måte, og skulle gjerne sitte igjen med tanker og spørsmål i etterkant.

Det var ikke en unaturlig bevegelse at flere forfattere søkte nye måter å formidle historier på. Fra 1900-tallet skjedde det utviklinger innenfor for eksempel industri, i vitenskapen, filosofien og sosialantropologien. Urbanisering, ny kunnskap og en erkjennelse av kulturelle rammer gjorde at den kreative næringen også utviklet seg, både i forfatterskapet, i musikken (Schönbergs tolvtoneteknikk) og i dansens koreografi (ibid.: 242-3).

...

«Mens dramatiske og episke tekster er blitt utviklet til hva man kalle dramaturgimodeller, ser jeg lyriske tekster mer som dramaturgiske virkemidler enn som en egen dramaturgimodell.»

(Sønning, forthcoming: 195)

Lyrikken, forfatterens subjektive stemme, kjennetegnes som nevnt av tidløse øyeblikk og formidling av subjektive tanker, men også en gjennomført stemning eller tone, og ikke av fortelling eller handling (ibid.: 196). I teateret finner vi lyriske virkemidler i dramaturgien i deler av forestillingen når formålet er å engasjere og berøre tilskuerne følelsesmessig gjennom fiksjon som utvikler seg på scenen. Særlig i episke modeller og komedier legges det vekt på lyriske innslag. Og i vårt tilfelle, innenfor komponering av kulturelle program, kan vi altså også bruke lyrikk som et dramaturgisk virkemiddel heller enn en modell.

4.3 Oppsummering

Dramaturgien kom med Aristoteles og hans dramatiske form. Dramaturgien er læren om hva gode dramatiske fortellinger vanligvis består av og hvordan disse fortellingene formidles i skuespillet. Hovedsjangrene i litteraturen - epikk, lyrikk og dramatik er fortellermåter som kan arrangeres i en dramaturgi med følgende spenningsbue. Den dramatiske fortellerformen har en enhets- eller en standard dramaturgi med kjennetegn vi

finner igjen i både teater, musikk og film. Hovedlitteratursjangrene tragedien og komedien og Brechts «Verfremdung» innehar virkemidler som legger et fundament for ulike måter å bygge en spenningsbue på.

Med teaterets dramaturgi som bakteppe er det interessant å se på hva vi kan trekke ut og bruke ved et kunstnerisk prosjekt med musikk i seg. Gjennom dramaturgi og litterære formidlingstrekk ligger det mye overførbare teori for musikkens anliggende. Oppgaven er ikke å analysere dramaturgien inngående i hvert enkelt verk (den aktiviteten finnes allerede og kalles musikkdramaturgi) men gjennom dramaturgisk analyse av delkomponentenes atmosfære og også hele innholdet i en kunstnerisk produksjon. Dramaturgi, litterære formidlingstrekk og dramaturgisk analyse er derfor begrep som videreføres her, sammen med en helhetlig forståelse av musikk og struktureringen av musikkens innhold fra forrige kapittel. For ordens skyld kan denne første delen av oppgaven oppsummeres med følgende tabell:

Begrep/fenomen	(med) Relevans	Styring (bør inneholde)
Optimal prosjektledelse i en komplisert prosess	En optimal prosjektmetode for kunst og musikk med tanke på rollefordeling og tidsaspektet i prosessen (for aktørene)	<ul style="list-style-type: none"> • Empatisk – logisk prosess • Kompetanse innenfor musikk og -bransjen • Fleksibilitet i prøvetidene
Musikkens kommunikasjonskraft som (samfunns-) fenomen i en helhetlig musikkforståelse	Omfatter kunnskap om musikk som et fenomen og kommunikasjonens verdi gjennom optimal strukturering av verkene.	<ul style="list-style-type: none"> • Kunnskap om å analysere atmosfærene i enkeltverk

		<ul style="list-style-type: none"> • Strukturere enkeltverk
<p>Dramaturgi og litterære formidlingstrekk fra hovedsjangrene og tragedien og komedien</p>	<p>Dramaturgi og formidlingstrekk som verktøy i et kunstnerisk prosjekt med musikk i seg.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Analyse av <i>hele</i> innholdet som skal leveres • Strukturere et fullstendig innhold av enkeltinnslager

5 Metode for datainnsamling og analyse

Ved valg av metode måtte jeg definere hva jeg ville finne ut av og hvilken metode som i størst grad kunne generere best mulig svar. Jeg forsøkte å legge en strategi eller et design hvor jeg som forsker kartlegger en tilnærming til problemsøking eller problemløsning. Dersom mitt forskningsobjekt søkte mot å generalisere svar innen et stort område ville kvantitativ metode vært å foretrekke. Innenfor min praksis ville spørsmål knyttet til eksempelvis utdanning, stilling og demografiske trekk forde en kvantitativ metode med tall som resultatsvar (Dahlum & Tjernshaugen, 2019). Målet mitt var å produsere kunnskap rundt en spesifikk diskurs (Kvale & Brinkmann, 2015: 21) og å komme i dybden på forskningsobjektet via personer som praktiserer innenfor relevant arbeidsfelt. Erfaringer fra relevant praksis og meninger som har sprunget ut av empiri var det jeg var ute etter og derfor ville jeg så langt inn i «materien» som mulig for å kunne generere noe håndfast innenfor valgt tematikk. Disse aspektene fordrer i størst grad en kvalitativ metode, en metode som lar meg komme dypt inn i et valgt tema, og hvor resultatene kan presenteres i form av tekst og figurer, avhengig av hvilken problemstilling som ligger til grunn.

5.1 Kvalitativ metode

Kvalitativ forskning har flere metoder for innsamling av informasjon. Observasjon, analyser av dokumenter og bilder, intervju eller fokusgrupper er kvalitative metoder som generer informasjon, ofte i form av tekst (Grønmo, 2020). Intervju og observasjon er gjerne foretrukket metode hvor dokumentanalyse ofte benyttes i kombinasjon med disse. Fokusgrupper er også en effektiv metode for datainnsamling. Gjennom å samle forskningsdeltakerne i samme rom er målet for metoden å generere kunnskap gjennom deltakernes kommunikasjonsprosess den tiden de er samlet (Kitzinger, 1995). Observasjon er en metode som ikke bare inkluderer deltakerens observasjon, men som også dekker etnografi og forskningsarbeid i feltet (Jamshed, 2014), og videre kan observasjonsdata integreres som supplerende eller bekreftende forskning. Resultatene, teksten, kan gjengi ulike forhold. Dette kan være personens handlinger, utsagn, intensjoner eller perspektiver (Brekke & Nordgård, 2005: 35). For min forskning vurderte

jeg observasjon, fokusgrupper og intervju, og valget falt på sistnevnte. Jeg kunne og skulle gjerne ha gjennomført observasjon for supplerende data, men tidsaspektet for denne forskningen tillot ikke det. Dersom jeg hadde samlet kandidatene til en samtale og et intervju i en fokusgruppe var jeg bekymret for at de ulike praksisfeltene deres skulle hemme følelsen av å kunne snakke fritt om egne prosjekt. Dermed var det en- til -en samtale og et intervju som passet best for målet med forskningen.

Det kvalitative intervjuet har en lang historie innenfor samfunnsvitenskapen. Ordet intervju har blitt brukt siden det 17. århundret, og uformelle intervjuer har lenge vært et supplement til samfunnsvitenskapelig forskning, og den sosiologiske Chicago-skolen og dens undersøkelser av bylivet i Chicago i 1930- og 40- årene nevnes som en viktig forløper for den senere interessen for det kvalitative forskningsintervju (Kvale & Brinkmann, 2015: 26-7). Innenfor pedagogikk, helsefag og psykologi har intervjuer lenge vært et supplement til forskning, og resultater fra ulike forskningsfelt innenfor disse områdene har sammen med teknologisk utvikling bidratt til at kvalitativ forskning har oppnådd en legitim plass i vitenskapen (ibid.: 29-30). Der tallfestede resultater oftest har vært den pålitelige kilden har senere litteratur om forskningsintervjuet dannet et fundament for en forskningsmetode som kan gi adekvat kunnskap innenfor disipliner som pedagogikk, psykologi, sosiologi, medievitenskap, samfunnsgeografi, markedsføring, økonomi og sykepleievitenskap.

5.2 Forskningsintervjuet

Intervjuet bygger på en fenomenologisk filosofi som ble grunnlagt av Edmund Husserl rundt år 1900 (Kvale & Brinkmann, 2015: 44). Bevissthet og opplevelse var gjenstand for fenomenologien og den ble senere utvidet til å omfatte menneskets livsverden og kroppen og menneskers handlinger i historisk sammenheng. Kvale skriver videre om fenomenologiens sosiologiske relevans for kvalitativ forskning og forskningsintervjuet:

«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»

(ibid.: 45)

Når det handler om å komme i dybden på et tema nevnes 12 fenomenologisk inspirerte aspekter eller nøkkelord for et semistrukturert kvalitativt forskningsintervju, og som beskriver forståelsesformer i et empatisk livsverdenintervju (ibid.: 46-50). Her har jeg gjengitt aspektene og oppsummert en kort betydning:

Aspekt/nøkkelord	Betydning
1. Livsverden	Opplevd hverdag
2. Mening	Meningen med det som sies (mellom linjene)
3. Kvalitativt	Kvalitativ kunnskap
4. Deskriptiv	Beskrivende
5. Spesifisitet	Oppnå spesifikk informasjon
6. Bevisst naivitet	Åpen og søkende
7. Fokusert	Åpen dialog, men temastyrte
8. Flertydighet	Utred kommunikasjonsvansker, inkonsekvens, ambivalens eller motsigelser
9. Forandring	En potensiell læreprosess for intervjupersonen
10. Sensitivitet	Balansen mellom bevisst naivitet og forhåndskunnskap hos intervjueren
11. Mellommenneskelig	Dynamisk interaksjon
12. Positiv opplevelse	Et mål for intervjuet

5.3 Epistemologi og kritikken av fenomenologien og intervjuet

Epistemologi er filosofien om kunnskap, hva kunnskap er og hvordan den oppnås (Kvale & Brinkmann, 2015: 69). I det kvalitative intervjuet reises epistemologiske spørsmål rundt det kvalitative intervjuets verdi, og hvorvidt denne kunnskapen som innhentes er en korrekt representasjon av virkeligheten (ibid.: 70). Epistemologi er for seg selv ikke en

bærende bjelke når man skal prøve å definere noe sant, og fenomenologien kritiseres også, i samme diskurs, for å beskrive det gitte. Kritikken beror på at ingenting er gitt, og at enhver forståelse er basert på et perspektiv og bygger på tolkning (ibid.: 50).

Filosofiske studier som metafysikkens ontologi er en retning pro det kvalitative intervjuet (ibid.: 71). Den sier at observasjoner vi gjør oss, og som vi umiddelbart tenker på som en virkelighet, fortsatt behøver filosofisk utforskning (Bøhn, 2018). Dahle beskriver fremgangsmåten slik:

«... man først finner den beste teorien om hva som finnes, så rydder man syntaktisk opp i den teorien ved å oversette den over i et formelt logisk språk (såkalt formal logikk), for deretter å se hva som må finnes for at de formelle (nærmere bestemt de såkalte kvantifiserte) setningene man står igjen med skal være sanne.»

(Bøhn, 2018)

Det kvalitative forskningsintervju har strukket seg i retning av denne måten å underbygge intervju og tekst på og sammen med hermeneutisk og pragmatiske filosofier legges det vekt på at å vite er en aktivitet, noe mennesker gjør i livene sine, og ikke en rent intellektuell og ukroppslig aktivitet tolkning (Kvale & Brinkmann, 2015: 355).

5.4 Skripting av intervjuet

Med et forskningsintervju ville jeg vite hvordan intervjuobjektene beskriver sine opplevelser eller artikulere handlingsvalgene sine. Jeg er bevisst på at subjektet i denne forstand ikke er helt subjektivt, men blir påvirket av omgivelsene i hva de snakker om og hvordan (Kvale & Brinkmann, 2015: 20). Derfor så jeg på det som en fordel at jeg selv har erfaring som prosjektleder innenfor kultursektoren – jeg hadde mye overhengende litteratur å knytte temaene opp mot, og det ville forhåpentligvis bli lettere å tolke svar og beskrivelser som inneholder mange aspekter knyttet til tid, sted eller materialistiske betingelser. Når temaet for forskningen var satt var det veldig viktig å velge ut riktige kandidater til et intervju. Fremfor mye er det en forståelse av bestemte begreper som skal utredes (ibid.: 163), og videre hvordan de anvendes i et kunstprosjekt. Begrepene «musikk» og «dramaturgi», og temaet «musikkens rolle i et kunstprosjekt» er brede i og

for seg, og derfor er målet å hente ut intervjupersonens oppfattelse av musikken sammen med dramaturgien og hvordan hen arbeider med den. Dermed var det viktig å intervju personer som er praktiserende kunstneriske ledere innenfor musikk, teater og koreografi, og at de også hadde et bevisst forhold til dramaturgi. Intervjuguiden jeg satte opp bestod derfor av få spørsmål, noen tematiske stikkord og også spørsmål knyttet til deres sitater eller spesifikke prosjekt jeg visste at kandidatene hadde gjennomført. Målet var at de skulle få snakke åpent og fritt om temaet for intervjuet og gjerne knytte det opp mot utvalgte prosjekt. Én av kandidatene fikk spørsmålene på forhånd. Det var veldig viktig å etablere en god kontakt helt i starten av intervjuet (ibid.: 160). Jeg mente at fysisk tilstedeværelse var essensielt for å oppnå god kontakt, og jeg hadde sett veldig frem til et fysisk møte med alle tre kandidatene. Dessverre ble dette umulig å få til på grunn av en nasjonal- og internasjonal unntakstilstand, og derfor måtte intervjuene gjennomføres digitalt.⁷ På tross av dette hadde jeg satt meg godt inn i deres arbeidsbeskrivelser, og det at vi kommuniserte over mail og telefon i forkant av selve intervjuet gjorde at kontakten allerede var delvis etablert, og dette mener jeg ble et godt utgangspunkt før selve intervjuet. Når intervjuet fant sted ble de tilstrekkelig informert om min rolle som intervjuer og forsker, min arbeids- og utdanningsbakgrunn, og det som var tematisk anliggende for intervjuet. I tillegg ble de opplyst om hvordan intervjuet, teksten, skulle bli brukt i etterkant, og hva de har påvirkning på av tekst, kontekst og sitater før oppgaven er endelig. Jeg sa også ja til at de kunne ettersende relevante vedlegg når de opplevde at det var nødvendig for å komplementere svarene sine, samtidig som jeg kunne etterspørre i etterkant dersom noe var utydelig eller manglet. Under selve intervjuet var det som nevnt et mål for meg at de skulle få snakke fritt, men det var også et mål å «holde tråden» tematisk der vi skulle være. Dette så jeg på som en viktig oppgave når kunstarbeidere, inkludert meg selv, gjerne sporer av når en skal beskrive erfaringer innen ledelse av kunstprosjekt eller kunstnerisk utøvelse forøvrig.

⁷ Pandemien Covid-19 gjorde det umulig for meg og kandidatene å reise eller møtes fysisk. Alle intervjuene ble gjennomført i siste halvdel av mars, 2020. Dermed måtte intervjuene gjennomføres digitalt.

5.5 Transkripsjon av intervjuene

Under transkripsjonen av intervjuene er det i forkant notert i transkripsjonsdokumentet at alle bekreftende fraser i form av «mm» og «ja» og lignende som ikke påvirker kandidatens svar ikke er transkribert (Kvale & Brinkmann, 2015: 207). Noen pauser («ehm») og bekreftende fraser med oppfølgende informasjon (svar eller spørsmål) er notert. Setninger hvor det foreligger mange pauser og gjentakende setninger er også ryddet opp i, eksempelvis slik:

«De som er i, ehm, der samarbeider vi med Dyreparken, der kommer de med en regissør, ehm, som har det kunstneriske ansvaret for å binde det hele sammen.»

Etter setningsrydding blir den slik:

«Under samarbeidet med Dyreparken kommer de med en regissør som har det kunstneriske ansvaret for å binde det hele sammen»

Dette gjør at poenget til kandidaten kommer tydelig frem, og komplimenterer både avhandlingen og respondenten. Samtidig må jeg påpeke at dette er et veldig åpent og ustrukturert intervju. Det gjør at svarene og setningene til kandidatene blir lange. Relevant informasjon ligger ofte i de lange setningene, og derfor må setningene delvis gjengis korrekt i fortalt format for å få med denne informasjonen. Eksempelvis setninger som dette:

«Der også er det tre faser. Første fasen er det der å bli kjent ... den andre fasen er jo disse koblingene, vokalarrene som jeg er ansvarlig for, NN lager bandarrangementene, de spilles inn, så lager NN bevegelser, og så er det å øve det inn igjen. Det går litt, fasene går over i hverandre, men siste fasen er å øve ting inn igjen, fullt arr, full koreografi.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Informasjonen som er viktig her er fasene hun beskriver. Når hun beskriver disse blir det naturlig å gjengi hele informasjonen, og ikke endre på ord eller setningsoppbygging.

5.6 Relabilitet, validitet og etikk

Det er et fortolkningsselement ved min transkripsjon (Kvale & Brinkmann, 2015: 211-12). Relabiliteten i transkripsjonen og min avhandling og problemstilling er avhengig av meg som fortolker. Da er det viktig at forhåndsarbeidet med forskningen min er grundig gjennomført. Samtidig er jeg bevisst på at min transkripsjon, hvor jeg selv velger hvor komma og punktum skal forekomme ville ha variert dersom jeg gjennomførte avhandlingen sammen med for eksempel en person til. Da ville både teori og empiri og ulike fortolkninger kunne påvirke avhandlingen og transkripsjonen, og det ville sannsynligvis tilført mer til resultatene enn hva jeg har oppnådd alene (Brekke & Nordgård, 2005: 41).

Målet er at dersom noen andre gjennomførte akkurat den samme forskningen, så ville resultatet bli det samme – resultatene må være verifiserbare. Validiteten i min forskning må delvis ligge i at jeg selv vurderer hva som er en nyttig transkripsjon for min forskning (Kvale & Brinkmann, 2015: 212). Samtidig som det foreligger et fortolkningsselement i min transkripsjon, eksisterer det også en intensjon fra min side om å opptre formålsrettet for temaet for forskningen min, og dette styrker validiteten i transkripsjonen.

Det er flere etiske hensyn for meg å ta som forskningsleder. Det ene er innenfor transkripsjonen, om å ta hensyn til intervju kandidatene og de opplysningene den gir (ibid.: 213). Kandidatene har valgt å fremstå med navn og arbeidstitel, men under intervjuet forekom det navngiving som ikke skal være med i hverken sitat eller avhandling forøvrig. Dette er for å beskytte navngitte personers konfidensialitet, og det er også en rettmessig opprettholdelse av tillitten mellom meg og kandidat. Intervjuopptakene slettes derfor når all informasjon er uthentet, og transkripsjonene makuleres når avhandlingen er levert. I tillegg er det verdt å nevne etiske hensyn jeg har gjort meg i forbindelse med forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, og som jeg synes oppsummerer mitt hensyn til kandidatene som har stilt seg selv og sitt virke fritt for min utforskning. Av paragraf 16 har jeg trukket følgende ansvar som intervjuer og forsker:

Jeg skal gjennom intervjuet og i dialog med respondenten ikke tillegge intervju kandidatene irrasjonelle eller lite aktverdige motiver uten å kunne gi overbevisende dokumentasjon og begrunnelse. Jeg vil vise respekt for verdier og holdninger hos

respondenten. Etter at intervjuet er gjennomført, og når jeg legger frem resultatene og konklusjonene jeg kan trekke fra resultatene skal jeg like fullt ut ha en dialog med de kandidatene som kan være aktuelle å etterspørre for klargjøring eller sitering. De (kandidatene) skal ha fullt innsyn i det som angår den enkelte eller ved en fellesnevning, og dersom responsen på en konklusjon eller et sitat ikke går overens med deres selvforståelse, skal motivet hos den eller de det gjelder ikke forskutteres fra min side, men avdekkes gjennom gjensidig enighet, adekvat litteratur eller dokumentasjon, og i alle fall i beste måte (De nasjonale forskningskomiteene, 2016).

5.7 Valg av kandidater til intervju

Ved valg av kandidater til intervju var det viktig å finne ledere som har jobbet lenge innenfor sitt kunst- og fagfelt, og det var en fordel om de fortsatt jobbet med dette. For å få mest mulig ut av intervjusituasjonen var det avgjørende at minst én av kandidatene hadde kompetanse innenfor prosjektledelsesmetodikk. Dette er fordi generell prosjektledelses metodikk fungerer som et bakteppe for forskningen på ledelse av et kunstprosjekt. Når intervjuet var lagt opp slik at respondenten skulle få styre deler av samtalen var det viktig at de hadde mye kunnskap om emnet, i likhet med meg selv. Målet var å trekke ut noe konkret i forhold til musikkens- og dramaturgiens rolle, og derfor var det viktig med respondenter som evnet å snakke om begge disse temaene. Jeg er veldig fornøyd med valg av respondenter, og med tanke på hvor langt de har kommet innenfor sitt arbeidsfelt ville jeg stille så godt forberedt som mulig (Kvale & Brinkmann, 2015: 175). Alle tre har ulik praksis, men innenfor relevant felt, og for denne avhandlingen var det en god match mellom tema og kunnskap hos respondentene. Det var ønskelig at de ettersendte en biografi for presentasjon, men dette var frivillig, og bare én av kandidatene oversendte dette via mail. Denne biografien er gjengitt i sitert kursiv.

5.8 Elisabeth Lindland

Elisabeth er fast ansatt ved Kilden Teater- og Konserthus. Hun er regissør og manusansvarlig for forestillingen Spor, og kunstnerisk leder og vokalarrangør på forestillingen Fargespill. Begge disse forestillingene settes jevnlig opp, og jeg var svært glad for at hun ville stille til intervju for å fortelle om disse prosjektene. Elisabeth arbeider

i sentrum av materien jeg er ute etter, og med kompetanse innenfor både teater og musikk var hun en ideell kandidat i denne sammenhengen.

5.9 Silje Hamre Kulien

Silje er ansatt som produsent i Kilden Teater- og Konserthus, og jobber tett sammen med Kristiansand Symfoniorkester. En av de aktuelle sjangrene for min avhandling gikk under hennes praksis. Kristiansand Symfoniorkester har en intern kunstnerisk ledelse bestående av en programsjef og en direktør, men ved samarbeidsprosjekt kan eksterne regissører og kunstneriske ledere kobles på prosjektet. Disse er gjerne tilknyttet samarbeidspartneren. Kulien er som produsent en naturlig del av et internt og eksternt kunstnerisk team når orkesteret gjennomfører samarbeidsprosjekt, og derfor var det interessant å få vite på hvordan slike prosjekt planlegges, og videre hennes lederrolle i forhold til teamet som er knyttet til de ulike prosjektene. Hun har lang erfaring som produsent innenfor mange av orkesterets utvidede prosjekter og hun var derfor en god ressurs for meg både under litteraturstudiene, og videre i intervjuet som en tilrettelegger for kunstnerisk team når prosjektene krevde det.

5.10 Andreas Sønning

“Andreas Sønning is associate professor of the Norwegian Academy (1987-) of music and visiting professor to several universities and conservatoires in Norway and across Europe. Since 2000 he has been part of building and running several EU funded networks for renewing higher music education and implementing innovation and entrepreneurial projects on a transversal basis. Sønning has also toured as a flute soloist and chamber musician, in addition to be working as an artistic director throughout the last 25 years in Scandinavia, Russia, Ukraine, Japan, France, Germany, Hungary, Slovakia and the USA, - often premiering new works for the instrument.

Sønning’s approach to teaching and learning is to support the students from the development of new ideas and production concepts, through to the artistic development of the program composition including rehearsals and performance-practices. Where possible, the musical productions are connected to real entrepreneurial practice for the students, including establishing value chains (diversified competence teams) and value

systems (income-sources as funds and paying customers/audiences.) Sønning draws on real cases from personal professional experience to illustrate possibilities as well as challenges related to artistic development, planning processes, project management and interdisciplinary teamwork. His presentations also nurture and identify key research issues for further understanding and development regarding education for entrepreneurship in music.

He has undertaken projects in over 26 countries with performing organizations such as the Kennedy Center and National Gallery, Washington D.C., Schleswig Holstein Musik Festival, The Musée des Beaux Arts in Lille (France), The Norwegian Radio Symphony Orchestra and the New Japan Symphony Orchestra. Since 1994 he has been artistic director for his own production company, Sønning Music Performance, SMP. With his company he has been in charge of building festivals in Norway and France and developed cultural programs for major cultural institutions internationally, Norwegian authorities and multinational companies like Telenor, Nordea, Total E&P Norway and Hydro. With a concept called "The Integrated Model" he has, with his long-term private sector partner Telenor (1994-), received several prizes as European Award for partnerships in Arts and Business, Brussels 2004 and Award for Equal partnerships, Arts & Business Oslo 2009."

Andreas er i ferd med å ferdigstille boken «Concert Production and Creative entrepreneurship 2020». Både han og boken hans har vært svært givende for min avhandling, og jeg er veldig takknemlig både for tiden han satte til side for meg og intervjuet, og for ressursene som ble gitt til meg i forbindelse med min avhandling.

5.11 utfordringer knyttet til 2 intervjukandidater

En utfordring ved det ene intervjuet, var at mange av svarene jeg fikk var med henvisning til den upubliserte boken hans som jeg leste frem mot intervjuet. Det gjorde at min status som forsker og intervjuer i denne sammenhengen ble noe utfordret. Når han stadig henviste til boken satt denne litteraturen ganske ferskt i minne, og jeg opptrådte som søkende i forhold til dette. Denne situasjonen, som fordret at jeg husket tilbake til et spesifikt kapittel og tema, gjorde det vanskeligere for meg å oppfatte umiddelbart hva et

svar betydde og det var derfor en utfordring å følge opp med et relevant spørsmål (Kvale & Brinkmann, 2015: 164). Imidlertid var svarene han gav veldig adekvate i forhold til spørsmålene mine, og det løste seg derfor under tolkningen av dataen i etterkant. Boken hans viste seg også å være svært relevant og givende for min avhandling, og den er hyppig brukt som refererende litteratur til tematikken.

En andre utfordring var at en av respondentene fungerer som produsent og ikke kunstnerisk leder. Jeg ble på et tidspunkt i tvil om hennes praksis og erfaringer kunne tilføre avhandlingen noe innenfor min problemstilling og tematikk. Det viste seg at kandidaten har bred erfaring fra mange ulike prosjekt med symfoniorkesteret, og dette genererte informasjon innenfor en sjanger og en tematikk jeg syntes var interessant å utforske.

6 Tre intervjuer om to fenomen

Gjennom analysen av materialet som foreligger i transkripsjonen var målet å hente ut elementer som kan bygges opp under min problemstilling, tematisering- og litteraturstudiet av gitte fenomener. Alle kandidatene fikk snakke fritt om ett til to valgfrie prosjekt og om styringsprosessen rundt disse helt frem til gjennomføring. Jeg forsøkte å holde fokusområdet innenfor styringsprosessen i planleggingsfasen, og dramaturgiske valg knyttet til planleggingen av nummerrekkefølge og selve innholdet (musikken og andre virkemidler) i deres prosjekt. Med alle kandidatene opplevde jeg at flyten i samtalen var god. Selv om de har ulike språkformuleringer når de presenterer arbeidsvirket sitt var det i etterkant av transkripsjonen enkelt å gå tilbake for å hente ut relevant informasjon. Fra oppsummeringen av det litterære studiet leter jeg etter en smidig prosjektprosess (empatisk – logisk prosess) og en metodisk tilnærming til musikk og dramaturgiske analyser om musikk og forestillingen i sin helhet. Dette krever kjennskap til både musikk og dramaturgi. Med andre ord leter jeg etter en potensiell utbedring av en prosjektmetode hvor det er tilrettelagt for en dramaturgisk analyse. Intervjuguiden har derfor startet med det overordnede – metoden for prosjektgjennomføringen. Det er verdt å kommentere at kompetanse og person ligger tett opp til hverandre gjennom disse styringspunktene. Kunnskapen som trekkes ut er samtalebasett og narrativ (Kvale & Brinkmann, 2015: 336-7); de har tatt meg med inn i deres hverdag på jobb og gitt meg brede skildringer av arbeidet de utfører. Det har derfor vært en prioritering å ikke personliggjøre resultatene som foreligger, men heller se på *hva* de har av ressurser innenfor planleggingsfasen, og hva de gjør som er produktivt og verdt å ta med videre i avhandlingen. Dataen som foreligger og kommentarene mine som følger underveis må derfor leses som en systematisk oppfølging av deres utsagn om prosjektstyring og valg knyttet til musikk og dramaturgi ut fra kompetanse og metodikk.

6.1 Prosjektledelse

Det fremkom av intervjuene at alle tre hadde klare rammer for gjennomføringen av prosjektene sine. Mandatet er gitt fra en prosjekteier, som i disse tilfellene vil si institusjonsstyret eller selskapet. Siden skapes rammene for planleggingsfasen i et sammensatt team som igjen utfører sine arbeidsoppgaver i en prosess av arbeidsaktiviteter

og regelmessige møter. Dette er ikke en unaturlig konstruksjon, sett fra den administrative siden.

6.2 Prosjektstyring og kjennskap til kontekst

Alle tre kandidatene har opparbeidet seg en metode for planleggingen av et prosjekt. Det som var interessant å observere var at de har ulike metodiske tilnærminger til prosjektene. Fra søyler og ulike faser til aktiv møtevirksomhet og detaljstyring på mikronivå. De viser også til ulike teknikker for å bearbeide materien som foreligger med ulike analyseverktøy.

Søylar, eksterne teamroller og tidskoder

«... vi jobber parallelt med tre søyler når vi har laget en rammefortelling. Den ene søylen er komposisjonene til komponisten, den andre er tekstinnholdet og den tredje er de rytmiske låtene.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

«Der er det tre faser. Første fasen er det å bli kjent ... den andre fasen er vokalarrene som jeg er ansvarlig for. NN (arrangør) lager bandarrangementene og spiller de inn, og så lager NN (koreograf) bevegelser. Til slutt er det å øve alt inn. Fasene går litt over i hverandre, men siste fasen er å øve ting inn igjen med fullt arrangement og full koreografi.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Dette med søyler og faser er en interessant måte å se på progresjonen i et prosjekt på. Visuelt sett kunne denne fremgangen i et slikt prosjekt blitt målt gjennom Gantt søyler⁸. Aktivitetene som beskrives her, vokalarangement, bandarrangement og koreografi, sammen med teknisk og verksted vil kunne være delvis uavhengige søyler, hvor starten på en aktivitet ikke nødvendigvis er avhengig av starten på en annen aktivitet. På den måten er det lettere å holde oversikt over progresjonen innenfor både hver aktivitet og også helheten.

⁸ Se «Begrensninger og utelatelser» s.3

Videre viser hun til viktigheten av et velfungerende og smidig team når hun forteller om de som er rundt henne. Det som er interessant er at aktørenes lærere utgjør en del av prosjektteamet, som en slags ekstern ressurs;

«... jeg hadde jo aldri hatt tilgang til de historien hvis ikke NN (læreren) hadde sagt at de finnes. Så vi bestemmer tidlig at vi ønsker den elevens historie og da er det jeg som finner formkoden, hvordan denne historien kan utvikles til et scenenummer. Jeg intervjuer, skriver ned og filmer. Men det er bare fordi de kjenner de elevene så godt, og det er en utrolig viktig bit.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Dette er definitivt med på å gjøre prosjektprosessen smidig. Læreren bidrar både med innhold og gjør også situasjonen for eleven tryggere.

Gjennom work shops og musikalske øvelser bearbeides musikken:

«... jeg har mange work shops med dem hvor vi jobber frem innhold, og det er både musikk, dans og drama. Jeg gjennomfører også mange intervjuer hvor jeg stiller mange spørsmål. Dette er fordi det er deres historier det handler om i denne forestillingen, ikke en rammefortelling slik vi brukte de første gangene dette prosjektet ble gjennomført.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

«På musikken jobber jeg veldig i detaljene. Jeg har analysert det ned i tidskoder og gir innspill til koreografen.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Det er ingen ny musikk som lages her, men innhold ut fra et musikkmateriale som allerede foreligger. Gjennom teaterøvelser, dans og sang skal elevenes talenter «avdekkes» og på denne måten kan hun trekke ut elementer som kan brukes i forestillingen.

Lindland er ikke aktivt med i komponeringsfasen av musikken som lages for et spesifikt prosjekt, men hun kan komme med en bestilling basert på aktørenes forutsetninger for å musisere:

«Det å spille på glass er jo ikke vanlig i et symfoniorkester, så da tilfører vi et nytt instrument. Dette blir en bestilling til komponisten, om han kan lage et verk med glass og symfoniorkester. Så gjør han det og tilpasser det til nivåene som elevene er på. Noen av elevene kan lage lyder i glassboller som dråper som faller, noen kan slå på en stor glassbolle og noen kan slå på glass som henger ned. Det fungerer for begge elevgruppene og det tilfører orkesteret noe annet.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Å være bevisst på hvem som jobber rundt seg og bruke disse fordelene eller egenskapene den eller de i teamet har aktivt i planleggingsfasen av prosjekter er avgjørende for kvaliteten på produktet, og også tegn på en smidig prosess. Tidskodene hun nevner er koder for ulike spenninger i musikken som koreografen kan bruke, og denne metoden blir nærmere beskrevet i del tre. Lindland viser også at hun behersker bruk av musikk, og er bevisst på hvilken musikk som skal hvor. Det fremgår ingen teknisk analyse av musikken, det savnet jeg. Selv om musikken er komponert av noen andre kan forestillingen ha nytte av en dramaturgisk analyse som ikke er ment bare for koreografen, men også for musikken, og forestillingen i sin helhet.

Tilrettelegging for kunsten versus tariffavtaler - et spørsmål om fleksibilitet

Kulien utgjør en fin parallell til hovedtemaene, både direkte innenfor lederskap, men også som en tilrettelegger for kunsten når symfoniorkesteret har samarbeidsprosjekt. Kulien snakker om verdien symfoniorkesteret genererer gjennom et samarbeid med følgende sitat:

«... vi har lyst til å gjennomføre et samarbeid som ikke er et «KSO komper Dyreparken», men heller vise at orkestermusikk også kan være kult i en setting for barn hvis man klarer å velge de rette stykkene som passer inn i en sånn type dramaturgi. At det også kan være kjempegøy. Så har vi lyst at orkesteret skal skinne samtidig som vi vet at barna kommer for å se Sabeltann og Klatremus, det er vi bevisste på. Barna får Sabeltann og Klatremus, men for Dyreparken er det gøy å få gjøre det i en helt annen drakt enn de vanligvis får når de er hjemme hos seg selv. Og så er det et mål at selve samarbeidet med oss som er i den produksjonen skal være noe som gir alle noe.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Det er i disse samarbeidsprosjektene at orkesteret får bistand i form av en regissør fra samarbeidspartneren. Dette prosjektet hun beskriver ovenfor har mange muligheter til å eksponere orkesterets profesjonalitet, men samtidig også vise at de kan opptre lekent og fleksibelt i forhold til at samarbeidspartneren er en underholdningsinstitusjon med virkemidler innen teater, dans og sang. Spørsmålet er om de vet å utnytte disse kapasitetene.

Kulien er på sin side bevisst på sin plass i hierarkiet eller i prosjektteamet når ekstern kompetanse på det kunstneriske er leid inn:

«... egentlig så er det ikke min jobb å blande meg inn i det kunstneriske. Noen regissører kan synes at det er kjempefeil. Nå kjenner jo jeg NN (regissør) som jeg jobber med her, og jeg vet veldig godt hva som er hans mandat i beslutningsprosessene helt uten at jeg har noe jeg skulle sagt i det hele tatt. Og jeg sier ikke noe i det hele tatt for det utrolig viktig å gi rom for den kreative prosessen og ikke komme med alle mulige praktiske begrensninger med en gang. Samtidig så kjenner jeg både NN (regissør) og NN (programsjef) og vi har jobbet sammen ved med disse konsertene så mange ganger at vi kan sparre på ting.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Med dette viser hun en viktig rolle hun utfyller i det kunstneriske teamet. Hennes kjennskap til salen og tekniske muligheter har mye å si for rommet regissøren har å jobbe innenfor. Det at hun bevisst venter med å nevne praktiske begrensninger er kanskje veldig smart, for en idé som kan knuses på grunn av praktiske begrensninger kan i stedet få rom til å vokse dit hen at når de praktiske begrensningene dukker opp så kan det gå an å realisere idéen på tross av dette. Kulien nevner også et vesentlig aspekt ved symfoniorkesteret når hun snakker om musikkens rolle utenfor samarbeidsprosjektene, og hennes begrensninger knyttet til akkurat dette:

«Nei, det har vi egentlig ikke, og det er jo noe som mangler litt synes jeg i noen av de orkesterproduksjonene, og der er det jo.. vi er vant til at det er musikken som er det

viktigste, og vi har ikke noe regi-øye fra salen vanligvis. Ofte så gjør jeg det litt selv i mine produksjoner bare fordi det ikke er noen andre som gjør det, men jeg er jo ikke utdannet eller skolert til å gjøre noe sånn, og det jeg baserer det på er jo at jeg har vært på mange produksjoner før. Hadde vi hatt en regissør som var god til å se helheten der så hadde det vært et pluss, helt klart»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Her snakker hun om dramaturgien i en konsert, men i dette dukker det opp et moment jeg vil ta med videre; at orkestermusikk har musikkverkene og nummerrekkefølgen som største prioritet – ikke hele produksjonen som en helhetlig opplevelse. Dette har med dramaturgi å gjøre, og jeg skal forklare nærmere hvorfor dette er et moment som er verdt å diskutere i del tre. Når det gjelder smidig produksjonsarbeid har symfoniorkesteret egne tariffavtaler som begrenser øve- og prøvetider:

«ja, symfoniorkesteret har jo en del tidsfrister som vi må forholde oss til i forhold til tariff som er for eksempel at de skal ha notene tilgjengelig tre uker før første prøvedag. Det er en del sånne frister da som vi må forholde oss til som Dyreparken ikke er vant til å forholde seg til med sine musikere og artister som de har med. Når vi har satt det rammedokumentet og lager en fremdriftsplan for produksjonen så setter vi inn de tidsfristene vi har.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Disse begrensningene hjelper på tidsaspektet innenfor planleggingsfasen. Jeg reiser derfor spørsmålet knyttet til fleksibilitet i planleggingsfasen her. Lukker tariffavtaler og tidsfrister for fleksibiliteten innenfor øve- og prøvetidene? Eller sikrer slike avtaler budsjettsprekker og unødvendig bruk av tid?

Kulien er, som produsent, vant til prosjektstyring og en metodisk tilnærming til kunstprosjekter. Når symfoniorkesterets regi-øye oftest er dirigenten ligger fokuset sterkt på musikkverkene, såkalte «nummerkonserter», og ikke en helhetlig produksjon bestående av flere sceniske virkemidler som for eksempel lys, projisering eller lignende som kan øke helhetsopplevelsen. Dette utgjør ikke et problem for hennes praksis som produsent, men det har muligens noe å si for kvaliteten på produktet som fremstilles. Man kan si at det

ligger en slags kontradiksjon i dette. Tariffavtalene effektiviserer prøvetidene, men begrenser potensielt også fleksibiliteten i prøveperiodene. Fleksibilitet i prøveperiodene kunne her vært for eksempel utbedring av produkt (konsert) i etterkant av en dramaturgisk analyse. Dette gjelder både ved samarbeidsprosjekt og ved egne konserter.

Hierarki, musikalsk kompetanse og samarbeid

Sønning arbeider som kunstnerisk leder og næringsdrivende med et eget selskap og et eget team. Når vi snakket om samarbeidet mellom avdelingene dukker hierarkiet opp, og et dynamisk samarbeid på tvers av avdelingene:

«Ja selvfølgelig gjør han det, men hvis han gjør noe som jeg mener ikke passer så må han gjøre det om igjen. Det hender veldig ofte det. Men i et teater og i en slik sammenheng så er det sånn at vi har et supplerende kompetanseteam og da må vi respektere de andres kompetanse. Jeg kunne ikke greid meg uten NN (prosjeksjonsdesigner), jeg har ikke hans kompetanse, men sammen så snakker vi og utvikler det visuelle språket som gjør det bra til slutt.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

«Men hvis du er med i en produksjon, og du ikke er en klart definert leder, og det hender jo. Så er det viktig at hvis man er veldig uenige om noen ting ikke ender opp med å bruke noe som ingen i gruppen absolutt ikke kan stå for. Men heller velge noe som man kan bli enige om.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Sønning nevner viktigheten av å inngå kompromiss, men han er også klar på hvordan hierarkiet er bygget opp, og den funksjonen hierarkiet skal utgjøre. Det at han ser viktigheten av å inngå kompromiss vitner om at han søker en *smidig* prosess, noe som er empatisk – logisk styrt. Han bruker termen «dynamisk interaksjon» både i intervjuet og det nevnes også flere ganger i boken hans (Sønning, forthcoming: 19, 201 & 318). Denne termen skriver han at er en moderne tankegang innenfor prosjekt, og den er gjeldene innenfor alt fra prosjektplanleggingen mellom avdelingene til interaksjonen med

publikum. Denne dynamiske interaksjonen på ulike nivå åpner opp for samarbeid og fremdrift og det er avgjort et tegn på en smidig prosess.

Sønning er utdannet fløytist og har hatt en utøvende rolle både som innleid musiker og i egne prosjekter. Det kommer også klart frem hvilken kompetanse han sitter på innenfor musikk, og hvordan han bruker den:

«For eksempel i 2013 med en gruppe fra Thailand som kom med monoton musikk, med sine nasjonaldrakter, ekstremt rare instrumenter, eksotiske instrumenter og et helhetsinntrykk som for oss var litt monotont; for at nummeret ikke skulle bli en slags pause eller oppleves som en transport etappe som så ut som en forpliktelse til å spille thailandsk musikk, så kunne vi heller løfte statusen til de. Vi kunne løfte hele det innslaget oppmerksomhetsmessig, interesselmessig ved å konsentrere innholdet. Da gikk jeg inn og hadde en musikalsk work shop med det, hvor 45 minutters improvisasjon ble kuttet ned til 8 minutter konsentrert.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Sønning viser med dette at han er kapabel til å både musisere sammen med innleide orkestre, men også improvisere og omarrangere verk gjennom en work shop for å konsentrere innholdet. Noe som i dette eksempelet komplementerte deres scenenummer og også helheten av programmet som skulle komponeres. Videre viser han til bransjekunnskap og nettverk når han snakker om ulike partnere med ulike spisskompetanser:

«Der har jeg noen som er veldig sterke på å orkestrere klassiske verk, noen som gjør storband ting og noen som evner å nedskalere større verk til mindre ensembler. Jeg har et sett av partnere som kan gjøre det. Når jeg for eksempel har kommet med forslag for festivalen til neste år nå så har jeg ut fra samme problemstilling tatt med meg to dirigenter. Jeg har tatt med meg NN som skal dirigere klassiske verk, symfoniske verk, og så har jeg med meg NN som kan både orkestrere og dirigere populærmusikalske innslag. Der regner jeg med at siden de ønsker et gallakonsept med klassisk repertoar med klassisk integritet, og populære eller kanskje til og mer litt rocka ting, så må det være folk som kan gjennomføre dette. Da kan de ikke nødvendigvis ha samme dirigent.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Disse faktorene - lederskap, nettverking, bransjekunnskap og utøvererfaring - vil jeg karakterisere som nøkkelkompetanser hos en kunstnerisk leder. Det at han er utdannet musiker og bruker denne kompetansen aktivt i produksjonen av konserter, og i tillegg tilpasser bruken av innleide ressurser, impliserer at prosjektets planleggingsfase er effektivt, og med dette kvalitetssikres også produktet på et detaljert nivå.

6.3 Oppsummering

Uavhengig av arbeidsbeskrivelse så er alle enige om viktigheten av å være nært på materien (musikken, aktørene, koreografien eller teksten) som ligger til grunn for forestillingen eller konserten. Dette er et ledd i å kvalitetssikre produktet. Eksterne teamroller og tilrettelegging for kunstnerisk arbeid er et ledd mot en smidig arbeidsprosess. Lindlands bruk av søyler kan utvides til å gjelde hele det kunstneriske teamet gjennom Gantt søylene. Dette vil forenkle en komplisert prosess med mange sceniske virkemidler. Det er derimot varierende hvor stor analytisk prosess som ligger bak valg av musikk. Jeg lurer på om tidskodene som Lindland viser til ikke bare kan fungere som en analyse for koreografisk anliggende, men også metodisk som en analyse for musikkens atmosfærer. Hvilket igjen vil være et hjelpemiddel i en helhetlig dramaturgi for forestillingen. Kjennskap til toneart, instrumenter og sjanger ville også kunne legge føringer for komposisjonene andre gjennomfører. Det var interessant å oppdage at Kulien bevisst venter med å bremse kunstneriske idéer på grunn av praktiske hensyn. Dette gjør at produktet kan få vokse gjennom en dynamisk interaksjon og potensielt realiseres på tross av praktiske begrensninger. Samtidig ligger spørsmålet knyttet til fleksibilitet i prøvetidene der. Dette mener jeg er et moment som må belyses og diskuteres, og det skal jeg gjøre i del tre. Det jeg syntes var ny informasjon her var at man som musiker kan bearbeide enkeltstykker sammen med aktørene i forkant av en konsert, slik Sønning beskrev. Det er få unt å ha mulighet til å jobbe slik, men desto mer interessant å høre om, og også midt i blinken i forhold til problemstillingen min og tematiseringen forøvrig.

6.4 Dramaturgisk analyse – en for alle, alle for en

Av litteraturen som er gjengitt foreligger det to ulike tilnærminger for å skape spenningsbuer: en dramaturgisk analyse for å oppdage atmosfærene i et enkelt musikkverk, og en andre dramaturgisk analyse for å strukturere en spenningsbue for *hele* konserten eller forestillingen. Alle kandidatene er klar over at dramaturgisk arbeid er omfattende arbeid, og de har ulike måter å utføre analyser på.

Forutsetninger for arbeidsmetoder, en lineær tankegang

Lindland bruker ingen konsekvent metode for en analytisk prosess, men ulike måter å tenke på for hvert prosjekt:

«Du begynner med et skjelett og så putter du inn ting etterhvert som de kommer. Mye omplassering av elementer som skal bli til et helt bilde til slutt. Helt på slutten stryker jeg ting, til ganske nærme premieren. Mesteparten av den komponerte musikken er allerede der, og da går det an å tenke tidlig på hva slags bevegelser som fungerer i forhold til koreografen; kryssbevegelser, massebevegelser og bevegelser til musikken. Det er å prøve å finne de elementene og å lage et innhold til musikken ganske tidlig.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Lindland vurderer alle de små elementene som til slutt skal bli en helhet. Uten å systematisere ulike virkemidler som skal passe sammen jobber hun med hvert enkelt element, og da er det alt i fra en rekvisitt, en sang eller en tekst til tempo, koreografi og tematikk. Det er mange virkemidler som skal settes sammen og den intensive måten å jobbe på virker å være en innarbeidet arbeidsmetode. Jeg savner et overhengende system for denne måten å jobbe på. Kanskje en dramaturgisk analyse i forkant av prøvetidene ville spart inn en del ekstraarbeid?

Det må innenfor denne prosessen her påpekes at Lindland jobber innenfor prosjekt hvor aktørene har ulike forutsetninger for å være med på scenen. Det eksisterer både sosiale, fysiologiske og kognitive begrensninger. De fleste scenenumrene skapes i rommet der og da, og er avhengig av hva den enkelte aktør viser av kapasitet og evner. Dette gjør øvelser og prøver særs uforutsigbare, noe som igjen utfordrer planleggingsfasen av de ulike prosjektene. Det kan også bemerkes at dette krever en løsningsorientert og kreativ leder,

noe som Elisabeth viser at hun er gjennom prosjektene hun beskriver, uten å gå i dybden på dette. Av disse sitatene, og av utfordringene som ligger forut for å kunne arbeide dramaturgisk, ser det ut som at Lindland jobber lineært, innenfor «Waterfall metoden»⁹; at ett element må ferdigstilles før det neste kan påbegynnes. Samtidig, når hun snakker om et skjelett som skal fylles så kan det høres ut som at hun så langt det er mulig prøver å tenke på helheten så tidlig som mulig.

Lindland påpeker at det er et omfattende grunnarbeid som skal til for å hente ut materien som skal danne et innhold, og forsvarer med det den lineære arbeidsmetoden:

«Det er et grunnarbeid her som gjør at det går. Det er så utrolig mange detaljer når du jobber med den typen elever, og det skal tilrettelegges noe enormt. NN (læreren) skjønner hva som skal til for at det skal gå. Det hadde aldri gått uten, for det er mange grunner til at det ikke burde gått.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

I det tematiske arbeidet bruker hun også samfunnsmessige temaer i utformingen av en forestilling, og dette kan legge føringer for det dramaturgiske arbeidet:

«Og så kom flyktninger. I 2015 var alle opptatt av flyktningetematikken, og da var det en Overture som første året egentlig bare var en Overture. Den ble neste gang prosjektet skulle gjennomføres brukt som at flyktningene kom til torget i form av store dukker som vi hadde på lageret på Kilden. For store dukker var noe begge elevgruppene kunne beherske på en god måte. Det ble til et fysisk nummer med dans og bevegelse, med symfonisk musikk (Overture,), om flyktningene som kom til torget og om hvordan de ble møtt.»

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Å gjøre en forestilling relevant i forhold til dagens samfunn er et dramaturgisk valg i seg selv. Bare det å tematisere en forestilling, uavhengig av om temaet er dagsaktuelt eller ikke, hjelper på det dramaturgisk arbeidet videre. Når det gjelder musikkanalyse fremgår det en tankeprosess kring bruken av musikk. Dette kan delvis ha med ressurser å gjøre; det

⁹ Se side 8, «Lean».

komponeres ikke musikk for en hel forestilling for hvert prosjekt, og dette gjør at hun må finne nye måter å bruke eksisterende musikk på:

«Og så er det sånn at noe av musikken skal brukes videre neste gang prosjektet settes opp. Da er det min oppgave å tenke at ok, den musikken har jeg og hvordan skal den brukes i år. For eksempel kan ny scenografi matches med musikken fra Ballballetten, og Ballballetten kan passe sammen med en fugledans. Det handler om at man hele tiden tenker nye dramaturgiske retninger.

(Lindland i personlig intervju, 2020)

Det som er interessant å observere er at på tross av at Lindland jobber veldig mye med dramaturgisk analyse underveis så viser det seg at metoden hun jobber på er lineær; altså at de ulike scenene skapes på gulvet og ingen vet hva det blir før en aktør har vist hva hen kan få til. Det kan virke som at forutsetningene for å i det hele tatt skape en forestilling er avhengig av en lineær arbeidsmetode.

Tilrettelegging fremfor en musikalsk analyse

Kulien har som tidligere sitert snakket om viktigheten av å gi rom for den kunstneriske prosessen. Hun bekrefter at programsjefen for orkesteret ikke har som oppgave å skissere en dramaturgisk gjennomgang av et program:

«Nei, ikke så mye. Det er på en måte NN (innleid regissør) som har ansvaret for dette, og så fungerer programsjefen mer som en konsulent i forhold til det klassiske - han skal passe på at det klassiske programmet blir ivaretatt. Men utover det så er det NN som er regissør og NN som programansvarlig, og han kommer med forslag til musikkstykker. Det er regissøren som er sjefen her og det er han som har den dramaturgiske rollen da.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Kulien påpeker også hvordan regissøren arbeider med materien som foreligger, og hvordan et tett samarbeid gjør at hun, programsjefen og regissøren kan sparre på ting:

«... tror han jobber en del med å høre igjennom de klassiske stykkene, og hvordan stykkene kan fungere sammen med for eksempel hakkebakkeskogen eller safaritoget. Han lytter til hva som kan være gøy for barna, og prøver å bruke musikken mye til det.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

«... da sitter vi tre stykker rundt bordet og snakker, og da er det egentlig ikke en stor forskjell på hvem som har hvilken rolle. Da diskuterer vi litt sånn løst og fast.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Kulien er ikke kunstnerisk leder, men satt i forhold til hennes funksjon som produsent for et symfoniorkester så er det relevant å nevne regissøren som innleid kapasitet ved samarbeidskonserter når orkesteret ikke har en fast ansatt kunstnerisk leder til vanlig. Det at hun kjenner konsertsalen og orkesteret godt gjør at hun i økt grad kan tilrettelegge for en smidig planleggingsfase, og fungerer som et mellomledd mellom programsjefen og en innleid regissør. Jeg stusser likevel ved det faktum at programsjefen ikke på noe vis utgjør en dramaturgisk rolle. Spesielt når kunnskapen om musikken er så bred. Det ville eksempelvis tilført veldig mye i en dramaturgisk prosess dersom en programsjef med godt kjennskap til musikken kunne avdekket atmosfærene i musikken.

Symfoniorkesterets mandat handler om å spille musikk av høy kunstnerisk kvalitet (Nesheim, 2001). Utelukkelsen av et helhetlig tankesett om hvordan produksjonen kan bli et samspill med publikum gjør at det er selve musikkverket som står i fokus - ikke lys, projisering eller en spenningsbue. Det er ved samarbeidsprosjekt at dramaturgi blir aktuelt, men når kompetansen hovedsakelig ligger innenfor det teatraliske så utfordrer det den musikalske analysen. Jeg synes dette er problematisk av flere årsaker som jeg skal komme tilbake til i del tre.

Prosjektproduksjon som en komponeringsprosess

Sønning oppsummerer sine tanker rundt dramaturgiske analyser på denne måten:

«Jeg bruker begrepet «Performing Arts» helt bevisst om mine produksjoner, fordi at det handler ikke bare om musikk, men det handler også om dans og drama og projisert

scenografi - noe som er en oppdatert og moderne konsertproduksjon.

Dramaturgikonserten handler om å bruke alle disse uttrykkene.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Og mer utdypende om denne måten å tenke dramaturgi på:

«... dramaturgien er per definisjon en del av helheten i en scenisk kreativ prosess. Vi komponerer programmer, vi programmerer ikke. Det dramaturgiske arbeidet jeg gjør med galla forestillingene for eksempel, det handler ikke om å ha en strykekvartett før pause og en annen strykekvartett etterpå. Det handler om å vurdere alle innslagene i en sammenheng; musikken er en del av en helhet, men den er ikke alltid i forgrunnen.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Her er han veldig klar på forskjellen mellom programmering og komponering. I tillegg er han den første som snakker om helheten av en kunstnerisk produksjon som omfatter ikke bare teater, dans og musikk, men også lyd, lys og projeksjonsdesign. Dette var et moment jeg var ute etter, og et moment jeg selv har savnet når jeg har jobbet med kunstneriske prosjekt.

Sønning snakker videre, med trekk fra hovedsjangrene i litteraturen, om å skape en illusjon for publikum, og om å holde dem der gjennom hele konserten:

«... så analytisk jobber faktisk jeg. At jeg prøver å tenke meg at jeg skal få publikum med meg fra start til slutt gjennom å skape så mye variasjon underveis at de ikke faller av. Du kan prøve å se etter et mønster i de galla forestillingene jeg har gjort i Konserthuset. Der har jeg brukt en del ouverturer med storband og feel good stemning. Men så har jeg også brutt det noen ganger hvor jeg heller har brukt et teaterinnslag. Eksempelvis brukte jeg et innslag hvor noen kommer inn på scenen med en kasse og slipper ut en mann av den kassen – et innslag som er hentet fra en Strømgren-forestilling¹⁰.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

¹⁰ Strømgren-forestilling er en karakterisering innenfor teater hentet fra Jo Strømgren Kompani: <https://jiskompani.no/about-us/introduction>

Han forteller om dramaturgisk arbeid gjennom flere lag med kunstneriske uttrykk, visuelle og hørbare, og komponeringsarbeidet som ligger i formingsprosessen av alt dette:

«Sånn at vi både innfrir forventninger og bryter forventninger. Hvis du tenker til en aristotelisk dramaturgimodell så blir selve universet presentert tidlig i forestillingen; hva er det dere ser på nå, er dere på torget i Athen, er dere i et palass eller i et fattighus. Hos meg eksisterer det et slags mønster av oppbygging med forskjellige type innslag. Jeg kan bruke ulike innslag som utgjør sterk variasjon i starten hvor utenlandske gjester får frem verdigrunnet for kulturprogrammet tidlig. Lenger ut i forestillingen kan for eksempel en urfremføring i dans med ulike virkemidler generere en høy informasjonsmengde med stor grad av variasjon. Og så har vi hatt en underholdningsdel med populærmusikk, og til slutt når vi et nytt høydepunkt i form av selve utdelingsseremonien. Denne måten å bygge forestillinger på, fra en slik dramaturgisk analyse, har jeg fått veldig positiv respons på.»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Dette er å arbeide med det kunstneriske med et konstant overblikk på helheten samtidig som han går inn og bearbeider detaljer og enkeltnumre for at helheten skal fremstå så skreddersydd som mulig, og for å opprettholde den illusjonen han vil skape for og holde publikum i. Sønning har et bevisst forhold til bruken av ulike uttrykk sammen med musikken. Både musikk, lys, projisering, dans og teatraliske innslag utgjør en materie som han analyserer hver for seg og i et helhetlig perspektiv før selve gjennomføringen av prosjektet eller forestillingen. Han anvender også to ulike metoder for disse analysene som er grundig utarbeidet og som jeg skal vise til i del tre. Det jeg kan kommentere, og som jeg skal komme tilbake til i del tre, er at jeg på spørsmål om dramaturgiske valg i forhold til målgruppe fikk til svar at det fortsatt var fortellerformene fra teaterverdenen som var en overhengende tråd i analysen. Jeg lurer derfor på om det går an å legge til et aspekt ved den dramaturgiske analysen, nemlig målgruppen for konserten eller

forestillingen; om demografiske trekk og habitus¹¹ fordrer ulike spenningsbuer, eller om det holder med å skape en illusjon uavhengig av demografiske fellestrekk.

6.5 Oppsummering

Innenfor disse ulike type kunstproduksjonene, konsertforestilling, symfoniorkester og ren konsert, eksisterer det ulike metoder for å komponere det kunstneriske produktet. Fra en intens arbeidssituasjon med en lineær metodikk til en faglig forsvarlig dramaturgisk metode for å komponere konsertforestillinger. Det er sistnevnte jeg er mest interessert i, og som jeg skal ta opp i del tre.

Kulien har ikke en kunstfaglig bakgrunn, og derfor er det kanskje ikke unaturlig at hun ikke «styrer skuta» når det handler om musikkens karakteristikk, men heller forholder seg til et fastsatt program som skal presenteres. Det fremgår av intervjuet at hun er en tilrettelegger, og utfyller en rolle som en kontrollør¹² av de ulike prosjektene. Det jeg også har lyst til å se nærmere på er om ulike målgrupper fordrer ulike spenningsbuer. Som nevnt i forrige avsnitt var jeg ute etter dramaturgiske valg knyttet til ulike målgrupper. Spørsmålet mitt til Sønning handlet om dramaturgiske valg knyttet til et publikum med stort aldersspenn, og om han bevisst gjorde noen dramaturgiske grep for både å treffe publikums interesser og også for å utdanne publikum innenfor musikk. Svaret jeg fikk handlet mest om de teatraliske fortellerformene - om å skape en illusjon man kan holde publikum i gjennom hele forestillingen, og at dette fordret ulike virkemidler innen fortellerform og med brytningseffekter (Verfremdungseffekten). Samtidig, før jeg går videre med dette, er det viktig å bemerke at han uttaler seg engasjert om klassisk musikk og ungdom, noe som bygger opp under utdanningsargumentet innenfor klassisk musikk og nye generasjoner:

«Så la oss si at Ensemble Allegria, et klassisk ensemble med bakgrunn fra musikkhøyskolen, bestående av talentfulle unge musikere, i utgangspunktet ikke skal kunne kommunisere med et publikum på en ungdomsklubb. Men så har de stilt opp, de har

¹¹ Habitus er om person: sosialt inngroddet vaner, ferdigheter og disposisjoner. Disposisjonene deles ofte av flere med lik sosial klasse, religion, utdanning, etnisitet og profesjon (Wikipedia, 2020).

¹² Kontrollør: som i å kontrollere prosjekter i planleggingsfasen. Se Berg og Vikene 2017: 87-8

kunnet repertoaret utenat og de har spilt og fremført det som et rockeensemble med kjempesuksess!»

(Sønning i personlig intervju, 2020)

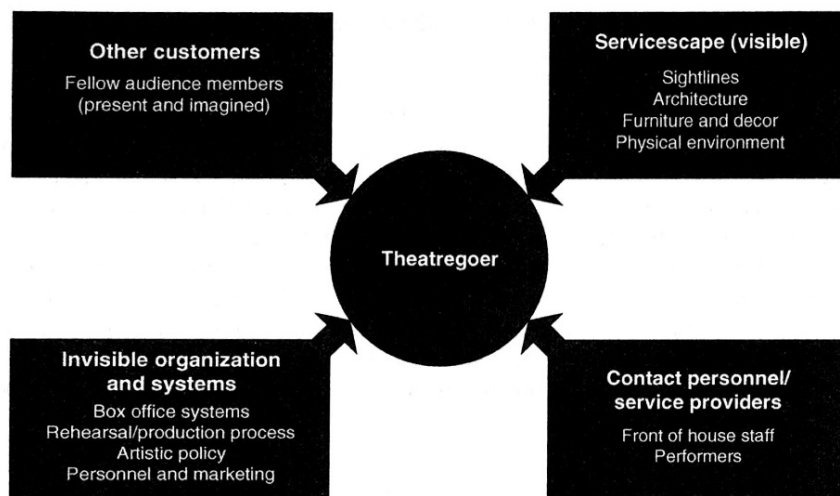
Denne måten å tenke publikum og musikk på skal jeg utrede i et større omfang lenger nede. Jeg må si at måten Sønning arbeider på er grundig og imponerende. Det jeg savner er et kjennskap til publikummet som innholdet skal samspille med. Jeg tror forøvrig at Sønning allerede er dette temaet bevisst. Dersom en kan kjennetegne en aldersgruppe eller en type mennesker kan en i større grad møte de på scenen med innhold som både treffer og utfordrer. Jeg skriver et kapittel om dette nedenfor.

Når jeg nå skal diskutere disse funnene videre i del tre og tillegge verdier i form av prosjektmodeller og verktøy for analyse kan vi oppsummere med følgende begrep som skal diskuteres i siste del:

- Publikumsopplevelsen
- Dramaturgisk analyse
- Prosjektmodellen(e)

7 Publikum – målet og middelet

Ovenfor fremhevet jeg målgruppen – publikummet. Fra et musikkperspektiv kan vi se at tendensene beveger seg mot å oppheve skillet mellom publikum og utøvere innenfor klassisk musikk. Dette har også en direkte effekt på formidlingsaspektet; når konserten eller forestillingen skal være en felles opplevelse eller et samspill er det større sannsynlighet for at budskapet treffer på en tilstrekkelig eller tilfredsstillende måte. Publikummet er målet, og jeg mener det også er middelet i en planleggingsfase. Det å vite hvem publikummerne er gjennom demografiske fellestrekk eller habitus utgjør et nytt nivå i målet om å skreddersy et prosjekt. Publikumsinformasjon er viktig innenfor markedsføring. Det er to aspekter knyttet til publikumsutvikling som jeg vil peke på her. Det ene er den kunstneriske opplevelsen tilbudt som en serie med servicer gjennom lokalet, omgivelsene og den kunstneriske opplevelsen. Dette kan illustreres gjennom «Servuction Model»:



(Hill, O’Sullivan, O’Sullivan & Whitehead, 2018: 98)

Av denne ser vi hva en publikummer, her teatergåeren, er omgitt av. Usynlig organisering og systemer er produksjonsarbeidet bak forestillingen, nede til venstre. Andre kunder er felles publikummere, oppe til venstre. Servicescape, eller servicelandskapet, handler om siktlinje, arkitektur, møbler og dekorasjoner i de fysiske omgivelsene, oppe til høyre. Kontaktpersonalet eller leverandøren av service er ansatte på

huset og utøverne. Alle disse er faktorer som påvirker opplevelsen, en service-styrt opplevelse. Dette er faktorer som, i en planleggingsfase, burde tas hensyn til. Dette betyr at det er ikke bare produktet, kunsten, som skal fremstilles skreddersydd, men *alt* rundt produktet også. På denne måten kan man skreddersy en helhetlig opplevelse for en spesifikk målgruppe.

Det andre aspektet er knyttet til selve målgruppen; hvem er de og hva forventer de? La oss si at det mest sannsynlig ligger ulike behov og forventninger til en klassisk konsert hos en gruppe med et aldersspenn fra 30-50 år og en gruppe med et aldersspenn fra 50-75 år. Hvis man skal ta hensyn til de ulike forventningene disse gruppene har må man vite hvem de er. Det finnes to ulike måter å innhente informasjon om publikummere på: gjennom en sekundær kilde og en primær kilde (Hill et al., 2018: 64-7). Den sekundære kilden er «skrivebordsforskning»; man henter ut informasjon enten fra interne arkiv, eller man leter gjennom eksempelvis statlige dokumenter (for grupper), sosiale medium eller kommersielle markedsføringsundersøkelser. Den primære kilden til informasjon handler om å generere originale data - å anskaffe seg den informasjonen organisasjonen trenger. Denne metoden blir utført i etterkant av skrivebordsforskningen, og krever oppsøking. Oppsøking innebærer for eksempel undersøkelser på en konsert eller forestilling gjennom kjøp av billett eller korte spørsmål til en publikummer i etterkant av en forestilling eller en konsert. Det finnes også CRM (Customer Relationship Management) systemer som ved implementering gir grundig informasjon om hvem som kjøper billetter (Hill et al., 2018: 67-70). Disse metodene genererer følgende informasjon:

1. Hvem som allerede *er* fast publikum: kjernepublikum
2. Hvem som *ikke* er fast publikum: krever utredning for å kunne utvikles

Informasjonen som genereres kan være demografiske trekk som kjønn og alder, inntekt, bosted og sivil status. Både punkt 1 og 2, sammen med Servuction Model, er avgjørende for hva man tilbyr ved en konsert eller en forestilling, både på scenen og utenfor scenen. Poenget med dette avsnittet er at kjennskap til publikum kan forandre helheten av en produksjon. La oss ta en forestilling bestående av musikk, dans og teater som eksempel: man vet at det sitter en gruppe på 100 stykker i et aldersspenn på 30-50år

og en gruppe på 200 stykker i et aldersspenn på 50-75år i samme sal. Hvis målet da er å fange publikum øyeblikkelig må begge gruppene nødvendigvis tilfredsstilles tidlig i programmet, og de trenger ulik kunstnerisk stimuli for å oppnå tilfredsstillelse. Med utgangspunkt i habitus kan forestillingen i all enkelhet for eksempel starte med en arie av en kredibel sopran først, men som et andre nummer må det potensielt være noe up-tempo, swingt eller rocka. Det kan være et dansenummer eller et humoristisk teatralisk nummer med musikk til. For å avansere komponeringen av et slikt program kan man også sammenføre disse to numrene. Da vil numrene komplimenterer hverandre og publikum blir utsatt for noe nytt. I tillegg utdannes de også gjennom fusjonen av klassisk og rytmisk musikk - noe som kan medføre at negative holdninger til en av musikkretningene gradvis viskes bort. Det er nettopp dette som legitimerer et nødvendig hensyn til hvem som sitter i salen; aldersgruppene kan påvirke innholdet og delvis dramaturgien som opparbeides for forestillingen i sin helhet. Sønning sier dette om fordommer innenfor musikk og utformingen av et kulturprogram i et forlenget sitat:

«Fordi at du kan ha et fordomsfullt og nølende forhold til sceniske forestillingers formidlingskraft. Du kan ha et nølende og et pessimistisk syn på det. Så la oss si at for eksempel Ensemble Allegria, med fantastisk unge musikere med bakgrunn fra musikkhøyskolen, ikke skal kommunisere på en ungdomsklubb. Og så har de stilt opp, de har kunnet repertoaret utenat og de har spilt og fremført det som et rockeensemble med kjempesuksess! Så det er det. Eller du kan ha et optimistisk formidlingssyn som sier at hvis det er kjedelig med klassisk musikk, så er det produksjonen som er kjedelig. Utvalget av virkemidler i form av verk som er kjedelig. Det er en manglende dramaturgisk spenningsbue som er feil, det er ikke musikken eller målgruppen som er feil.

(Sønning i personlig intervju, 2020)

Problemet ligger altså ikke i at musikken er kjedelig, eller at den er vanskelig å forstå eller å assimilere. Problemet ligger i produksjonen av slike konsertprogram. Dette er jeg helt enig i, og det er et viktig standpunkt som gjør noe med holdningen til bevisst bruk av musikk og den kraften musikkens har på publikum.

En del av produksjonsarbeidet omfatter også omgivelsene, hvor farger, servering, Muzak og lignende aktiviteter kan tilpasses publikummet. Til og med lukt kan ha påvirkning på publikum, og disse virkemidlene er ikke ukjent kunnskap innenfor for eksempel salgsbransjen (Prebensen, 2016: 48). Lyd, musikk, lukt og temperatur kan brukes til å styre publikum, og når kunder eksempelvis oppfatter at lukt og musikk samsvarer, blir kundene langt mer positive og opplever en økt tilfredshet. Oppsettet av funksjonalitet i et rom påvirker opplevelsen og tilfredsheten med opplevelsen, og farger har også vist seg å påvirke stemning og atmosfære. Det finnes også en studie i hvordan farger og/eller kombinasjoner av farger signaliserer forskjellige image til kundene. En bedrifts image kan dermed i større grad bestemmes på forhånd og deretter kommuniseres til kundene (Ibid.: 49). Salgsbransjen har i lang tid studert musikkens effekt på kunder, hvor tempo, sjanger og stemninger i musikken skaper atmosfærer som brukes bevisst, avhengig av hva som skal selges (Nornes, 2016). Publikumsinformasjon, serviceleddene rundt en produksjon og virkemidler for styring av publikum er altså viktige kriterier innenfor produksjon av kunst. Da mener jeg også at kunstnerisk leder må ha dette i bakhodet slik at det som skjer på scenen samsvarer med det som skjer utenfor scenen. Jeg sier ikke at kunstnerisk leder har ansvaret for det som skjer utenfor scenen, men at det gjennom et samkjørt samarbeid i teamet kan tilrettelegges for en helhetlig opplevelse, både på- og utenfor scenen. Kulien nevner en aktivitet innenfor et av prosjektene hun beskrev som handler om dette innenfor musikk og teater:

Artistene har alltid en «meet and greet» etterpå, så de kommer ut og hilser på barna i foajéen og vi har prøvd å ha med noen musikere fra orkesteret også, men det var en ganske sørgelig jobb, det er ikke så lett å konkurrere mot Sabeltann heller liksom. Det er vel egentlig det vi har gjort, og så lager vi et (års)program som de kan få med seg hjem.

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Om aktiviteten er vellykket eller ei spiller ikke så stor rolle her, det viktigste var eksempelet på hvordan man kan prøve å utvide det som skjer på scenen til noe som skjer utenfor scenen også.

Jeg vil gjerne at dette kapittelet ligger i bakhodet når jeg tar for meg de resterende begrepene for det har en del å si for konkluderende tanker. Men først skal vi se på dramaturgi- teknikker og -verktøy.

7.1 Dramaturgikonsserter

Så langt har vi etablert dramaturgiens legitimitet i en bransje hvor musikk spiller en rolle. Sønning er den første jeg har møtt som har opparbeidet et sterkt faglig ståsted innenfor dramaturgisk arbeid med musikk og forestillinger. I stedet for å bruke begrepet konsertdramaturgi kaller han det å komponere et kulturprogram bestående av både musikk, teater, dans og projisering for *dramaturgikonsserter* (Sønning, forthcoming: 257). En dramaturgikonsert er konserter og forestillinger hvor de enkelte numrene er satt sammen ut fra kunstneriske kriterier gjennom en dramaturgisk analyse som er særlig fokusert på spenningskurvene for forestillingen som helhet – en dynamisk sceneproduksjon. Andreas Sønning har bygget en metode for dramaturgisk analyse av enkeltverk og hele forestillingen basert på følgende verktøy: sonologisk – lyttebasert - analyse av musikk og en vertikal og horisontal dreiebok. Denne metoden bygger på bred litteratur og parallelle metoder som Sønning nevner, men oppgaven har ikke plass eller som mål å gjengi alt dette. Metoden er likevel så relevant for avhandlingens problemstilling at jeg oppsummerer hovedbegrepene og deres betydning innenfor dramaturgisk analyse.

Sonologisk – lyttebasert – analyse av musikk stammer fra Aural Sonology – hørselsbasert musikalsk analyse (ibid.: 141). En sonologisk analyse av musikk involverer en analyse av musikkens struktur, hvor begrepene tidsfelt, tidsretninger og skikt utgjør en måte å definere musikken på. Et *tidsfelt* i musikken betyr at vi kan oppfatte setningsdeler som i språk, men en struktur som starter og har en form for avslutning. Et tidsfelt kan være melodiske motiv, et tema eller formdeler. Når musikken «stamper i motstand» kaller vi det en friksjon i *tidsretningen*. Og motsatt, når musikken formidler et klart inntrykk av fremdrift kalles det flyt i tidsretningen. *Skikt* handler om nivåene i musikken, og om de er i forgrunnen eller i bakgrunnen. Sønning skriver videre at begrepene friksjon og flyt i tidsretninger og opplevelse av skikt kan overføres fra å gjelde bare musikk til

komponering og opplevelse av forskjellige kunstneriske uttrykk (ibid.: 140). Han konkluderer om helheten av denne analysen med disse ordene:

«Det er grunnleggende at hjernens simultane oppfattelse av flere auditive skikt, tidsfelt og tidsretninger også inkluderer de visuelle skiktene og den eventuelle bruk av tekst. Dette er et avgjørende viktig poeng fordi vi i produksjonsarbeid overfører analysen av disse definerte auditive egenskaper til å gjelde helheten av kunstneriske uttrykk.»

(ibid.: 140)

En *vertikal dreiebok* er et verktøy for opplisting av innslag med ulike uttrykk og atmosfærer, og de behovene som skal til for å gjennomføre hvert av dem (Sønning, forthcoming: 253). Behovene inkluderer også en kolonne for praktiske og tekniske behov og fungerer som en forberedelse til å skrive Rideren. En Rider er en oversikt over alt teknisk utstyr og alle praktiske behov og krav som ønskes innfridd for å gjennomføre produksjonen. Innslagene kan være av musikalsk art, tekst, visuelle uttrykk som drama, dans og bevegelse og projisert scenografi med bilder, grafikk og film sammen med lysdesign. En skisse av en tom vertikal dreiebok ser slik ut¹³:

Kunstneriske uttrykk → Innslag i rekkefølge/ Tid (Durata)/ Verkstittel/ Utøvere ↓	Musikk Titler Arrangementer Utøvere	Tekst Talt / Projisert Informativ Dramatisk Episk Lyrisk Absurd	Visuell design Projisert scenografi: Bilde/film Lysdesign Fysisk scenografi Kostymer/ maskering	Drama Dans Bevegelse Entreer sortier	Atmosfære. Funksjon Dynamisk utvikling - hovedkurve	Kommentarer Instruksjoner Ansvarlige Tidsfrister
1 /						
2 /						
3 /						

(ibid.: 263)

¹³ For en utfylt dreiebok, se Vedlegg A

En *horisontal dreiebok* er et analytisk redskap for å vurdere spenningseffekten av de foreslåtte sceniske innslagene sammen og hver for seg. Hvert nummer blir delt inn i skikt av forgrunn, midtgrunn og bakgrunn, tidsfelt og tidsretninger. Sammensettingen utgjør spenningsbuer av friksjon og flyt, spenning og avspenning som gjelder hele komposisjonen fra start til mål. Den vertikale dreieboken bruker ord for å beskrive prosessen, mens den horisontale dreieboken viser dynamiske spenningsfunksjoner med enkle grafiske uttrykk (ibid.:254). En skisse av en tom horisontal dreiebok ser slik ut¹⁴:

Innslag i rekkefølge: Tid (Durata)/Utøvere/Verk Dynamisk utvikling ved kunstneriske Uttrykk	Skikt	1. Dur/ Tittel/ Tidsangivelse (Durata)/	2. Tittel/durata	3. Tittel/durata
Musikk	Forgrunn Midtgrunn Bakgrunn			
Tekst Talt / Projisert Informativ, Dramatisk. Episk. Lyrisk. Absurd	Forgrunn Midtgrunn Bakgrunn			
Visuell design Projisert scenografi: Bilde/film Fysisk scenografi Lysdesign	Forgrunn Midtgrunn Bakgrunn			
Drama/dans/bevegelse	Forgrunn Midtgrunn Bakgrunn			
Intensitet i spenningskurve. Atmosfære. Dynamisk utvikling - hovedkurve				

(ibid.: 264)

Alle de kunstneriske uttrykkene har ulike *profilintensiteter* (ibid.: 142). Profilintensitet handler om en kurve i forestillingen, med ulike fremhevninger av de kunstneriske uttrykkene¹⁵. Denne måten å jobbe på er grundig og tidkrevende. Dreiebøker, rideren og en fremdriftsplan skal inngå i det som kalles et *produksjonsdokument* (ibid.: 254). Produksjonsdokumentet er en samling av informasjon som kan brukes for ensembler ved utvikling av nye konserter og forestillinger.

¹⁴ For en utfylt dreiebok, se vedlegg B

¹⁵ Se Vedlegg C for eksempel på profilintensiteter

Elisabeth Lindland refererer til en lignende metode for dramaturgisk arbeid gjennom tidligere sitat om tidskoder. Hun presiserer gjennom følgende:

«Det foreligger innspillinger eller Mp3 filer av all musikken og jeg lager en detaljert plan over hvordan den skal brukes i de ulike numrene. De markerte stoppene i musikken "Pas de deux" for eksempel ble inspirasjonen til frysbevegelsene som dannet rammen i et dansenummeret for alle deltakerne i 2019 forestillingen:

- 0:52 Alle i frys, teller til fire. Danser videre*
- 1:01 Alle i frys, teller til fire. Danser videre*
- 1:30 Høyre side danser unisont, venstre i frys*
- 1:39 venstre side danser unisont, høyre i frys*

Dette er et eksempel på at jeg gir forslag til hva de forskjellige delene i musikken kan fylles med, og gir føringene videre til koreografen som konkretiserer bevegelsene. Andre ganger tar jeg momenter fra dans og bevegelser som har blitt jobbet frem i øvelser / improvisasjon med koreografen og legger inn hva som kommer når mht. tidskoder. Og så jobber vi sammen på uttrykket når gangen i nummeret er langt:

0:00 - Noen inn og lager lave ruller, bevegelser over scenen (hav)

0:44 Fall + opp igjen over scenen. (opprørt hav).

00: 58 Dukker inn bakfra. En dukkefører per dukke. Kommer front. (husk pust) Ser på publikum.

2: 05 Går sakte baklengs.

2: 37 (brudd) Noen inn og lager lave ruller, bevegelser over scenen (hav)

Dukker trekker seg tilbake til rund plating.

3: 03 Fall + opp igjen over scenen. (opprørt hav). Dukker fortsatt på plating

3 31 – Alle til sirkel med åpninger. Dukker prøver å løpe ut åpninger. Som lukker seg. Alle ender opp på gulvet.»¹⁶

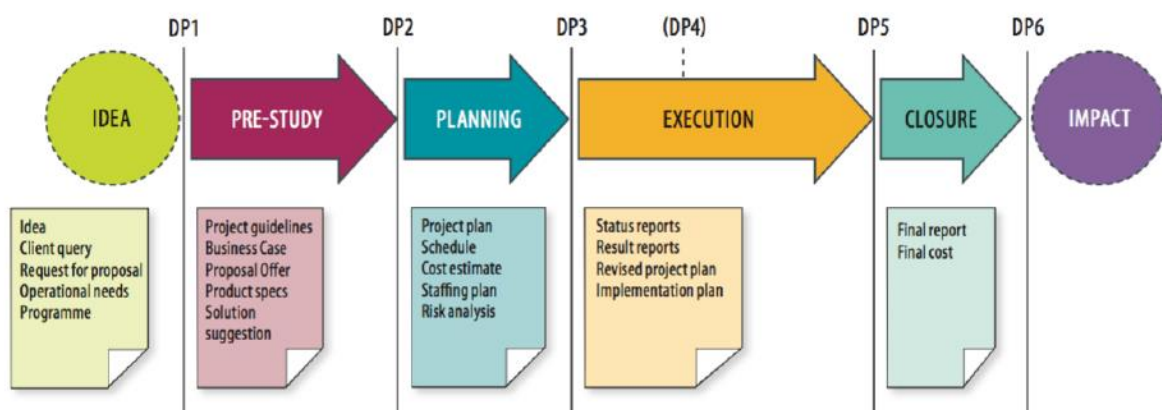
¹⁶ Elisabeth Lindland (personlig kommunikasjon, 28. april 2020) oppga utfyllende informasjon på forespørsel per epost om bruk av tidskoder

Her brukes eksisterende musikk som et fundament for koreografien som skal lages. Jeg lurer på hvordan planleggingsfasen hadde blitt dersom hun hadde påvirkningskraft på musikken som skal komponeres, spesielt når forestillingene settes opp jevnlig: å bli kjent med musikken i en så tidlig fase vil generere tidssparing under prøver. Tiden som er spart kan anvendes til dramaturgisk arbeid, og ville kanskje vært en mer effektiv prosess, hvilket også tilsier at produktet i større grad kan oppleves som skreddersydd. Dette krever naturligvis en adekvat musikalsk kompetanse.

Jeg mener at dette underkapitlet om dramaturgi, sammen med hovedsjangrene innenfor litteraturen og kompetanse innenfor- og kunnskap om musikk som et kommunikasjonsmiddel bygger opp under tesen om at man med kompetanse innenfor musikk og dramaturgi i større grad kan skreddersy et kunstnerisk prosjekt. Så hvordan ser et skreddersydd produkt ut?

7.2 Prosjektmodellen(e)

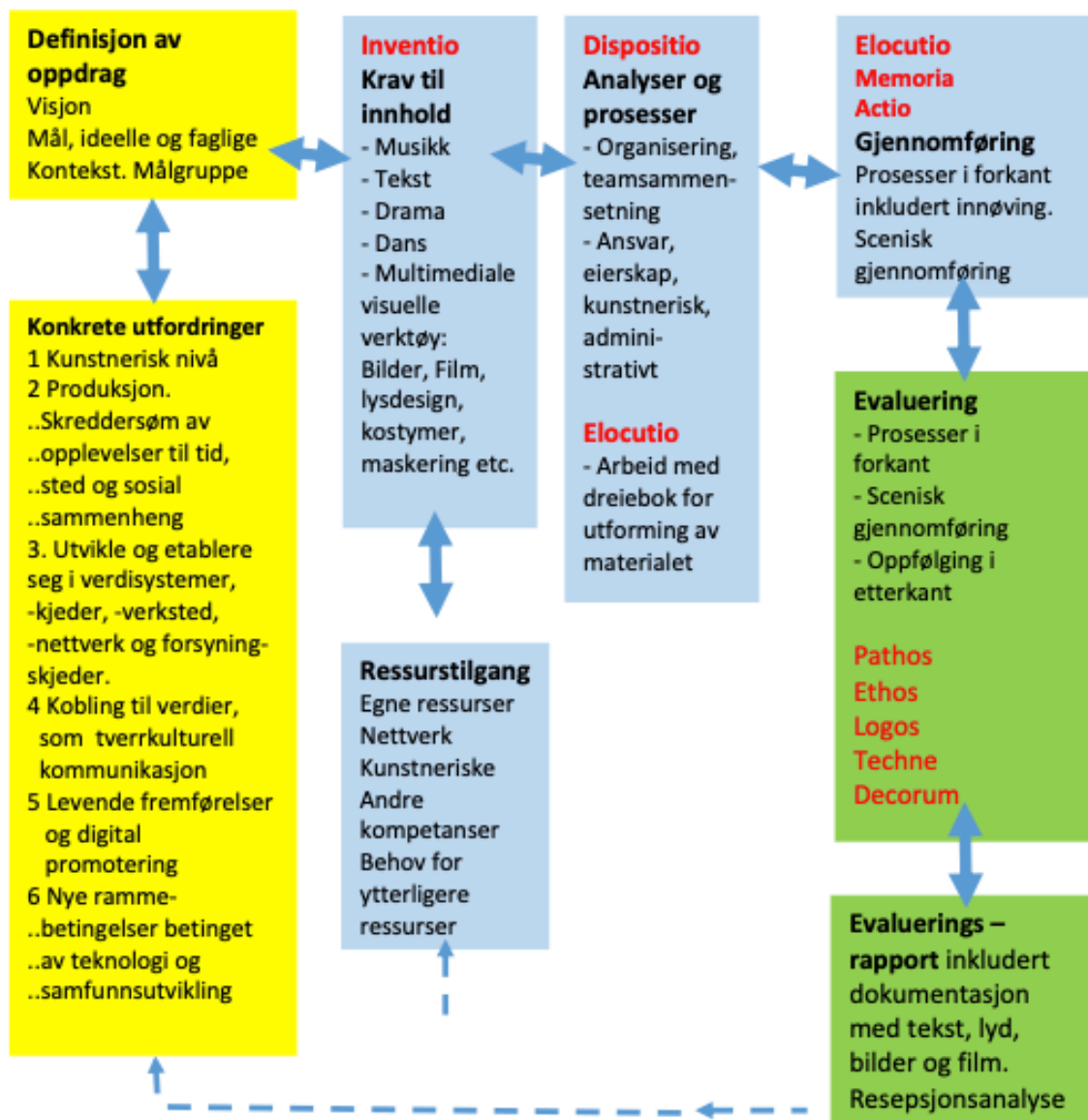
Jeg skal presentere Andreas Sønning sin prosjektmodell, men først skal vi se tilbake på oversiktsmodellen fra side 7:



(Tonquist, 2016: 27)

Planleggingsfasen i denne modellen skal inneholde en prosjektplan, en timeplan, kostnadsestimater, en bemanningsplan og en risikoanalyse. Dette er kriterier som er enkle

å forholde seg til i eksempelvis entreprenørbransjen, men innenfor kunstprosjekt skal sluttresultatet være en opplevelse, og da må ikke bare disse nevnte kriteriene være på plass, men det finnes kunstneriske kriterier som jeg ikke har funnet eksempler på i en prosjektmodell. Sønning sin prosjektmodell har som hensikt å være et rammeverk for dynamisk samhandling og utvikling. Den administrative siden, kriteriene som modellen ovenfor består av, eksisterer ikke i lik grad her. Den fungerer som et rammeverk i en musikalsk-/kulturelt entreprenørskapsbransje for kunstneriske ledere.



(Sønning, forthcoming: 23&102)

Modellene har like mange faser hvis vi teller de to grønne fasene hver for seg, hvor den siste utgjør en slags impact funksjon med resepsjonsanalysen. En resepsjonsanalyse er en undersøkelse hos publikum i etterkant av forestillingen (ibid.: 124).

Her følger en kort oversettelse av titlene på de ulike fasene:

Inventio:	«Å finne» - innholdet som skal formes til en tale eller en forestilling
Disposito:	Disposisjonen – disponere innhentet og aktuelt stoff
Elocutio:	«Stil» Hvordan man velger å legge fram det man har (dramaturgisk analyse)
Memoria:	«Memorere» - kunne innholdet utenat (for aktører)
Actio:	Fremførelsen
Pathos: følelser Ethos: tillitsvekkende Logos: fornuft	Om hva/hvordan taleren (her produktet) fremstår som, og hva hen appellerer til hos publikum
Techne:	«Evne», «kunst» - faglig autoritet og håndverksmessig dyktighet. En ferdighet som kan læres og som gir mulighet til å produsere noe.
Decorum:	«Passende» «Sømmelig» - Hva som er anstendig, egnet til saken.

(ibid.: 88-9)

Ordene er latinsk, og er opprinnelig begreper forbundet med retorikk og taleteknikk. Jeg synes at å titulere fasene med kriterier for taleteknikk er smart her. Prosjektet ser mer ut som en «oppskrift på suksess», noe som metodisk sett er et lettfattelig utgangspunkt for prosjektets arbeidere, både ved store og små prosjekt. Det gjør det enkelt å definere hvilke

oppgaver som hører til hvor, og det hjelper også på å vurdere hele prosjektet underveis; om ting (materielle eller prosessuelle) er på riktig plass og om progresjonen i produksjonen er tilfredsstillende. Prosjektmodellen har også en innebygd feedback funksjon hvor valgene man tar underveis i de ulike trinnene må sees i en logisk sammenheng. Dette impliserer en smidig prosjektmetodikk. Hvis vi sammenligner disse to modellene ser vi at Idé og Forstudiet fra Tonnquists modell omfatter det samme som de to gule rubrikkene og Inventio hos Sønning. Derfra skilles modellene innholdsmessig, hvor Tonnquists modell konsekvent omfatter den administrative siden av prosjektet, mens for Sønning handler det kun om det kunstneriske, med unntak av Disposito. På grunn av masterprogrammet jeg har gjennomført og i forhold til egen profesjon omtaler jeg prosjektledelse av kunstneriske prosjekt både fra en administrativ side og fra en kunstnerisk side. Dersom jeg skulle implementert de kunstneriske aspektene innenfor en tung administrativ modell ville den bli veldig stor og uoversiktlig. Modellene må derfor nødvendigvis skilles, men det kan potensielt likevel finnes en måte å sammenføre det essensielle innenfor arbeidet med kunsten sammen med de administrative arbeidsaktivitetene som foreligger. Det går eksempelvis an å putte inn *produksjonsdokumentet* i en administrativ modell. Det vil gjøre en prosjektmodell oversiktlig både for en prosjektleder, en kunstnerisk leder, eller en leder som fungerer både som kunstnerisk- og administrativ ansvarlig. Samtidig må fleksibilitet i arbeidsprosessen sikres på et vis og det er også her det foregående dramaturgiske arbeidet i større grad tilrettelegger for en effektiv og fleksibel planleggingsfase ved prøver og øvelser. Når det dramaturgisk arbeidet starter så tidlig i prosessen reduseres faren for budsjettoverskridelser og andre uforutsigbare hendelser ved prøvestart.

8 Konkluderende tanker

Hvilken rolle spiller musikken? Litteraturen og forskningen som er presentert her bygger opp under at et bevisst og kompetent valg av- og bruk av musikk er helt avgjørende for kvaliteten på produktet. Teksten eller en kulturartikkel kan isolert sett være veldig bra, men dersom produksjonen og musikken ikke er bearbeidet og gjennomtenkt så synker helhetsinntrykket. Dramaturgiske analyser blir en konsekvens av dette. Et annet felt som må dekkers i en slik prosess er musikalsk kompetanse. Dersom det finnes en musikalsk ressurs vil den dramaturgiske spenningsbuen sikres på et høyere nivå, og produktet vil i større grad fremstå som skreddersydd. Kunnskap om musikk og dramaturgi er to felt som er avhengig av hverandre og må derfor sees på som én kompetanse eller evne.

Av egen opplevelseserfaring er det utrolig tilfredsstillende å oppleve en produksjon hvor musikkfunksjonen er oppfylt på en adekvat måte. Da fremstår alle leddene i produksjonen som profesjonelt utarbeidet. Helhetsinntrykket er også motsatt når dette uteblir, og produksjonen fremstår som mangelfull og mindre gjennomtenkt.

Det var interessant å oppdage at selv om utviklingen av smidige prosesser er å foretrekke i de fleste bransjer og industrier i dag, så kan likevel noen forutsetninger for et prosjekt kreve en lineær arbeidsmetode. Det hadde vært interessant å gå i dybden på en slik tilnærming til et kunstnerisk prosjekt, for eksempel gjennom observasjonsforskning, for å prøve en slik tese, om en lineær arbeidsprosess fungerer optimalt eller ikke. Det var også, for meg, opplysende å oppdage et nytt arbeidsfelt for musikere; komponering av kulturprogram for selskaper som vil skape verdi gjennom formidling av kultur. Dette har gjennom Sønnings litteratur og intervju vist seg å være et arbeidsfelt som nå kan dekkers fra et faglig ståsted, og videre vil dette arbeidsfeltet være en markedsutvidelse for aktører innenfor musikkbransjen. Jeg tenker da spesielt innenfor det rytmiske feltet. Jeg har inntrykk av at kultursektoren trenger rytmisk utdannede kunstneriske ledere. I kulturhus, konserthus og kulturskoler er det ikke uvanlig med klassiske orkestre eller klassisk utdannede ledere. Jeg har ikke noe større belegg for å videre argumentere for dette, men det jeg vil påpeke er at mange rytmiske musikere også er delvis utdannet innenfor den klassiske tradisjonen, og en slik sammensatt kompetanse mener jeg det er et behov for dersom oppgaven er å skreddersy et musikalsk program eller en hvilken som helst forestilling med musikk som delkomponent. Det er positivt med kapellmestere og

musikalske arrangører innenfor ulike scener og produksjoner, men dersom disse hadde et «dramaturgisk øye» og fikk rom til å påvirke hele eller deler av forestillingen ville det hatt påvirkning på sluttresultatet, noe som jeg mener er verd å teste ut.

Jeg har gjennom oppgaven argumentert for en fleksibel planleggingsfase. Det er to aspekt som utfordrer dette. Det ene er at dersom prøver og øvelser åpnes for mye opp for fleksibilitet så blir kostnadene høye. Symfoniorkesterets tariffen og arbeidsavtaler er med på å sikre slike budsjettsprekker. Teateret har også slike avtaler for skuespillerne. Samtidig mener jeg at det nå må finnes et «vindu» som både gir rom for fleksibilitet og som samtidig sikrer økonomisk tap. Her er et eksempel på når det er for sent å tilrettelegge for en fleksibel prøvetid:

«... det ene er når man skal ta tak i det på huset på verkstedet og alt som skal lages, og så er det, og det er kanskje det som er mest frustrerende; i forhold til at det er en mismatch med hva vi har av tid og muligheter. Det er ofte satt av så liten tid hos oss fordi det er jo en liten produksjon, en uke, som egentlig krever veldig mye, og ofte har NN (regissør) kjempefine planer, men de er alt for store til at vi kan realisere de.»

(Kulien i personlig intervju, 2020)

Dette var en produksjon hvor forberedelsene for forestillingen foregikk utenfor forestillingslokalet. Et dramaturgisk arbeid i god tid før prøver og øvelser, og et tilgjengelig produksjonsdokument mener jeg kan være en metode og en modell som forebygger dette. Det reduserer antallet uforutsigbare hendelser og behov som kan dukke opp under prøver og øvelser. Dette mener jeg argumenterer for at produksjonsdokumentet kan plasseres inn i en administrativ prosjektmodell. Når alle avdelingene har innsikt i dette dokumentet og kan arbeide deretter, vil det hjelpe prosjektteamet å holde oversikten hele veien og det hjelper også avdelingene å samkjøre sine oppgaver. Spesielt gjelder det markedsavdelingen, som kan kjøre en adekvat PR utenfor spillestedet og arrangere serviceledd og fasiliteter på spillestedet på en slik måte at hele produksjonen fremstår som samkjørt og skreddersydd. Denne prosessen av hele produktopplevelsen skal være et gjensidig fokus mellom kunstnerisk leder og teamet forøvrig.

På samme måte som den kommersielle salgsindustrien utnytter musikkens elementer og omgivelsene rundt et arrangement eller en salgsvare for mersalg burde også kunstsektoren tenke mer på kundetilfredshet. Utfordringen der ligger i at kundetilfredshet ikke skal gå på bekostning av musikkvalg. Vi skal ikke bare gi publikumsgruppen det de vil ha, vi skal komponere kulturelle program som både underholder, utdanner, stimulerer, øker den kulturelle kapitalen og fører til dannelse. Dette mener jeg beviselig er mulig gjennom denne avhandlingen. Symfoniorkesteret kunne blitt et case studium i denne oppgaven dersom jeg visste hvilke funn jeg ville stå overfor på forhånd. Jeg har selv jobbet tett med et symfoniorkester, og det er frustrerende å observere at en musikktradisjon som står så sterkt opplever publikumssvikt, og ikke viser seg å ta følgene av utviklingen som har skjedd innenfor kulturproduksjon og markedsføring. Det er mange årsaker til at det er slik, og jeg skal ikke utrede disse, men jeg tror at et nytt perspektiv på kunstproduksjon, med alt det innebærer av det jeg har skrevet innen kunstnerisk lederskap og markedsføring kan hjelpe på dette. Det krever ressurser, men det vil være verdt det med tanke på publikumsutvikling, kunstnerisk kvalitet og fremtidig salg. Et overordnet blick på triangellet fra prosjektledelseskapittelet som viser prioriteringsgraden av kvalitet, tid og ressurser kan være et hjelpemiddel i et slikt investeringsprosjekt.

Et siste moment i forhold til funnene i forskningen vil jeg gjerne tillegge målgruppene. Litteraturen og intervjuene viser at dramaturgisk analyse er en nødvendighet i konserter og forestillinger som har musikk som eneste komponent eller som en delkomponent. Det jeg viser til innenfor publikumsutvikling og ulike markedsanalyser for innhenting av publikumsinformasjon forsvare min påstand om at denne informasjonen kan gjøre noe med spenningskurvene for en konsert eller en forestilling. Jeg våger å tro at dette muligens er et kriterium som kan komplementere Sønnings metode innenfor dramaturgianalyser.

8.1 Supplementær forskning knyttet til kontekst

La oss til slutt se på problemstillingen min:

Hvordan påvirker kunnskap om musikk og dramaturgi planleggingsfasen i et kunstnerisk prosjekt? På hvilke måter bidrar dette til økt verdi hos publikum?

Jeg mener det eksisterer et potensial til å utbedre og skreddersy planleggingsfasen i et kunstnerisk prosjekt dersom en leder eller en i teamet har kunnskap om musikk og dramaturgi. Det eksisterer et marked og en kompetanse her som foreløpig ikke blir tilstrekkelig utnyttet. Dersom den dramaturgiske metoden og den musikalske kompetansen etableres som en arbeidsform vil publikum potensielt få mer ut av en konsert eller en forestilling, både av mening, utdanning og kulturell kapital. Dette genererer til gjengjeld også organisasjonen eller selskapet verdi som gjennom skreddersydde opplevelsesarangement styrker sin status og sitt image i næringen, noe som fører til mersalg. Samtidig vil denne forskningen trenge mer «back – up» data dersom mine påstander skal verifiseres. En statistisk analyse av eksempelvis utdanning hos produsenter, kunstneriske ledere, markedsførere og andre relevante team roller ville kunne tilføre data som enten bekrefter eller delvis avkrefter mine observasjoner. En mer dyptpløyende gjennomgang av ledelsesorganet hos flere symfoniorkestre kunne også fungert som et bakteppe for de påstandene jeg har lagt ut her. Dette er uansett, i mine øyne, et veldig interessant felt å utforske, og spesielt med tanke på det rytmiske feltet hvor kompetansen burde behøvsprøves innenfor kultursektoren. Dramaturgikonserten er en ny betegnelse på et relativt nytt arbeidsfelt. Kanskje kunsten ikke bare trenger en teatralisk dramaturg, men også en musikalsk dramaturg?

...

«I: On that note...

A: Ok, are you happy?

I: I'm very happy, very satisfied.»

(Ramo og Sønning i personlig intervju, 2020)

9 Litteratur

Belbin J. (2010). «Teamroles at work» (2.utg). Elsevier Linacre House, Jordan Hill, Oxford, UK

Berg T. & Vikene T. (2017). «Økonomistyring for prosjektledere». CAPPELEN DAMM AS, Oslo

Brekke N. og Nordgård D. (2005). *Hva hindrer Kristiansands kulturliv?*. (Mastergradsavhandling). Høgskolen i Agder, Kristiansand.

Bøhn Duenger E. (20. februar 2018). Ontologi. Hentet fra <https://snl.no/ontologi>

Cartwright R. (2002). «Mastering Team Leadership». PALGRAVE MACMILLAN, New York

Dahlum S. Og Tjernshaugen A. (24. september, 2019). Kvantitativ metode. Hentet fra https://snl.no/kvantitativ_metode

De nasjonale forskningsetiske komiteene (2016, 27. april). B Hensyn til personer (5-18) Hentet fra <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/b.-hensyn-til-personer-5---18/>

Det Norske Akademis Ordbok. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/skreddersy>

Grønmo, S. (10. januar, 2020). Kvalitativ metode. Hentet fra https://snl.no/kvalitativ_metode

Hesmondhalgh D. (2013). «*The Cultural Industries*» (3.utg). SAGE Publications Ltd, London

Hill L., O'Sullivan C., O'Sullivan T. & Whitehead B. (2018). «*Creative Arts Marketing*» (3.utg). Routledge, New York, NY

Jamshed S. (November, 2014). Qualitative research method-interviewing and observation. Hentet fra <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4194943/#ref11>

Kitzinger J. (29. juli, 1995). Qualitative Research: Introducing focus groups. Hentet fra <https://www.bmj.com/content/311/7000/299.short>

Kvale S. & Brinkmann S. (2020). «*Det kvalitative forskningsintervju*» (3.utg.). Gyldendal Norsk Forlag AS

Lean Enterprize Institute (copyright 2000-2020). A brief history of Lean. Hentet fra <https://www.lean.org/whatslean/history.cfm>

Leinslie E. & Arntzen K.O (30. september, 2019). Dramaturgi. Hentet fra <https://snl.no/dramaturgi>

Nesheim E. (01. august, 2001). Ny orkestersatsning – kvantitativ og kvalitativ. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/ny-orkestersatsning---kvantitativ-og-kva/id521062/>

Nobl academy (28. august, 2019). 8 Organizational Metaphors. Hentet fra <https://academy.nobl.io/gareth-morgan-organizational-metaphors/>

Nordgård, D. (2013) *Norske festivaler og en musikkbransje i omveltning: Kunsten å balansere ønsker, forventninger og behov in Festival! Mellom rølp, kultur og næring*, Tjora, A (ed) Cappelen Damm.

Nornes L. (28. juli, 2016). How Does Music at Events Affect Peoples Behaviour? Hentet fra <https://www.eventbrite.ie/blog/music-at-events-and-behaviour-ds00/>

Prebensen N. K. (2016). «*Fra idé til suksess. Om å samskape verdifulle eventer*».

CAPPELEN DAMM AS

Sønning A. «*Concert Production and Creative entrepreneurship 2020*». Forthcomin.

Ukjent sted: Utgiver (manuskript, antatt, under publisering).

Tonnquist, B. (2016). «*Project Management*» (3.utg.). Sanoma Utbildning AB, Stockholm

Towse, R. (2010). «*A TEXTBOOK OF Cultural Economics*». University Printing House,
Cambridge, United Kingdom

Wikipedia (2. april, 2018). Lean. Hentet den 20.03.2020 fra

<https://no.wikipedia.org/wiki/Lean>

Wikipedia (14.april, 2020). Habitus (sociology). Hentet den 04.04.2020 fra

[https://en.wikipedia.org/wiki/Habitus_\(sociology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Habitus_(sociology))

10 Vedlegg

10.1 Vedlegg A: Vertikal Dreiebok i utfylt stand

Telenor Culture Program
Gala Performance Oslo Concert Hall June 11. 2018

Performers

Tracey Jane Campbell, vocal
Knut Marius Djupvik, vocal
Bjarne magnus Jensen, violin
Mirjam Kammler, cello
Ah moon, vocal, composer
Lars Saabye Christensen, Ingrid Kindem and Hildegunn Øiseth
Kingwings Crew, Dance company
Orchestra lead by Lars Erik Gudim

Program

Overture
Lars Erik Gudim: *Blue Waltz no 2*

Ingrid Kindem, Hildegunn Øiseth, Lars Saabye Christensen
Lars Saabye Christensen (text)/Ingrid Kindem/Hildegunn Øiseth (music.): *Kroppens kammertoner*

Mirjam Kammler
Jules Massenet. arr: Lars Erik Gudim: *Méditation*, from *Thaïs*

Ah Moon
Ah Moon, arr: Lars Erik Gudim: *Myanmar*

Ah Moon
Ah Moon, arr: Lars Erik Gudim: *Jinghpaw*

Knut Marius Djupvik
Bill Withers, arr: Lars Erik Gudim: *Lean On Me*

Knut Marius Djupvik
Magnus Malmedal Drågen, arr: Lars Erik Gudim: *The Girl I Love*

Kingwings Crew
J. S. Bach: Excerpts: Prelude 2 in C minor/Violin Concert, E-major 1. Mov.
Arr: Lars Erik Gudim: "Hooked on Bach"
Choreography: Kingwings Crew

Tracey Campbell
Bernstein/Comden/Green, arr: Lars Erik Gudim: *I Can Cook Too*,

Tracey Campbell
Brendan Graham/Rolf Løvland: *Sometimes A Prayer Will Do*
Tracey Campbell
Dizzy Gillespie (mel.)/Chaka Kahn (text): *And The Melody Still Lingers On (Night In Tunisia)*

Tracey Campbell, Knut Marius Djupvik
Lennon/McCartney, arr: Lars Erik Gudim: *With A Little Help From My Friends*


Tracey Campbell, Ah Moon, Knut Marius Djupvik
Sting, arr: Lars Erik Gudim: *If You Love Somebody Set Them Free*




Prize Ceremony


All Performers

Stevie Wonder, arr: Lars Erik Gudim: *Another Star*

Production sheet

<p>Content</p> <p>→</p> <p>Numbers / Time</p> <p>↓</p>	<p>Performers</p> <p>Titles:</p> <p>Music/ Arrangements</p> <p>Dance</p>	<p>Text</p> <p>Spoken / Projected</p> <p>Informative</p> <p>Dramatic, Epic</p> <p>Lytic</p> <p>Absurd</p> <p>Text fpr Master of ceremony enclosed</p>	<p>Visual tools</p> <p>Projected scenography:</p> <p>Picture/film/light - design</p> <p>Physical scenography</p>
<p>1./ 5.0</p>	<p>Lars Erik Gudim:</p> <p>Blue Waltz nr. 2</p>		<p>Graphics, neutral background</p> 

		<p>voice intro Sigve Brekke, President & CEO Telenor Group 3 min welcome speech by Sigve Brekke, intro Jannike Kruse</p> <p>Informative text</p>	<p>Graphics, similar as from the invitation, background, more developed than the start</p> 
2		<p>Jannike – no 1 Informative text</p> <p>Master of Ceremony Telenor info</p> <p>Ceo/ President Sigve Brekke Welcome</p>	<p>Graphics</p>  

3/ 4.30	Ingrid Kindem, Hildegunn Øiseth, Lars Saabye Christensen Lars Saabye Christensen (text)/Ingrid Kindem/Hildegunn Øiseth (music.): <i>Kroppens kammertoner</i>	<i>Kroppens kammertoner</i> Lyrical text English version projected Norwegian version under	Graphics – time laps, strings, back - midground 
		Jannike – no 2	



4/ 4. 30

Mirjam Kammler
Jules Massenet.
arr: Lars Erik
Gudim: *Méditation*,
from *Thaïs*

Dark sky – the sun coming through



Effect of the projected scenography:
See under, we have the feeling that the sun is shining into the
hall

			
<p>5/ 4.28</p>	<p>A Moon Ah Moon, arr: Lars Erik Gudim: <i>Myanmar</i></p>		<p>Film showing characteristic buildings and nature from Myanmar Pictures in midground, important for the whole presentation</p> 



6/ 3.25

A Moon

Ca 22




Ah Moon, arr: Lars Erik Gudim:
Jinghpaw


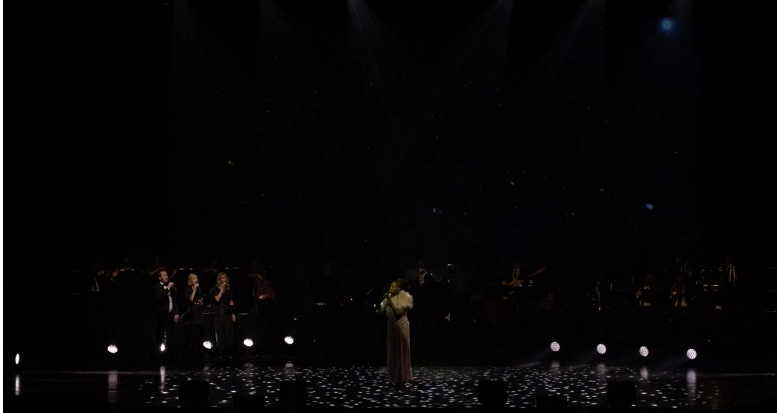

Continuous film from Myanmar, characteristic graphic Symbols, figures, landscapes - in midground, important for









the whole presentation

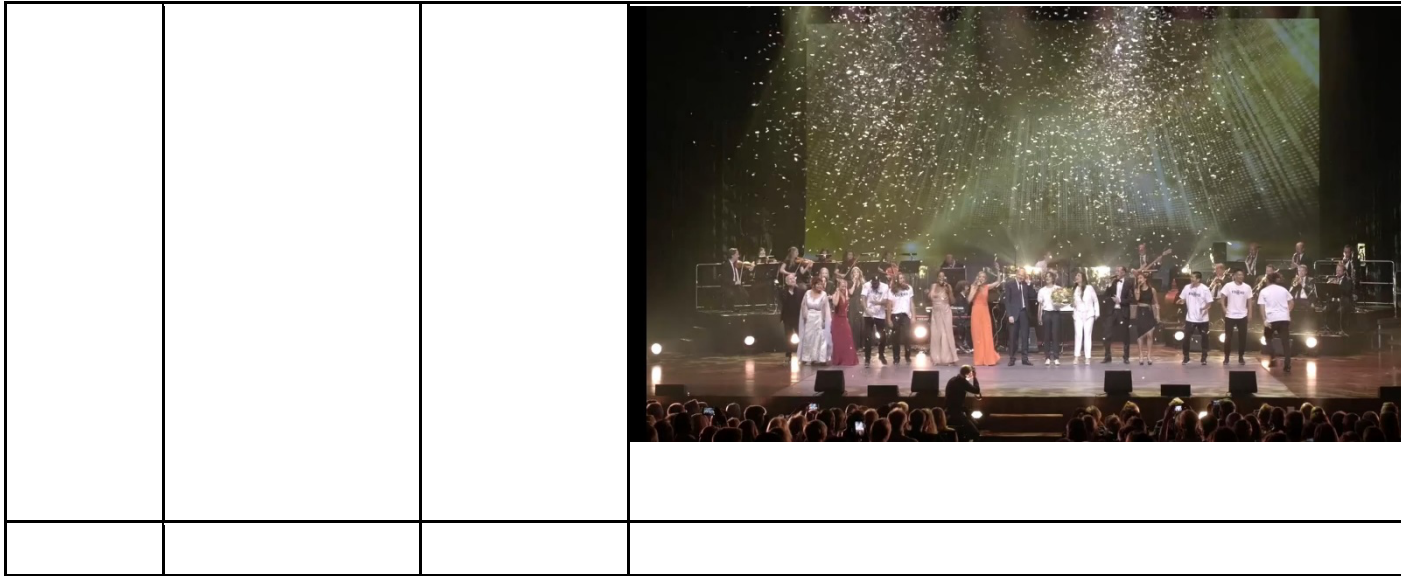


	<p>Knut Marius Djupvik Bill Withers, arr: Lars Erik Gudim: <i>Lean On Me</i></p>		<p>Glozzy, intense red moving stripes as from a sun</p> 
<p>3.31</p>	<p>Knut Marius Djupvik, Arr: Lars Erik Gudim: <i>The Girl I Love</i></p>		<p>Rocky picture, like circus(?) Moving spots in front</p> 
	<p>Kingwings Crew J. S. Bach: Excerpts: Prelude 2 in C minor/Violin Concert, E-major 1. Mov. Arr: Lars Erik Gudim: "Hooked on Bach" Choreography: Kingwings Crew</p>		<p>Collage midground, bits and pieces turned around slowly floating, Handel to be seen partly sitting at the keyboard,</p> 

	<p>Tracey Campbell Bernstein/Comden /Green, arr: Lars Erik Gudim: <i>I Can Cook Too,</i></p>		<p>Hanging pearls, yellow lights, elegant, time laps, midground</p> 
	<p>Tracey Campbell Brendan Graham/Rolf Løvland: <i>Sometimes A Prayer Will Do</i></p>		<p>Darc blue sky with stars</p> 
	<p>Tracey Campbell Dizzy Gillespie (mel.)/Chaka Kahn (text): <i>And The Melody Still Lingers On (Night In Tunisia)</i></p>		<p>Green night in Tunisia, “stars” mooving in the back</p>  <p>More use of green light-spots in front</p>

			
	<p>Tracey Campbell, Knut Marius Djupvik Lennon/McCartney , arr: Lars Erik Gudim: <i>With A Little Help From My Friends</i></p>		<p>Dark blue background, hanging lanterns, careful moving lights, and blitz from a light wall.</p> 
	<p>Tracey Campbell, Ah Moon, Knut Marius Djupvik Sting, arr: Lars Erik Gudim: <i>If You Love Somebody Set Them Free</i></p>		<p>Blue background, stars shining in the back, stronger moving lights from back to front</p> 

	<p>Prize Award Ceremony</p> <p>Fanfare when the winner does entrée to stage</p>	<p>The jury's arguments regarding the regulations for the Culture Prize Awards. Presented in informative text</p>	<p>Neutral background, same graphics</p>  <p>Blue sky -stars in background</p> 
<p>3 55</p>	<p>All Performers Including Jannike, the master of ceremony Stevie Wonder, arr: Lars Erik Gudim: <i>Another Star</i></p>		<p>Golde, glozzy background, Active moving light spots from back to front</p>  <p>Confetti from the roof</p>



KROPPENS KAMMERTONER

Uten mennesker
ingen musikk
uten musikk
ingen menneskelighet

for slik er musikkens temperatur
at den i motsetning til den vanlige varmen
(panelovner, utegrill, høyfjellsol, molekylenes triste kollisjoner)
som bare stiger og stiger og til slutt
blir borte der oppe under himlen
som holder deg oppe.

så søker tonenes hete nedover
for å tine hjertene
smelte isen i skoene
ta telen ut av jorda og innersvingen på permafrosten

musikken ligner den rare kjærligheten; den
oppstår av tomrommene, ved hjelp av
din pust, din tanke, og dine hender
slik bølgene gjør vinden synlig

og uten musikk ingen menneskelighet
uten menneskelighet
ingen musikalitet
for musikken skal binde sammen
det som er adskilt
løfte det som faller
og synge det som er stumt

så pust nå, rolig
du er også et instrument, pust nå, helt
rolig, du er ikke den eneste, du er
ikke alene, sammen
er vi det svære orkesteret, det kolossale
korpset, pust inn, pust ut, sånn ja
og ingen holder tonen så lenge som vi

Lars Saabye Christensen 1999

(Dokumentasjon tillatt gjengitt fra kunstnerisk leder, A. Sønning)

10.2 Vedlegg B: Horisontal Dreiebok i utfylt stand

Tabell 7 Horisontal dreiebok Oslo konsert 3.09. 2013

Nummer/Tid/Utøvere/ Verk → Kunstnerisk uttrykk ↓		1/0 Rezvani/Bratlie: Dans og Slagverk	2/ 2.43 Konferansier 1	3/ 6.14. E-Sean Trad: E-Sean Folksong suit	4/ 13.44 E-Sean/ Oslo Cam. Toey Saam Jung Wa	5/ 16.24.19 Grieg: Stabbelåten Oslo Camerata	6/ 18.47.20 Konferansier 2	7/ 19.49.15 Mozart: Papageno og Papagena
Musikk	F M B							
Tekst i tale, sang eller projisert	F M B							
Projisert scenografi/ Lysdesign	F M B							
Dans/ Dramatisering	F M B							
Hovedspennings- kurve	H M L							

Kilde: Sønning: Produksjonsrapport fra «Festforestilling i Oslo konserthus 3. september 2013, tilknyttet utdeling av Telenors kulturpris Grenseløs kommunikasjon».

(Dokumentasjon tillatt gjengitt fra kunstnerisk leder, A. Sønning)

10.3 Vedlegg C: Eksempel på profilintensitet

Figur 18 Visuelle skikt, forgrunn bakgrunn



Venstre bilde: La vecchia e la giovane.

Den unge piken og den gamle damen., Anonymus(?).

Kilde: <https://illusioniottiche.wordpress.com/tag/illusioni-ottiche/> Lastet 09.07. 2017

Bildet i midten: Edgar Rubins vase (Teigen, 2012)

Bildet til høyre: Salvador Dali: http://www.alphabeto.it/effettiOttici_nascosto.htm Lastet 09.07. 2017

Bildene over er flertydige for hva som er forgrunn og hva som er bakgrunnen. Tolkningene vil være subjektive. I bildet til venstre kan vi velge å se ansiktet til en ung pyntet pike delvis bakfra eller en gammel dame med skaut og stor nese. Mange vil heller se den unge vakre piken, og for dem vil den tolkningen – det skiktet i opplevelsen, ha sterkest skikt - intensitet. I bildet med Rubins vase er flertydigheten med ansiktene lett å se. Vasen og ansiktene har ganske like profilintensiteter. I bildet til høyre av Salvador Dali sees både et stort ansikt med bart og skjegg og en kvinneskikkelse. Vi ser ikke uttrykket i kvinnens ansikt og ansiktet med skjegg får derfor en større profilintensitet. Musikkens (lydens) struktur med ett eller flere skikt kan også oppleves som relativt entydig eller flertydig. I musikalske forløp kan dynamisk uttrykk for ulike skikt være enhetlige og styrke en bestemt atmosfære, eller de kan virke mot hverandre. Musikken kan formidle en harmonisk og balansert atmosfære eller et kaotisk og flertydig uttrykk.

(Sønning, forthcoming:149)

10.4 Vedlegg D: Intervjuguide 1

1. Kan du fortelle litt overordnet **om rollefordelingen i et prosjektteam** ved din arbeidsplass.
2. Som produsent, vil du si at du **er kunstnerisk leder også?** Det vil si har et overhengende ansvar for hvordan ting skal se og høres ut? Hvem har i så fall det?
3. Kan du fortelle om et prosjekt for deg på Kilden som produsent for KSO, der fremføringen er et samarbeidsprosjekt, fra start til gjennomføring.
4. Hvordan opptrer **prosjektteamet** i samråd med deg underveis i planleggingsfasen?
5. Kan du fortelle om en samarbeidskonsert hvor **ulike kulturer** spiller inn?
 - Hvilke endringer medfører et slikt samarbeid?
6. Må slike prosjekt planlegges tidligere?
7. Fører slike prosjekt til musikalske konflikter? I forhold til innhold, lydbilde etc.

10.5 Vedlegg E: Intervjuguide 2

1. Hva kommer først - Visjon eller ressurser?
2. Bookingen: bruk gjerne et eksempel (Oslo konserthus 2013) – Hvordan er forholdet mellom booking og dramaturgi?
3. Dramaturgien i lysdesign - Hvor holistisk jobber du med musikken? Hvor mye lar du musikken styre av omgivelsene; lys, scene, lukter, smaker – spesielt i forhold til bedrift (farger!), visjon (form og farger!) og overordnede mål.
4. Hvor lang tid bruker du på dramaturgisk analyse når det er flere ulike tekster som skal fremføres på scenen? I forhold til referansepunktene dine innenfor teater - Er det en lang prosess fra prosjekt til prosjekt?
5. Hvordan arbeider du med target groups?

Under target groups: tenker du i større grad på musikkhistorie og sjanger fremfor demografiske fellesnevner (inntekt, utdanning, alder etc.)?

6. Har du publikummet (f.eks kjernepublikum) i tankene når du jobber med den horisontale dreieboken?
7. Om publikumsutvikling: Er du opptatt av å lære publikum om ulike sjangre innenfor musikk? Rytmissk vs. Klassisk
8. Evt. Ser du på det som et mandat å utvide publikums forståelse av musikk når du har muligheten?

Spørsmål fra sitat:

«I verdiverksteder utvikles programutviklingen og produksjonsprosessen i dialoger mellom de ulike bidragsyterne, ideelt ved en dynamisk interaksjon. Konkret gjelder det å inkludere de 4 omtalte kompetanse-nivåene for sceneproduksjoner (kapittel 10); administrativt, utøvende og skapende, design og teknisk. Disse behøves for å løse utfordringene og kravene som stilles for å kunne *skape, produsere, distribuere/ selge og fremføre sceneproduksjoner.*» s.363 kap.14

- Hva mener du med en dynamisk interaksjon

Vellykket kommunikasjon kan slå ekstra sterkt ut mellom parter fra ulike sosiale og etniske kulturer og ulike samfunns-sektorer som normalt ikke har en naturlig dialog. Verdibasert kommunikasjon krever en bevisst regi og bruk av dramaturgisk analyse og prosess ved produksjon. S.366

- Kan du utdype hva du mener med en verdibasert kommunikasjon?

Spørsmål knyttet til spesifikt prosjekt:

Oslo Konserthus 2013:

1. Hvor stor påvirkningskraft har du på konferansier og «scenisk» koreografi (inn og ut)?
2. Hvilke analytiske prosesser (eller preferanser) gjør du deg (har du) i forkant av booking?
 - Hva ligger bak sjanger- og kunstnerisk sprik mellom orkester og beatboxing, frijazz dans til folkemusikk, klassisk sang (av høy kvalitet) til enkel pop-vokal (både sider, mitchell)?

Det Norske Teateret 2012:

1. Under forestillingen ble det anvendt backingtracks ved et dansenummer. Jeg er interessert i hvordan et valg om backingtrack ble tatt, og hva det gjør med både dramaturgien i numrene (f.eks i forhold til rekkefølge og lydbildet), men også den horisontale dreieboken (spenningskurven).

11 Figurer og tabeller

Fig. 1	Project Model (Tonnquist, 2016)	s. 7 & 60
Fig. 2	Prosjekttriangelet (egen illustrasjon, hentet fra Tonnquist, 2016, s.86)	s. 8
Fig. 3	Fire primære innfallsvinkler til musikk (Sønning, forthcoming)	s. 15
Fig. 4	Tragediens forløp og spenningskurve (Enhetsdramaturgien) (Sønning, forthcoming)	s. 19
Fig. 5	Servuction Model (Hill, O'Sullivan, O'Sullivan & Whitehead)	s. 52
Fig. 6	Vertikal Dreiebok (Sønning, forthcoming)	s. 57
Fig. 7	Horisontal Dreiebok (Sønning, forthcoming)	s. 58
Fig. 8	Prosjektmodellen (Sønning, forthcoming)	s. 61

Tabell 1	Teamroles at Work (Belbin, 2010)	s. 5-6
-----------------	----------------------------------	--------