

SCENEPRAT

En kvalitativ undersøkelse om å prate mellom låtene.

Mads With Kristoffersen

Veiledere

Anne Haugland Balsnes
Michael Rauhut

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

Takk til

Anne Haugland Balsnes, Knut Tønsberg, Michael Rauhut, Per Elias Drabløs, Bjørn Ole Rasch, Hilde Norbakken for konstruktive tilbakemeldinger i en ganske kaotisk tid med mange spørsmål. Dere er med og dyrker tankevirksomheten blant de musiserende studentene ved Universitet i Agder. Og takk til Kevin Steinman for genuin interesse for det feltet jeg forsker på og for interessante samtaler og diskusjoner underveis i de forskjellige stadiene av prosjektet. Takk også til medstudentene ved masterstudiet på UIA i perioden dette prosjektet ble utført. Takk til samboer Stine Andenes for tålmodighet og støttende ord.

Forord

Det finnes mange bøker om musikk og musikere men ikke riktig så mange om relasjon mellom artist og publikum. Det finnes mange utøvere som har god kunnskap om dette emnet, men det har riktignok ikke blitt systematisert og forfattet i bokform. Derfor er det interessant å tenke at det finnes mye god kunnskap der ute, men at den må hentes fra utøverne. Jeg har brukt uttrykket ”pick your brain”, altså det å se og lære noe fra innsiden av en annens hode. Det er riktignok ikke like medisinsk som det høres ut, men ment som en metafor for muntlig overføring av egenskaper. Musikk har i mange tradisjoner vært overlevert fra generasjon til generasjon. Man kan f.eks. se for seg spelemann-tradisjonen hvor ivrige elever gikk til læremestere for å lære seg slåtter. Disse var ikke nødvendigvis skrevet ned med notasjon, som er mer vanlig innenfor andre sjangere, men heller overført via felles øving . Derfor har denne oppgaven resultert i en slags blanding av det litterære og det muntlige materialet som finnes innenfor et utvalg av tradisjoner.

Emnet jeg tar for meg har tidligere ikke vært representert i veldig stor grad i min utdanning, men bør etter min mening i aller høyeste grad innføres som en del av undervisningen. I likhet med Kristin Kjølberg (Kjølberg , 2010, s. 34) har jeg valgt å observere og reflektere over min egen praksis, i lys av teorien jeg fant relevant for emnet for å oppnå en bred tilgang til fenomenet sceneprat.

Innholdsfortegnelse

1 INNLEDNING	4
1.1 Bakgrunn for valg av emne	4
1.2 Problemstilling	5
1.3 Begrepsforklaringer	6
1.4 Målsetting og målformulering	7
1.5 Relevans for meg og andre	7
1.6 Subjektivitet for oppgaven	8
1.7 Avgrensning	10
1.8 Disposisjon	11
2 TEORI OG LITTERATUR	11
2.1 Musikk og identitet	12
2.2 Musikkformidling	16
2.3 Kommunikasjonsteori	20
2.4 Humorstrategi	22
2.5 Ikkeverbal kommunikasjon	24
2.6 Konvensjoner	26
2.7 Musikalsk persona	26
2.8 Mellomspill	28
2.9 Konsertdramaturgisk musikkformidling	29
3 METODE OG DESIGN	30
3.1 Forskningsmetodologi for denne oppgaven	30
3.2 Aksjonsforskning	30
3.3 Aksjonsforskning som design for dette prosjektet	32
3.4 Metoder brukt i aksjonsforskningen	34
3.4.1 Teoretisk redegjørelse for struktur på aksjonssyklusene	35
3.5 Kvalitativt intervju som metode	36
3.6 Bakgrunn for valg av informanter	37
3.7 Redegjørelse for utføring og analyse av intervjuforskningen	38
4 FUNN OG RESULTATER	39
4.1 Syklus 1 Samtale med informanter	40
4.1.1 Funn fra samtaler med informanter	40
4.2 Syklus 2 Gjennomføring av egne konserter	54
4.2.1 Refleksjon	55
4.3 Syklus 3 Veiledningstimer med skuespiller	57
4.3.1 Refleksjon	57
4.4 Syklus 4 Veiledningstimer med sanglærer	60
4.4.1 Refleksjon	61
5 AVSLUTNING	63
5.1 Oppsummering av sentrale resultat fra undersøkelsen	63
5.2 Refleksjon	64
5.3 Svar til problemstillingen	65
5.4 Kommentarer til begrensninger i oppgaven	66
5.5 Veier videre	67
6 LITTERATURLISTE	68
VEDLEGG	69

1 INNLEDNING

1.1 Bakgrunn for valg av emne

Bakgrunn for valg av emnet har vært en stadig økende interesse for det jeg har valgt å kalle for sceneprat. Dette er ikke et veletablert ord i akademia, men er et dekkende uttrykk på folkemunne, og det bringer assosiasjoner om hva det kan innebefatte. Jeg har i løpet av studietiden i Kristiansand jobbet i en rekke forskjellige musikk-relaterte stillinger, og sett et variert utvalg av konserter. Etter hvert som jeg har sett en mengde konserter, har jeg bitt meg merke i enkelte ting jeg savner ved mange konserter. Av og til er det som mangler en evne og vilje til å kommunisere med publikum, spesielt imellom låtene. Denne kommunikasjonen kaller vi i musikkutdanningen for musikkformidling.

Når jeg tenker tilbake på musikkformidling som fag i skolesammenheng fra bl.a. videregående utdanning og universitetsutdanning, ser jeg enkelte mangler her også. Det er ikke nødvendigvis skolens ansvar å lære en alt en skal kunne i det praktiske liv etter studiene, men jeg syns i den sammenheng med musikkformidling at det mangler tilstrekkelig kunnskap om emnet sceneprat. Dette er noe jeg selv har ønsket å bli bedre på, men først nå har jeg fattet stor nok interesse, og føler jeg er rede for å gripe fatt på utfordringen.

Kort fortalt er jeg selv ingen naturlig sceneprater fra gammelt av, ganske enkelt fordi jeg aldri har vært den som rekker hånda høyt i klassen eller snakker høyest i en forsamling. Jeg ser dette som en direkte sammenheng med hvordan jeg tidligere har oppført meg på scenen. En innadvendt person(a) blir nok ikke umiddelbart utadvendt det øyeblikket en går på scenen.

Nesheim nevner at historisk sett har musikkformidlingen gjennomlevd en revolusjon i løpet av de siste århundrene. Det at man kan høre på musikk uten å være i samme rom som musikerne som fremfører den har snudd om på hele situasjonen og musikkens funksjon. Den viser seg å ha en utrolig evne til å tilpasse seg både massemediesamfunnet, i tillegg til å engasjere lyttere. Nettopp dette gir den en utrolig makt, samtidig som den blir sårbar (Nesheim , 1994, s. 3). Konsertformatet har opp gjennom blitt spådd en rask død , og nå også

i nyere tid fonogrammet CD. Det er riktignok ikke en diskusjon jeg vil begi meg ut på, men jeg vil si meg enig i at *kravet til formidling har økt i takt med den tekniske utvikling*. Nesheim nevner også at det i musikkformidling er viktigere å samle meninger og holdninger enn å samle på fakta, som begrunner nettopp mitt ønske om å utvikle en personlig form for sceneprat mellom meg og publikum.

Her følger en kort redegjørelse for mitt virke og tanken bak denne oppgaven. Mitt virke dreier seg hovedsakelig om en muntlig sjanger. For ikke å sette meg selv i bås vil jeg veldig enkelt utdype det utsagnet med å si at de sjangrene og formidlingssituasjonene jeg opererer i er det normalt med muntlig kommunikasjon i musikken. Jeg vil dermed utelukke *ikke-verbale sjangre*¹ fra denne oppgaven, i og med at det ikke er min praksis. Det vil forhåpentligvis være mulig å bruke deler av disse teoriene og erfaringen for å overføre til andre sjangere, men jeg vil i all hovedsak fokusere på mitt vante felt og nærliggende sjangere. Videre vil jeg påpeke at det har vært en stor motivasjon for meg å jobbe med dette emnet. Det har vist seg å være utfordrende å inkorporere et kunstnerisk emne preget av mange subjektive valg på en så akademisk måte, men det har absolutt vært gjennomførbart.

1.2 Problemstilling

Hovedmålet for oppgaven var ikke å kategorisere god eller dårlig sceneprat, eller å fokusere veldig på andre sin måte å formidle på, men heller å ta utgangspunkt i eget virke med hjelp og tilbakemeldinger fra andre. Mitt utgangspunkt for prosjektet var å finne ut hva jeg selv kan gjøre for å bli bedre i å prate på en scene. Det startet i utgangspunktet som et aksjonsforskningsprosjekt hvor jeg kun ville fokusere på mine egne prestasjoner i konserter, men jeg resonerte meg fram til at jeg burde ha mer kunnskap om hva andre gjør før jeg selv kan utøve og mene noe. Altså å gå i dybden på hva noen av mine forbilder gjør og tenker når de står på og av scenen, og deretter kunne jobbe med mine egne prestasjoner.

Problemstillingen jeg har gått ut ifra lyder slik:

Hva kan jeg gjøre for å forbedre mine ferdigheter i sceneprat?

Spørsmålet kan besvares på mange måter, og vil sådan gi forskjellige svar ut ifra hvem som

¹ med ikke-verbale sjangre tenker jeg f.eks. på instrumentalmusikk.

hadde utført forskningen. I denne omgang er det mine prestasjoner og andre sine metoder og strategier det forskes på. I den sammenheng har jeg valgt å intervjuere artister jeg anser som gode forbilder i en tradisjon av sceneprat. De er ikke nødvendigvis mine favoritt-artister, noe som ville påvirket oppgaven i en mer fanbasert vinkling, men de har alle interessante innfallsvinkler og elementer av ting jeg leter etter. Det er tre begrepsforklaringer som er underordnet problemstillingen.

1.3 Begrepsforklaringer

Hva er sceneprat?

Med sceneprat menes det *mellomspillene* (Utkilen, 2000) mellom sangene i konsertsammenheng. Dette er ofte omtalt som ‘å prate mellom låtene’ eller på engelsk kalt stage banter som kan oversettes til småprat eller som jeg videre har døpt om til sceneprat. Det vil ikke dermed si at en må tørre prate i mellomspillene til enhver tid, men at en har overskudd og vilje til å kommunisere med publikum der det trengs. Jeg vil senere komme tilbake til hva sceneprat kan inneholde i kapittel 4.

Hva vil det si å utvikle og forbedre noe?

Å *utvikle* noe betyr å danne eller å gradvis endre noe gjennom en modningsprosess. Dette kan gjøres gjennom å legge fram, gjøre rede for og forklare et fenomen. I tillegg innbefatter det også kritisk tenkning og refleksjon. Som f.eks. gjennom oppvekst eller trening, og ved å utvikle en teori. Å *forbedre* noe er synonymt med å gjøre noe bedre, altså å forandre noe for å gjøre det litt bedre, noe som henger sammen med metodene og designet jeg har valgt for prosjektet.

Hvilke ferdigheter har jeg fra før av?

Relevant scene-erfaring fra flere prosjekter, deriblant Mads With, Rendezvous Point, Tenderleaves m.fl. Jeg har vært frontfigur og vokalist i flere aktive band-prosjekter. Jeg har et insider-perspektiv mtp at jeg skriver egne låter i mitt solo-prosjekt, noe som gir meg en nærmere relasjon til låtene og lettere for å introdusere de. Jeg har drevet en åpen scene kalt Akustisk søndag, hvor jeg var artistvert og konferansier hver søndag i et år. Jeg jobbet i konsertforeningen TrashPop i flere år, hvor jeg har hatt gleden av å se mange konserter med andre artister, hvor jeg etterhvert fant ut at sceneprat ofte kan være en mangelvare. Jeg er også

aktiv i andre prosjekter hvor vi diskuterer emnet. Jeg har også et nettverk av aktive utøvere som er gode på feltet, som jeg ser konserter med jevnlig.

1.4 Målsetting og målformulering

Min veileder utfordret meg på å formulere noen konkrete mål for arbeidet. Det var ikke lett å beskrive en spesifikk situasjon for slutfasen av arbeidet, og det var ikke nødvendigvis det jeg ville heller. Jeg innså tidlig at jeg ikke blir en perfekt utøver over natten, men at det viktigste er prosessen, oppdagelsen og forståelsen. Det jeg ønsker å oppnå er en bedre forståelse for hva det kan innebære å mestre evnen å kommunisere med publikum. Det kan vise seg å være langt flere momenter enn det jeg har kommet fram til i denne oppgaven, og langt mer avanserte emner enn det som blir tatt opp her. Videre ønsker jeg å få en bedre forståelse for hva som kan gjøres for å bli en bedre utøvende musiker med fokus på sceneprat og historiefortelling.

1.5 Relevans for meg og andre

Jeg selv vil ha stor nytte av å kunne håndtere ulike situasjoner hvor det er naturlig å formidle noe til et publikum, både i sammenheng med utøving i konserter av ulike slag, og i samtale og veiledning med andre utøvere. For mitt vedkommende har det vært essensielt å kunne reflektere og uttrykke meg om egen praksis, og å kunne presentere mitt og andres arbeid på en best egnet måte og vite at jeg er trygg på det jeg skal gjøre til enhver tid. Det er en stor fordel for utøvende kunstnere å kunne reflektere over ens eget virke. I samarbeid med andre kan en finne frem til styrker og svakheter i ens arbeid og kan jobbe konstruktivt med å utvikle og forbedre de elementene man vil fokusere på. For andres del håper jeg de kan få nytte av det som blir nevnt i dette prosjektet. Det må presiseres at dette på ingen måte er en oppskriftsbok i hvordan bli den perfekte formidler, men snarere en pekepinn på interessante aspekter som en kan reflektere over til sitt eget virke. Noen vil kanskje finne det for høytsvevende, men forhåpentligvis vil de som leter etter noe i dette feltet antakeligvis finne noen idéer som samsvarer med andre.

1.6 Subjektivitet for oppgaven

Subjektivitet er en vesentlig og avgjørende faktor i dette forskningsprosjektet. Intervjuene er basert på subjektive meninger fra artister som jeg selv har stor respekt for. Nettopp derfor ser jeg på disse som troverdige informanter for det jeg leter etter. Funnene er både subjektive i den grad at de representerer synspunkt fra artistene, men også min egen utvelgelse av hva jeg anser som relevant for mitt bruk. Derfor er det muligens ting som ikke vil la seg tilpasse til meg og generelt til øvrige utøvere. Når det er sagt har det vært viktig å fokusere på det som er interessant for min egen utvikling, og ikke prøve å finne svarene for mine sangelever eller andre utøvere som er interessert i feltet. Man må altså kunne velge og vrake litt for hva en selv synes er interessant, da dette på ingen måte er noen fasit, men mer som et forslag til aspekter man kan ta tak i. Likevel håper jeg dokumentasjonen av prosessen vil være vel så interessant for andre som vil utvikle seg i sceneprat. Funnene har ikke alltid vært umiddelbart overførbare til mitt eget virke, men det er tekniske, motiverende og strategiske aspekter som har blitt reflektert over, som til en viss grad har påvirket meg over tid.

Når jeg blir presentert for subjektive funn, hva kan jeg selv lære? Det finnes neppe noen fasit i hvordan man skal gripe fatt i et slikt emne. Gjennom intervjuene har jeg sett at det ofte kan være snakk om smak og behag. Det handler vel så mye om hva man ikke liker å høre eller gjøre, som å faktisk gjøre noe annerledes eller helt motsatt enn det konvensjonelle og typiske. Det finnes haugevis av utøvere som driver med sceneprat, og som er gode på sin måte, som ikke nødvendigvis vil falle i smak hos enhver lytter. Nettopp derfor syns jeg det er viktig å fokusere på det man selv liker og ha det som et utgangspunkt. Først i kapittel 2 har jeg tatt med et avsnitt om identitet fordi det spiller en vesentlig rolle i likhet med subjektivitet for dette emnet. Det jeg kan si som midlertidig svar på spørsmålet er om hvorvidt jeg kan identifisere eller relatere meg til utsagnene fra de andre artistene, og om dette er noe som kan tolkes og inkorporeres til mitt virke.

Jeg hadde et spørsmål i startfasen, hvordan jeg kan utvikle mine egne ferdigheter. Dette kan ikke lett besvares med en konklusjon, men faktisk resultere i nettopp flere spørsmål som åpner for nye perspektiver og funn, som igjen kan gi grobunn for videre forskning. Det har for meg vært avgjørende for utviklingen, nettopp at jeg ble konfrontert med nye spørsmål underveis. F.eks. finnes det en link mellom dagligtalen og sceneprat? Dette er spørsmål som jeg senere har reflektert over og inkorporert i noen av intervjuene.

Funnene kan generaliseres til en viss grad, men da jeg anser det som målet for oppgaven å fokusere på min egen utvikling og mine interesser har jeg valgt å fokusere på det. Derfor har jeg også valgt å ikke fokusere for mye på å forminske graden av subjektivitet. Jeg har prøvd å beskrive taus kunnskap om et emne fra flere vinkler for å kunne gjøre det mer håndgripelig. Så på en måte kan det tenkes som at jeg speiler denne kunstformen, sett fra flere sider. Senere i oppgaven kan du lese om samtaler med sanglærer og skuespiller, hvor jeg utelukkende har valgt å fokusere på utvikling og forbedring av egen utøvelse og forberedelse.

Det oppsto et skille mellom forskeren og utøveren. Som forsker vil en helst at dette skal være objektivt og inneholde mest mulig solide funn. På den annen side vil den artistiske siden komme seg framover og være i konstant utvikling. Derfor vil avslutningen inneholde en oppsummering av prosessen, og samtidig åpne for nye veier å gå. Så det blir å balansere mellom det subjektive og det objektive når man snakker om erfaringer basert på andre personer sine erfaringer basert på egne følelser, holdninger og overbevisninger. Likevel går det an å si at det er objektivt i den grad at det kan gjelde for andre også, fordi det kan enten være relatert til noe eller det bringer assosiasjoner.

Når man skal prøve å bringe fram historier og anekdoter fra en selv, så må man gå grundig til verks. Da nytter det ikke å kun snakke generelt om hva som er hva, man blir nødt til å dukke under overflaten for å finne materiale. Dette kan være små ting, som senere kan bearbeides til å bli gode historier. Dog har jeg ikke tenkt å legge ut alt om hvilke deler av mitt privatliv jeg har gravd i for å finne dette materialet. For å sitere to albumtitler av et band jeg liker fra Trondheim; The further inside you go... The further out you get. Kanskje ligger det noe i dette med å gå lengre inn i seg selv for å nå lenger ut eller inn til et publikum der ute. Altså å vekke assosiasjoner, sympati og empati for ulike emner.

Går det an å ha to tanker i hodet samtidig hvis jeg sier at man går ut ifra seg selv, men samtidig tenker man på gyldigheten og verdien det vil ha for andre som leser eller lytter? Dualismen mellom det personlige og det (inter-personlige) er også et moment som er relevant å nevne når det dreier seg om sceneprat. Dette er en kunst å kunne balansere mellom å snakke av egen erfaring, men samtidig tale til en hel forsamling som bør kjenne seg igjen i det man snakker om, dette har sammenheng med identitet (som bringes inn i neste kapittel). Dette har mye med hvilken rolle man velger å være på scenen. Ved roller så mener jeg ikke

nødvendigvis at man spiller en rolle som er annerledes enn selv, men kanskje heller en annen side ved seg selv. For disse fins det mange av har jeg etter hvert skjønnet, og man kan velge litt hvilken man velger å være på scenen.

Dette mener jeg er argumentasjon nok for å begrunne for at det er essensielt for denne oppgaven å ha et snev av subjektivitet i seg. Ville mye kunnskap gått tapt hvis den kun var tviholdt til det objektive og generelle? For det er vel ikke slik at de subjektive opplevelsene skal være utelatt i de kunstfaglige vitenskapene? Så det kan avsluttes med å si at det kan være problematisk å anvende en vitenskapelig metode på slike personlige og subjektive aspekter, men det må bare anerkjennes at den er der.

1.7 Avgrensning

Sang, språk, formidling og kommunikasjon er temaer som kan forskes mye på i hvert felt med mange interessante vinklinger. Det som forekommer i denne oppgaven er en kartlegging av hva jeg har oppdaget underveis. Det har også dukket opp nye spørsmål og nye veier å gå. For å snevre det inn til det som ble det mest interessante for dette prosjektet har det blitt tatt noen valg i denne prosessen. Med tiden til rådighet ble det behov for å sløyfe noen interessante innfallsvinkler som dessverre ikke fikk være med i dette prosjektet (prestasjonsangst og scenskrek, troverdighet, autentisitet, tillit, autoritet, retorikk, fortellerteknikk, public speaking) Disse kan en evt lese om under overskriften veier videre (kapittel 5).

Det har også blitt tatt et valg i form av å ikke intervju de som har en helt annen holdning til det å snakke på en scene. Det kan være vel så interessant å vite om tanker rundt det å ikke si noe i det hele tatt, som kan være like effektivt som det å prate. Det finnes det mange eksempler på, men for dette prosjektet har det blitt utelatt, da jeg i utgangspunktet vil skape en holdningsendring mtp å uttrykke seg bedre enn tidligere.

I utvalget av artister som har blitt valg til intervjuene har det blitt gjort flere begrensninger. I listen av utøvere finnes det kun norske artister, som har sitt virke i Norge, men synger på både norsk og engelsk. Videre kan det tilføyes at dette dreier som om utøvere av akustisk og elektrisk lyrisk musikk i landskapet pop, visesang, country, folk og singer-songwriter. Dette kan gi fordeler og ulemper for leseren om de er ute etter konvensjoner og tradisjoner i andre

sjangere, da dette vil variere etter hva som er tradisjonene i hver enkelt sjanger. En vil ikke nødvendigvis finne svar på black-metal konvensjoner i denne oppgaven.

Med problemstillingen i mente, kunne jeg valgt å analysere andre utøvere og artister og lånt (av noen omtalt som stjålet) deres idéer for senere å utvikle de. Jeg kunne også gjort en videre observasjon av flere utøvere i andre sjangere, men har valgt å fokusere på mer nærliggende sjangere til mitt eget virke. Jeg har et ønske om å utforske mitt eget potensiale, og har derfor valgt å intervjuere andre for å utforske hvilke prosesser de har gått gjennom, for deretter å kunne utvikle mine egne ferdigheter. For å unngå at dette skal bli en lærebok i 'hvordan prate på en scene' har jeg derfor valgt å dokumentere mine egne funn gjennom intervjuer og aksjonsforskning basert på egne konserter. Det bør også nevnes at det musikalske repertoaret er basert på egenkomponert musikk, noe som gjør musikken nærere knyttet til meg som artist og utøver.

1.8 Disposisjon

Kapittel 2 består av teoretisk perspektiver som oppgaven er basert på. Herunder emner om identitet, musikkformidling, kommunikasjonsteori, humorstrategi, ikke-verbal kommunikasjon, konvensjoner, musikalsk persona, mellomspill og konsertdramaturgisk musikkformidling. Kapittel 3 består av en redegjørelse av designet og de vitenskapelige metodene som er brukt i prosjektet. Herunder aksjonsforskninger og intervjuforskning. Kapittel 4 består av funnene fra fire aksjonssykluser utført i perioden. Kapittel 5 består av oppsummering, refleksjon, svar til problemstillingen, kritikk, og forslag til veier videre.

2 TEORI OG LITTERATUR

Mitt mål er å forbedre min sceneprat, og derunder å få en bedre oversikt over hva emnet innebærer. Derfor har jeg valgt en praktisk tilnærming via intervjuer og aksjonsforskning. I tillegg har jeg en teoretisk tilnærming for å lettere forstå de ulike perspektivene en kan se det fra for å løse problemet, i tillegg for å kunne forklare og utbrodere ulike tanker som har oppstått underveis. Ved å ha en teoretisk tilnærming til emnet vil man kunne se

sammenhengen mellom de praktiske situasjonene og de nærliggende teoriene. Sett i lys av den utvalgte litteraturen er det mulig å forstå noe av kompleksiteten i sceneprat. Avsnittene under redegjør omkring de elementene som har vært relevant for videre refleksjon i denne oppgaven. Jeg har bygd opp teorikapittelet ut ifra en hovedteori, identitet (som har en sammenheng med subjektivitet for denne oppgaven nevnt i kapittel 1), og lagt de nærliggende teoretiske emnene herunder. Disse kan tolkes som hvordan man skal forstå refleksjonene fra kapittel 4 og 5. Identitet spiller en vesentlig rolle så vel som personlighet og subjektivitet. Mange av de underliggende teorier avhenger slik jeg ser det på personlige faktorer (eks: formidling, kommunikasjon, humor, persona) som spiller inn på hvordan en velger å tolke dette materialet og utarbeide til fordeler for en selv. Disse er hentet fra ulike hold men representerer her et utvalg av teori som har vært relevant for min spede begynnelse i å forstå emnet sceneprat fra et teoretisk perspektiv. Det dukket opp flere interessante vinklinger og veier å gå, disse står referert til i parentes der det er aktuelt å lese videre.

Litteratursøk for emnet

Litteratursøket begynte i en fase hvor det ble gjort idémyldring og jeg fant noen relevante ord relatert til problemstillingen; kommunikasjon, kommunikasjonsteori, performance studies, stage banter, stage talk, sceneprat, public speaking, fortellerteknikk, humorstrategi, storytelling, musikkformidling, historiefortelling, konvensjoner. Jeg fikk også noen konkrete tips fra veiledere som jeg antagelig ville brukt lengre tid å finne fram til; feedbacksløyfer og henvendthet, identitet, persona. Ved å begynne å lese gjennom noen av bøkene, har jeg videre funnet supplerende litteratur innen feltet som det blir henvist til. Det jeg erfarte fort var at at det finnes mye interessant lesning som er nærliggende til emnet, men det var vanskelig å finne noe som var konkret innenfor det jeg lette etter. Det vil derfor være interessant å koble teorier fra litteraturen sammen med de praktiske situasjoner som skal gjennomføres.

2.1 Musikk og identitet

Jeg har valgt å bruke identitet som en overhengende paraply for de underliggende teoretiske emnene. Identitet er i denne sammenheng nært knyttet opp mot subjektivitet, personlighet og musikk, og de utfyller hverandre i stor grad. Når vi snakker om musikk spiller identitet en ganske vesentlig rolle. Musikk kan brukes for å styrke ens identitet og selvbilde, og gi en sosial tilhørighet. Identitet ses ofte i sammenheng med personlighet. Identitet er hvem vi er,

både som individer og som grupper. Hvis noe er identisk kan det sies å være fullstendig likt. Vi er alle forskjellige, men vi identifiserer oss på ulike områder enten vi vil det eller ikke. Identitet dreier seg om identitetsdannelse, det kan bety å skape tilhørighet og samhold. Identitet blir betegnet som: sosial, kulturell og etnisk identitet (Identitet, 2015). I samfunnsvitenskapene har begrepet en noe utvidet betydning. Noe av kritikken baserer seg på at den kan forstås som noe bevegelig, en prosess, og ikke noe statisk. Herunder et sitat av Simon Frith:

In examining the aesthetics of popular music, then, I want to reverse the usual academic and critical argument: the issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience – a musical experience, an aesthetic experience – that we can only make sense of by taking on both a subjective and collective identity. The aesthetic, to put this another way, describes the quality of an experience (not the quality of an object); it means experiencing ourselves (not just the world) in a different way. My argument here, in short, rests on two premises: first, that identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being; second, that our experience of music – of music making and music listening – is best understood as an experience of this self-in-process. Music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics. In exploring these themes I will, among other things, touch critically on their treatment under the label of 'postmodernism', but my main concern is to suggest that if music is a metaphor for identity, then, to echo Marx, the self is always imagined self but can only be imagined as a particular organization of social, physical and material forces (Hall & Du Gay, 1996, s. 109).

En interessant vinkling er at vi skaper både en individuell og en kollektiv identitet på samme tid, vi er både sosiale individer og individer i det sosiale. Dette argumenterer Frith og andre for, at identitet er noe blivende, ikke noe som er satt. Jeg stiller meg undrende til hva som former vår smak, preferanser og våre subjektive meninger. Videre vil jeg redegjøre for betydningen av smak og behag. Skaper vi vår egen identitet eller formes vår identitet av samfunnet?

Musikken i dag, slik vi kjenner den, er myntet på årelang historie av sanger, album, stjerner og stiler som eksisterer på grunnlag av avgjørelser som har blitt gjort av både produsenter og konsumenter om hva som er 'bra'. Musikere skriver låter, spiller låter og programmerer computere, produsenter velger mellom flere mixer, radio- og TV-verter velger hva som skal bli spilt, og kjøpere velger mellom det ene eller det andre albumet og fokuserer sin oppmerksomhet på spesifikke sjangre. Resultatet av disse tilsynelatende individuelle valgene er åpenbart et mønster av suksess, smak og stil som kan forklares sosiologisk, men er også et mønster som har røtter i individuell vurdering (Simon Frith, oversatt fra Hall & Du Gay, 1996, s. 120).

Likesom opplevelsen av musikk er med på å skape og konstruere vår identitet kan vi være med på å forme den ut ifra våre vaner og hva vi konsumerer. Dette har Even Ruud skrevet om identitet:

Om vi ser musikalsk identitet som en klangbunn for musikalsk meningsfortolkning, blir det tydeligere hvordan livshistoriske hendelser kan sette sitt preg på hvordan vi opplever og forstår musikken. Identitet handler imidlertid ikke bare om å søke kontinuitet bakover i livet, men må også forstås i forhold til hva vi identifiserer oss med. Våre identifikasjoner, våre investeringer i hva Stuart Hall kaller subjektposisjoner, blir også viktige å forholde seg til som bakgrunn for musikalsk smak og preferanser. For å si det med Bourdieu (1984), vil vår lyttemodus være innfelt i vår habitus, vår spesielle kroppsliggjorde væremåte, og således være preget av sosial og kulturell posisjonering (Stensæth & Bonde, 2011, s. 16).

Altså kan det tolkes at våre preferanser og lyttevaner innenfor musikk, herunder også smak, styres av vår habitus, våre kulturelle vaner og holdningssystemer.

Even Ruud har hentet fire former for subjektivitet fra Stan van Hooff og Edvin Schei: *den materielle*, *den pragmatiske*, *den konative* og *den integrative*, hvorav de to sistnevnte er spesielt interessante for sammenhengen mellom musikk og identitet. Den integrative dimensjonen søker å knytte sammen livets hendelser og opplevelser med vår selvforståelse og skape mening ved å knytte fortid, nåtid og fremtid sammen i et narrativ, en fortelling om oss selv, en identitet. Denne modus vil skape sammenhenger i tilværelsen, et overordnet livssyn,

uttrykke en grunnleggende tillit til livet (Stensæth & Bonde, 2011, s. 19). Den siste formen for subjektivitet, den konative, kan inkludere musikk, identitet, estetiske opplevelser og helse:

Dette er en form for subjektivitet som er fraværende i vår selv- oppmerksomhet, den opptar et rom som ligger mellom det rent kroppslige og det mentale og knytter sammen begjær, emosjon og tilbøyelighet (inclination). I denne sammenheng er ”begjær” og ”omsorg” (care) sentrale begreper. Gjennom begjæret har vår subjektivitet behov for å nå ut og ta i besittelse, tilføre næring og tilfredsstillelse. Omsorg handler om å nå utover subjektiviteten og mot verden og andre mennesker. Det er denne konative form for subjektivitet som åpner for opplevelser av lyst (pleasure) og glede (enjoyment). Van Hooft støtter seg her til filosofen Levinas (1969) som trekker gleden inn som en basis for vårt engasjement i verden. Ved å åpne diskusjonen for fenomener som glede, tilfredsstillelse, begjær og lyst, entrer vi også sentrale områder av popluærmusikkvitenskapen, kognitiv musikkvitenskap eller forskning om musikalske gester (Stensæth & Bonde, 2011, s. 20).

Anne Haugland Balsnes kommenterer at det har blitt gjort mer forskning på sammenhengen mellom identitet og musikk:

I løpet av de siste ti år er det kommet forskning som gir ny forståelse av hvilken rolle musikk spiller for identitetskonstruksjon. Det nye i denne forskningen er de narrative og konstruktivistiske elementene. Nettopp fordi musikk er flertydig og manglaget kan den fungere som en metafor for identitet (Ruud 2010). Denne innsikten har betydning for både psykologiske, pedagogiske, sosiologiske, antropologiske, estetiske og terapeutiske perspektiver på musikk (Stensæth & Bonde, 2011, s. 28)

Videre referer hun til Anthony Giddens som hevder at kunst og kultur spiller en viktig rolle i konstruksjonen av menneskers narrative fortellinger og kan være med på å definere, utvikle og forandre selvet, noe jeg tolker som vår personlighet og identitet. Altså spiller musikk en stor rolle for vår identitetsdannelse, i den grad man har interesse for musikk.

2.2 Musikkformidling

Videre vil jeg gå inn på musikkformidling, som er musikkens svar på identitetsdannelse og meningsfortolkning. Musikkformidling er en vesentlig betydning for denne oppgaven og har en sammenheng mellom mange felt som blir nevnt i dette kapitlet, derunder identitet, kommunikasjonsteori og musikalsk persona. Jeg har valgt å fokusere på de aspektene som er essensielle for å skape god kontakt med publikum. Jeg har fokusert på to tungvektene innen musikkformidlingen, Dorothy Irving og Elef Nesheim. Disse ser ut til å enes om mange emner, og det vil presenteres teori fra begge hold i de underliggende avsnittene.

Musikkformidling forklares av Nesheim ved å tilrettelegge og tilpasse en framføring sånn at opplevelsen og forståelsen blir bedre for lytteren. For å oppnå det er det nødvendig å forminske og fjerne ulike barrierer til situasjonen, og fokusere på forsterkere som styrker opplevelsen. Nesheim skriver om kategoriene *forsterkere* og *barrierer* (Nesheim, 1997, s. 11), altså elementer som kan være med på å styrke eller svekke fremførelsen under en konsert. Forsterkere kan være god kommunikasjon mellom utøver og publikum eller gode lytteforhold under en konsert. Barrierer kan være innadvendt kommunikasjon mellom utøverne på scenen og ingen kontakt med publikum eller et rotete scenebilde. Med dette som grunnlag for forståelse av hva musikkformidling kan være ser en at det er mange faktorer som spiller inn for å legge grunnlaget for god kommunikasjon med publikum. Nesheim kommer inn på emnet sceneprat i boken som en del av forberedelsene til en konsert. Her står det nevnt at man kan utarbeide kommentarer i forbindelse med en konsert. Disse kommentarene blir delt i kategoriene *kontaktkommentarer* og *informasjonskommentarer* (Nesheim, 1994, s. 63).

Nesheim forklarer en kontaktkommentar som at den har som formål å skape bedre kontakt mellom artist og publikum. Hvis det føles som en stor avstand mellom scene og sal kan det være særdeles viktig å komme med en slik kommentar. Innholdet i en kontaktkommentar kan hentes fra mange leire, ofte noe som ikke har med musikken som fremføres å gjøre. Med andre ord kan en kontaktkommentar være så mangt. Det kan hentes inspirasjon fra mange leire. Noen eksempler på hva kontaktkommentarer kan innebære er anekdoter, oppfordringer, kompliment, spørsmål, historier, fun-facts, ordtak, visdomsord, bemerkninger, sitater, introduksjoner, presentasjoner, poesi, digresjoner, hilsener, instruksjoner eller ordre.

Listen er lengre og det er egentlig ingen grenser for hva som kan innbefattes som kontaktkommentarer. Videre har vi den andre kategorien informasjonskommentar: En informasjonskommentar har som formål å informere publikum om musikken som fremføres. Det kan være historier og informasjon om musikken, utøverne, instrumentene, komponisten eller tiden da musikken ble til. Nettopp ved hjelp av denne forkunnskapen kan det gjøre at publikum blir mer interessert i å lytte til musikken. En slik kommentar må ofte tilpasses publikummet man spiller for, hvilket betyr at man må sette seg inn i nødvendig forståelse for hva som kan fenge målgruppen eller publikum man spiller for. Det kan innebære å tilpasse språk, sjargong, ordbruk og framføringsmåte. Jeg sier meg enig i Nesheims oppdeling av de hovedkategoriene om informasjonskommentar og kontaktkommentar i et generelt perspektiv, men hvis en går spesifikt til et nivå hvor f.eks. utøver og komponist er en og samme person blir grensen mellom en kontaktkommentar og en informasjonskommentar mye mindre. Da kan de to kategoriene fungere som to sider av samme sak.

Irving (Irving, Bergendal, Elliott & Lindstrøm, 1977) nevner at det er viktig å kjenne sitt publikum. Man må vise interesse for sitt publikum og fokusere på deres velbefinnende fremfor sine egne tanker. Ved å lære seg å kjenne publikum kan man stille seg noen spørsmål. Hvor kommer disse menneskene fra? Er de byfolk eller bor de på landet? Spiller de musikk? Disse spørsmålene vil føre fokuset over på at man er interessert i publikum og gjør at man kan åpne noen dører for å lette kommunikasjonen. Det handler rett og slett om å gjøre research for at man lettere skal ha noe å prate om.

Irving stiller et retorisk spørsmål i hennes bok om *kan og bør hver eneste musiker kommunisere med andre middel enn de rent musikalske?* (Irving m.fl., 1977, s. 8). Svaret er i de fleste tilfeller ja. For de aller fleste utøvere vil man før eller siden havne i situasjoner der man er nødt til å kommunisere på andre måter enn bare det musikalske. Unntaket vil være idoler og superstjerner som nesten ikke trenger å kommunisere med noe annet enn det musikalske. De møter sjeldent *den utrente lytteren* (Irving m.fl., 1977, s. 9) når de reiser rundt og spiller i store konsertsaler og har til fordel at publikummet allerede har et slags kjærlighetsladet forhold til musikken.

Videre skriver Irving at menneskers naturlige forutsetninger for å kommunisere med andre mennesker varierer. Et lite fåtall har den spesielle evnen å kunne kommunisere avslappet og rolig med et hvilket som helst publikum det være seg en matsal, et klasserom, eller en

forsamling. De har evnen og fantasien til å kunne velge de riktige ordene for det rette publikum. Men fortvil ikke. Hun mener også at andre kan lære seg disse evnene. Dette gir et lite svar på spørsmålet om hvorvidt sceneprat og kommunikasjon er noe som er medfødt, eller om det er ferdigheter som kan øves opp over tid. Jeg velger å lene meg mot at det kan trenes opp til en viss grad. Irving (Irving m.fl., 1977, s. 11) nevner at i ordet kommunikasjon ligger en betydning av en toveis-kommunikasjon mellom artist og publikum, som er videre utdypet i Böhnisch (se Böhnisch, 2011) sin artikkel om feedbacksløyfer og henvendthet.

Irving lister en oversiktlig kategorisering av elementer man bør kunne beherske for å oppnå kommunikasjon: *kommentorteknikk*, *taleteknikk*, *sceneteknikk* og *artist-publikumsrelasjoner* (Irving m.fl., 1977, s. 36). Kommentorteknikk kan være hva man skal si til publikum, og hvilke ord man velger å si. Taleteknikk handler om hvordan man sier det man sier med hensyn til f.eks. stemmen, rytme, tempo, toneleie og pauser (som også blir nevnt i kommunikasjonsteorien). Irving nevner også at taletrening er en del av pensum ved flere musikkhøyskoler. Sceneteknikk handler om hvordan man ser ut når man prater. Og den siste kategorien artist-publikumsrelasjoner handler om hvorfor man skal vie tid til de tre andre nevnte kategoriene.

Göran Bergendal nevner et viktig poeng om at musikken ofte behøver ingen kommentar, men kanskje lytterne gjør det. Nettopp det er et argument for at noe musikk av og til kan trenge noen åpningskommentarer (Irving m.fl., 1977, s. 60). En kommentar i denne sammenheng betyr forklarende anmerkninger. Disse kommentarene deles opp i tre kategorier; den *sammenbindende/særskilte presentasjonen*, som er en kort kommentar (Dette er en blues. Nå tar vi en slager). Den *atmosfæriske presentasjonen*, som prøver å få publikum i en viss stemning som passer til musikken som kommer. Og den *belærende presentasjonen* som innebærer at man forklarer noe for at musikken skal forstås bedre. Et poeng er jo lengre i tid og rom musikken flytter fra sitt miljø og sin opprinnelige funksjon, desto mer nødvendig blir kommentaren. Altså om musikken fremføres for et nytt publikum, eller et vant publikum har mye å si, det er avgjørende for nødvendigheten av kommentarer. I dagens urbane postmoderne samfunn eksisterer sjangre på tross av geografisk og sosial tilhørighet, altså hvem som helst kan i utgangspunktet spille hva som helst. Derfor kan det være vesentlig å forklare bakgrunn for låtene, historiene, eller musikken. Hvis musikken (som i utgangspunktet skal tale for seg selv) ikke ser ut til å fungere i et gitt miljø, når den er tatt ut av sitt vante miljø, kan den forstås bedre ved hjelp av en kommentar. *Kommentaren bør styres av*

musikkens tilstand, den aktuelle situasjonen og publikums relasjoner til musikk og konsertsituasjon (Irving m.fl., 1977, s. 65). Tilpasningen av hvorvidt man snakker til et nytt og uvant publikum, eller til et kjent publikum har mye å si. Når man spiller for et nytt publikum kan det være nødvendig med flere kontaktskapende kommentarer. Det samme vil for så vidt gjelde for et publikum man kjenner fra før, da de også vil sette pris på kommentarer som skaper kontakt og knytter relasjoner.

Ninni Elliott nevner også et viktig poeng at en må vite hva en vil si (Irving m.fl., 1977, s. 80). Og man må ha en vilje for det man vil si. Dette gjelder å skape kontakt med publikum. Det er ikke nok å bare vite hva man skal si og forberede seg på å presentere det stoffet. Det er vel så viktig med en interesse og et engasjement for det man snakker om og ha en lyst til å dele det med de som hører på. Et engasjement kommer først og fremst av genuin interesse. Hvis man går mer analytisk til verks kan man si at det er en rekke elementer som er avgjørende for om mottakeren oppfatter det engasjementet. Disse elementene kan deles opp i seks kategorier kalt *uttrykkelementer* (Irving m.fl., 1977, s. 87): *tempo, pause, tidskvantitet, intensitet og trykk, tonalitet og klang*.

1. Tempoet må rettes etter størrelsen på rommet og publikum. Man bør også variere tempoet, innenfor rimelighetens grenser. Iblant sier man noe av mindre betydning enn frasene før eller etter, da kan man øke tempoet noe for å siden dra ned hastigheten igjen når man tenker at man ytrer noe viktig.
2. Man anvender seg med ulike typer pauser, f.eks. pustepauser eller uttrykkspauser. Man må gjøre pauser iblant for å puste, man bør også gjøre bevisste pauser for å la lytteren ta inn den informasjonen man har gitt. Man gjør iblant en pause før et ord eller en frase man vil framheve.
3. Tidskvantiteten anvender man seg av når man drar på ett ord som man vil understreke.
4. Intensiteten eller trykket framhever også en stavelse, et ord, et uttrykk. Iblant trykker man på et helt ord, iblant bare på en stavelse. Intensiteten kan også ligge i selve artikuleringen. Man kan altså understreke et ords betydning gjennom å uttale språklyden ekstra tydelig.
5. Tonaliteten anvender man seg av på det sett at man hever et ord opp fra frasemelodien. Man kan også gli opp på en stavelse når man vil ta fram et ord. Iblant når man samme effekt gjennom å senke ordet.

6. I klangen av stemmen avspeiles følelser og sinnstemninger. Det er derfor framfor alt klangen som formidler det personlige uttrykket. Om man nå skulle ville snakke om at man opplevde en virkelig skjønn sommerdag og gjøre det på et sett som rykker med lytteren ordentlig, så anvender man seg av pausen, tidskvantiteten, intensiteten, tonaliteten og klangen.

2.3 Kommunikasjonsteori

Disse uttrykkslementene som nevnt i avsnittet over kan en også finne igjen i kommunikasjonsteori, som jeg fant relevant for forståelsen av emnet og hva det vil si å kommunisere. Herunder følger en redegjørelse for kommunikasjonsteori.

Å samtale – ”konversere” er en grunnleggende, menneskelig kommunikasjonsmåte. Mennesker snakker med hverandre – de interagerer, stiller spørsmål og besvarer spørsmål. Gjennom konversasjon lærer vi andre å kjenne – vi lærer om deres erfaringer, følelser og håp og om den verden, de lever i (Kvale 1997).

Jan Svennevig (Svennevig 2009) tar for seg en del grunnleggende elementer for forståelse av kommunikasjon. Han gir en oversiktlig, helhetlig og faglig oppdatert innføring i språklig kommunikasjons-teori og diskursanalyse. Jeg vil ta for meg noen av begrepene hans for å forklare mine egne teorier, som kan være gode hjelpemidler når jeg skal beskrive mine funn i dokumentasjon av konserter. Svennevig nevner mange ting som kan være relevante for min forskning, både i forhold til det rent praktiske; hvordan å gå til verks i å analysere tekst (i form av lydopptak) for å kunne beskrive det som skjer og kunne sette det inn i systemer eller kategorier, men også en del grunnleggende begreper som bør ligge til grunn for å forstå mer om hva kommunikasjon innebærer.

Språk inngår ofte i kombinasjon med ikke-språklige tegn i kommunikasjon. Under er det nevnt noen kategorier av ikke-språklige tegn (Svennevig, 2009, s. 36):

- visuelle tegn: gester, bilder, mimikk, figurer, diagrammer
- auditive tegn: vokale lyder (stønn, kremt osv.), musikk, signaler (alarmer, ringesignaler og lignende)
- taktile tegn: berøring, omfavnelse, slag, klapp

Disse kategoriene inngår som en del av mine observasjoner hva angår den ikke-verbale kommunikasjonen, fordi jeg også har valgt å fokusere på tilstedeværelse på scenen.

Før jeg begynte å lese om kommunikasjonsteori hadde jeg tegnet opp et tankekart med ulike kategorier av begreper innen kommunikasjon. Disse fant jeg felles med Svennevig (Svennevig, 2009, s. 62):

- konstativer: å påstå, informere, fortelle, forklare, gjengi osv.
- direktiver: å be (om noe), beordre, anmode, kreve, å invitere, å råde (noen til noe), å tillate osv. Denne kategorien inneholder også spørsmål.
- kommisiver: å love, garantere, tilby
- ekspressiver: å gratulere, ønske noen lykke til, unnskyld seg, gi et kompliment osv.
- kvalifiseringer

Disse kategoriene står nevnt i boken og kan være gode eksempler på hvordan man kan inndele ulike deler av språket. Det kan bli nødvendig å supplere denne listen med enda flere begreper for å kunne dekke de mest sentrale begrepene etter mine observasjoner.

Svennevig (Svennevig, 2009, s. 66) har et avsnitt om gyldighet hentet fra filosof Jürgen Habermas kalt universalpragmatikk som er gjeldende for gyldigheten av ytringer mellom to samtalepartnere:

- et *oppriktig* uttrykk for talerens tanker og følelser (subjektiv gyldighet)
- en *sann* beskrivelse av virkeligheten (objektiv gyldighet)
- en *legitim* handling overfor adressaten (sosial gyldighet)

Det er også en del andre viktige aspekter ved kommunikasjon som er viktige å vektlegge, spesielt med tanke på sceneprat og musikkformidling: *troverdighet*, *autentisitet*, *tillit* og *autoritet*. Disse er riktignok ikke prioritert i dette kapittelet, simpelthen fordi det ville utgjort en mye større oppgave i omfang.

Mange av Svennevigs idéer er hentet fra anerkjente filosofer og forskere og bygger på en lang tradisjon. Jeg tenker underveis når jeg leser at jeg har en kritisk tanke til hvorvidt det jeg forsker på er en toveis-kommunikasjon eller om det minner mer om en monologisk form for samtale. Noen deler av sceneprat, basert på minner av tidligere erfaringer, inngår nesten ingen form for verbal toveis-samtale, men heller en slags enveis monolog med forsiktige bekræftende svar i form av nikk, utrop, kroppsslyder og liknende det Svennevig kaller *tilbakemeldingssignaler* (Svennevig, 2009, s. 84). Dette vil nok senere kunne motbevises, at

det faktisk foregår ubevisste *feedbacksløyfer* (se Böhnisch, 2011) og en dialog i rommet, selv om det ikke uttales verbalt fra begge hold. Det vil være interessant å se hvor mye av teorien hentet fra Svennevig og andre språkforskere som vil være gjennomførbart i en praktisk scenesituasjon.

2.4 Humorstrategi

Videre vil jeg trekke inn humorstrategi som et element som henger sammen med kommunikasjonsteori og relasjonen mellom artist og publikum, så vel som identitet og subjektivitet. Humor spiller en vesentlig rolle i min subjektive mening av sceneprat. Med dette menes ikke at all sceneprat skal være morsom, men at humorstrategi kan fungere som en samlende gest i forbindelse med kommunikasjonen med publikum. Humorstrategi i denne sammenheng kan sees som en utbrodering av avsnittet om *kontaktkommentarer* (Nesheim, 1994, s. 63). Humor kan sies å ha mange virkninger både sosialt og individuelt. Den nyere forskningen ser ut til å konsentrere seg om humor som en sosial funksjon. Humor kan brukes som et element for å fange folks oppmerksomhet, og som en samlende gest. Humor kan virke forløsende og oppløftende, og i tillegg kan det skape en viss distanse fra vanskelige emner. Nettopp pga det kan humoren virke uskadeliggjørende for en del tabuer eller emner. Bruk av humor krever også visse forkunnskaper i form av holdninger, innstillinger, preferanser og kunnskaper. Humor, i likhet med musikk, ser ut til å unnlate seg en funksjonell forklaring. Den innehar til sammenligning like mange forskjellige uttrykk som musikken, og det avhenger mye av smak og behag hvilken type humor man foretrekker (Flaata, 1996, s. 10).

Vi mennesker ser ut til å foretrekke de mørkere sidene ved vår natur, nettopp fordi vi er problemløsende vesener. Humor kan fungere som et lys i dette mørket. Sokrates sa bl.a. at *munterhetens og sorgens opprinnelse er en og den samme: I motsetningene kan man kun kjenne en ide gjennom dens motstykke; komedie og tragedie formes av samme materiale* (Flaata, 1996, s. 7). Det ga mersmak og pekte dithen om å finne ut mer om kontrasten og viktigheten av både humor og tragedie i musikk. Det er generelt overensstemmelse om at det er sammenheng mellom det humoristiske og det tragiske i teorien.

En annen teori innenfor humorforskningen kalles for *inkongruensteori* (Flaata, 1996, s. 8). Inkongruens betyr uoverensstemmelse. Denne typen humor spiller på det absurde i det vi

oppfatter, det være seg i språket og måten vi kommuniserer med hverandre på, eller noe man ser eller hører. Det oppfattes simultant to usammenlignbare sammenhenger. Disse hendelsene kalles *bisociative* (Flaata, 1996, s. 8). Dette kan f.eks. være to ulike betydninger i en og samme setning. Eller at det verbale som blir kommunisert overhode ikke stemmer overens med de signalene kroppsspråket sender ut, altså at det oppstår inkongruens. I følge humorteoretiker Arthur Koestler (Koestler sitert av Flaata, 1996, s. 8) er det mulig å skape slike bisociative situasjoner ved at en kobler sammen begreper og ord på en ny og uventet måte, riktignok krever dette et visst kreativt overskudd. Videre skriver Flaata at:

Identifisering med andre, medlidenhet og sympati er ifølge Bergson (1971, s. 11) latterens verste fiende. Latteren krever ofte en viss distanse. Men blir opplevelsene for preget av avstand er de heller ikke morsomme. Det humoristiske ligger trolig et sted mellom stort engasjement og stor avstand, mellom stor angst og stor trygghet og mellom stor medlidenhet og stor likegyldighet. Det oppstår ofte latter mellom det komiske og det alvorlige. (...) Bateson, 1972 s. 203 understreker overraskelsesmomentets betydning for humor. Det kan være uttalelser som i utgangspunktet oppfattes som bokstavelige viser seg også å kunne oppfattes i overført betydning og vice versa. Det kan også være en overraskende sluttreplikk, en ”punch line” (Sitert hos Flaata, 1996, s. 11).

Humor innebærer ofte at en har en lekende innstilling. Flaata viser til Fry som hevder at humor er lek. Videre viser han til Bateson som hevder også at lek og humor er nært knyttet til hverandre. Humor kan sees som både uttrykk for og som beskyttelse av barnet eller livsgnisten i oss (Flaata, 1996, s. 12). Dette vil jeg trekke dithen at det kan ha en sammenheng med hva man legger i ordet ”to play” eller ”to play music”, altså om man ser på det som å spille musikk eller mer som å leke musikk. En stor del av den rytmiske musikken dreier seg mye om improvisasjon, og et viktig element i improvisasjon er nettopp lekenheten. Altså kan det være en sammenheng mellom humor, lekenhet, og musikk.

Flaata viser til Herbert som henter inn angstreduksjonsteori og stiller spørsmål ved om ikke humor er direkte forbundet med angstnivå. Personer med angst eller situasjoner som kan være preget av det vil dermed lettere kunne utløse humoraktivitet. Graden av humoraktivitet er også avhengig av personers evne til å utføre morsomheter. Det avhenger av personens behov for humor, men også om de tørr å eksponere seg, og at de ikke knytter angst til eksponering.

Dette er derfor en komplisert teori. Angst kan virke både humorutløsende og hemmende i en og samme situasjon (Flaata, 1996, s. 18). Slik jeg ser det er det en likhet mellom det Flaata og Herbert snakker om i klasserommet, noe av det samme på scenen for musikere som har med prestasjonsangst å gjøre. Det avhenger av en evne til å utføre morsomheter og i tillegg å tørre å eksponere seg, med mest mulig fravær av angst.

En annen teori som bør nevnes innenfor humorstrategi er hukommelsesteori. Her opereres det med begrepene proaktiv og retroaktiv hemming, som kan forklares med hva som kommer før og etter noe. Som i denne sammenheng kan ha en betydning i hvordan man gjør et mellomspill før eller etter en låt. *Dersom humoristiske innslag virker forstyrrende eller hemmende på instruksjoner som kommer forut for eller etter humorinnslaget bør det trolig sløyfes. Et vanlig råd i forbindelse med presentasjon av stoff som kan virke proaktivt eller retroaktivt er å legge inn en buffer før eller etter presentasjonen av det som kan virke forstyrrende.* (Flaata, 1996, s. 40)

Videre ser jeg en sammenheng mellom den pedagogiske bruken av humor i klasserommet og bruken av humor i konsertsammenheng, for å hente elever/publikum inn igjen etter konsentrasjon over lengre tid. Dette er også noe å ta i betraktning når man tar i bruk humor som en del av sceneprat. Stebbins kaller dette for ”sosial comic relief”: Skolearbeid i likhet med alle slags former hvor det er lange perioder med konsentrasjon involvert kan preges av at elevene (publikum) ikke alltid forstår relevansen eller viktigheten av informasjonen. Senderen kan fordele utover humor der vedkommende ser at mottakeren er i ferd med å miste oppmerksomheten. Dette gir mottakeren muligheten for et pusterom og å hente seg inn igjen, og gjenvinne konsentrasjonen (Flaata, 1996, s. 41).

2.5 Ikkeverbal kommunikasjon

Videre vil jeg bringe inn ikkeverbal kommunikasjon som en relevant diskurs for emnet. Ikkeverbal kommunikasjon henger tett sammen med hva vi formidler til et publikum, gjennom det verbale (som baserer seg på kommunikasjonsteorien ovenfor), så vel som det ikkeverbale gjennom alt det andre vi formidler gjennom kroppen vår. Ordets betydning kommer av det latinske verbum, som betyr ord, altså å formidle noe uten ord, eller i tillegg til

ord da vi ofte kommuniserer både med og uten ord. Herunder vil jeg ta for meg noen relevante aspekter ved den ikkeverbale kommunikasjonsteorien.

Ikkeverbal kommunikasjon er temaet i boken til Olaf Øyslebø (Øyslebø, 1992). Han har skrevet noen oversiktlige kategorier som jeg mener er vesentlig for forståelsen av hva kommunikasjon dreier seg om, særlig i sammenheng med sceneprat. Han skriver bla om *paraspråk* og *kinesikk*. Para betyr ved ”siden av”. Det innebærer alt som er utenom det vi regner som ord, altså det kan være momenter som er universelle i alle former for språk. Dette kan være pauser, toneleie, intonasjon (ironi), lydstyrke, betoning, hastighet og mengde (i likhet med det Elliott kalte for *uttrykkselementer* (Irving m.fl., 1977, s. 80)). Alle disse har betydning når man skal gjøre seg forstått i en samtale. Den andre kategorien, kinesikk, betyr ”bevegelse”. Det kan enklere forklares med kroppsspråk og hvilke betydninger det har for oppfattelsen av kommunikasjon ved siden av det verbale språket. Det kan være f.eks. gestikulering, ansiktsuttrykk, kroppsholdninger, posisjonering av skuldrene for å nevne noen.

Blick er en avgjørende faktor for kontakt. Skal man feste blikket et sted i salen eller skal man se direkte på publikum? Irving (Irving m.fl., 1977) mener at den gamle konvensjonen (som blir forklart senere i kapittelet) om å feste blikket kun på et punkt eller å begrense seg til de på første rad blir feil. Hun mener man bør ha kontakt med de fleste, og veksle mellom å se på de som allerede er interesserte, og de som ikke er like interesserte. Av og til kan man møte folk som ikke liker øyekontakt, da bør man la være å tvinge de. Videre vil jeg si at et vaklende blick f.eks. vil gi inntrykk av at en er usikker eller at en farer med usannheter, eller gi signaler på at en er utrygg på det en driver med. Posituren når man snakker har også en stor påvirkning for hvordan budskapet oppfattes, f.eks. om man sitter eller står. Hendene har mye å si hvis de er lukkede eller åpne, det vil gi forskjellig respons på hvordan mottakeren kan oppfatte et utsagn.

Elef Nesheim nevner viktigheten av å mestre en god entré og sorti (utgang) (Nesheim, 1994, s. 61). Disse er avgjørende for publikums første- og helhetsinntrykk av konserten. En klønete inngang hvor musikere går på scenen samtidig men bruker ulik tid på å gjøre seg klare, kan føre til et rotete scenebilde. Man bør også ha tenkt gjennom hvordan man mottar applausen. Lindström skriver at musikk og kommunikasjon oppfattes som mer enn bare hva man hører. Det innebærer også hva man ser i et scenebilde. Altså kan et rotete scenebilde skape en

barriere i formidlingssituasjonen, og en gjennomtenkt og reflektert holdning til bruk av scenebildet kan være med på å forsterke opplevelsen.

2.6 Konvensjoner

Et ord som ofte blir brukt i denne oppgaven er konvensjoner, og bør avklares først som sist. Med konvensjon menes det hevdvunnen skikk. Det vil si opptreden som anses som vanlig. Det kan også beskrives som normer og regler som tilhører ulike sjangre. De forskjellige miljøene kan ha ulike ritualer eller prosedyrer som konsertene kan være bygd over. En konvensjon i en konsert kan være at man presenterer bandmedlemmene som er med på scenen, eller at publikum klapper når en låt er ferdig. Videre henger dette også sammen med klisjéer og stereotypi. Det krever en viss forkunnskap til mangfoldet av utøvere og typiske måter å gjøre ting på. En klisjé er ikke nødvendigvis synonymt med noe negativt. Noe kan være klisjéer for det er et veletablert språklig bilde eller et fenomen som mange allerede har kjennskap til. Det kan være noe man har hørt så ofte at det faktisk oppleves som kjedelig.

2.7 Musikalsk persona

En vesentlig del av musikkformidlingen innebærer også en teori som kalles for musikalsk persona. Det kan enkelt forklares med hvem man er på scenen, både som person og utøver, men også hvilke roller man går inn i. Dette kan uttrykkes gjennom mer enn bare det verbale, og kan relateres til det som tidligere ble nevnt innunder ikkeverbal kommunikasjon. Auslander (Derek & Auslander, 2009, s. 305) beskriver tre ulike roller innenfor musikalsk persona som vil bli utdypet herunder²: *Den ekte personen*, som kan forklares som utøveren som et virkelig menneske (et personlig ekspressivt vesen). Dette henviser til at artisten er personlig og snakker/synger i deres egen person og ut ifra deres egne erfaringer. *Den utøvende persona*, kan forklares med utøverpersonligheten (utøveren som et sosialt vesen) og hvordan man ter seg på og utenfor scenen. *Karakteren* eller *rollen*; Simon Frith (Frith, 1998, s. 212) deler denne rollen inn i to med en karakter man er på scenen (artistens image) og sangens karakter (hva det lyriske tilsier). Auslander mener de tre fenomenene bør fremstilles ved at de utvikles i denne ordnede rekkefølgen (Derek & Auslander, 2009, s. 314). Det

² Auslanders originalutgave *real person, performance persona og character*.

utvikler seg ved at en artist har et ønske om å uttrykke seg i en sjanger ved noen estetiske eller sosialpolitiske idéer, deretter må artisten utvikle en utøvende persona for å formidle disse idéene, og evt til slutt utvikle disse gjennom ulike roller i sangene. Auslander fremhever den utøvende persona som den viktigste av de tre rollene. Jeg vil dog påpeke at det ikke nødvendigvis må utvikles i nøyaktig den rekkefølge, da det eksempelvis kan være at en intuitivt komponerer låter uten en bevisst intensjon om at den rollen (hvis den i det hele tatt innehar en) må passe innunder den utøvende persona.

Disse tre rollene fremstår som dimensjoner eller ytre lag utenpå hverandre, og de foregår ofte simultant. Den ekte personen er den dimensjonen lytteren har minst tilgang til under en konsert. Fordi fans og publikum ofte vil antyde hvordan artisten er som ekte menneske ut ifra deres utøvende persona og rollene de skildrer på scenen. Til og med stunder hvor artisten er av scenen som f.eks. på radio eller i et intervju vil det ikke gi direkte tilgang til den ekte personen, fordi dette ofte er manifestasjoner av den utøvende personaen. En utøver kan ta på seg flere roller i løpet av en konsert, til og med i en og samme sang, men den utøvende persona forblir konsistent. Og det er her identifikasjonen oppstår mellom en utøver og deres publikum. Av disse grunnene er persona den viktigste av de tre rollene musikere spiller.

Det vil primært sett være sangere som kan uttrykke en klar rolle i en sang. Spesielt fordi de uttrykker seg i forhold til det lyriske. Når det er sagt vil jeg også legge til at musikere som opererer med instrumentalmusikk også kan gå inn i ulike roller, ved at de uttrykker seg gjennom måten de spiller på. Det er med andre ord ikke eksplisitt sangere som kan gjøre dette. Instrumentalister uttrykker seg gjennom måten de beveger seg på scenen, kroppsholdning, ansiktsuttrykk og signaler ovenfor de andre i bandet. I tillegg vil de adressere publikum på en måte som faller innenfor en og flere av kategoriene ovenfor.

Herunder følger en klarere beskrivelse av hva persona kan inneholde i form av karakterer:

Intermediate between the individual biography and the social institution lies the persona: a cultural identity that simultaneously shapes the individual in body and mind and creates a collective with a shared and recognizable physiognomy. The bases for personae are diverse: a social role (e.g. the mother), a profession (the physician), an anti-profession (the flâneur), a calling (the priest)... Personae are creatures of historical circumstance; they emerge and disappear within specific contexts. A

nascent persona indicates the creation of a new kind of individual, whose distinctive traits mark a recognized social species (Derek & Auslander, 2009, s. 306).

Persona kan altså være mange fasetter som tolkes på forskjellige måter. Hver enkelt sang kan inneha en karakter eller persona, og samlet sett kan en artist ha en persona som utgjør et komplekst og større bilde. Videre blir det nevnt et begrep som kalles *front* hentet fra Erving Goffman (Derek & Auslander, 2009, s. 309). Denne fronten kan forklares som utseende, klær, oppførsel, attitude og måter å være på. Auslander og Goffman forklarer mobile fronter som noe som kan innebære f.eks. at jazzmusikere kledde seg i like dressjakker på 50-tallet for å fremstå som mer dannede enn hva de tidligere hadde blitt ansett som, eller at gitarister lager grimaser når de bender en gitarstreng. Disse frontene vil jeg trekke videre og legge under betegnelsen konvensjoner og koder. Ulike sjangre har forskjellige koder, og nye sjangre tilsier nye koder og persona. Jeg vil også peke på at ved å bryte disse kodene og skape en viss distanse også kan forårsake en viss inkongruens. Dette kan tolkes på flere måter; publikum kan avse artistens front som ikke troverdig nettopp fordi han/hun ikke står i stil til de overhengende kodene av en sjanger. Eller det kan tolkes som noe nytt og kreativt. Disse kunstneriske valgene vil være en blanding av individuelle og konvensjonelle væremåter.

2.8 Mellomspill

Jane Vesteraas har intervjuet flere artister ifb med sin bok "Han snakket bare til meg" hvor hun har hentet mye nyttig informasjon om linken mellom pedagogiske foredrag og artister som kommuniserer med et publikum. Hun skriver i boken om viktigheten av planlegging og har i tillegg et dekkende ord for mellomrommene mellom sangene som jeg selv har tatt i bruk; *mellomspill*. Med mellomspill eller mellomstikk menes alt som sies eller gjøres mellom sangene i et sett. Hvis en artist har publikum med seg og "opp", vil det si at de er virkelig med, men de kan like gjerne falle av igjen før neste sekvens hvis det oppstår et opphold mellom låtene. Hennes informanter fremhever at mellomspill er krevende og bør planlegges best mulig (Utkilen, 2000, s. 9). Nettopp dette kommer tilbake senere i oppgaven som en viktig del av syklus 4 i aksjonsforskningen i kapittel 4. Her blir de da kalt dødpunkter, at publikum faller av etter et nummer hvor det oppstår et tomrom. Dette er noe som har blitt diskutert og jobbet med.

2.9 Konsertdramaturgisk musikkformidling

Sist vil jeg bringe inn Kristin Kjølberg som har gjort en doktoravhandling om konsertdramaturgisk musikkformidling. Avhandlingen var interessant lesning for min del og tok for seg mange vesentlige emner som kan relateres til sceneprat. Riktignok vil jeg påpeke at hovedfokuset dreier seg om verksentrert formidling i en mer klassisk musikktradisjon. Jeg på min side fokuserer min forskning på mer rytmisk tradisjon. Med det er ikke intensjonen og begi meg ut på debatten om klassisk kontra rytmisk, men simpelthen og gi en pekepinn på at det er et vesentlig skille i uttrykket mellom de to hva angår formidling og konvensjoner. Kjølberg tar for seg viktige emner som dramaturgi, dramaturgisk analyse, retorikk, ikke-verbal kommunikasjon, programmering, formidling, actio, tilstedeværelse og en rekke andre aspekter innenfor musikkformidling. Hun har også grundig tatt for seg sangerens rolle i en formidlingssituasjon og hvilke momenter det kan innebære.

På samme måte som Kjølberg bruker Dag Solhjell sine teorier om kunstformidling til å utvikle sin teori om musikkformidling, ønsker jeg å se hvilke elementer fra denne klassiske konsertformidlingen som kan overføres til rytmisk musikkformidling. Jeg vil avgrense dette til å gjelde noen utvalgte sjangre, selv om det nok kan ha sine paralleller til andre rytmiske sjangre. Her vil jeg påpeke at skillet mellom klassisk og rytmisk musikk ikke nødvendigvis trenger å være så stort som jeg antyder. Hovedforskjellen mener jeg, ligger i at Kjølberg fokuserer på verksmusikk av andre komponister, som representeres og at det fokuseres på interpretasjon av tradisjonsmusikk. Jeg ønsker derimot å fokusere på egne komponerte stykker, og dette vil gi en annen personlig innfallsvinkel til det musikalske materiale for konsertene. Dersom jeg bruker flere av Kjølbergs teorier om musikkformidling men anvender de i en rytmisk konsertsammenheng vil resultatene bli noe annerledes. Sjangrene har mye til felles, og det vil være mulig å trekke en del paralleller mellom de to.

Et annet moment av Kjølbergs oppgave er at hun fokuserer hovedsakelig på sangerens rolle som sanger, og pianistens rolle som akkompagnement. Jeg baserer min forskning ut ifra et multi-instrumentalt perspektiv, enklere forklart med at vokalisten/artisten både synger og akkompagnerer seg selv. Dette vil ha sine fordeler og ulemper i en konsertsammenheng iom at det er formidlingen til sangeren som står i fokus. En annen vesentlig forskjell er at sangeren i rytmisk musikk har litt andre forutsetninger når det gjelder bruk av mikrofon og elektriske instrumenter.

3 METODE OG DESIGN

Først i kapittelet vil jeg presentere aksjonsforskning og intervjuforskning. Deretter en redegjørelse for designet av oppgaven og hvilke metoder som blir brukt i dette forskningsprosjektet. Deretter følger en begrunnelse for valg av informanter. Til slutt strukturen og innholdet i aksjonssyklusene. I neste kapittel presenteres funnene fra aksjonssyklusene og derunder intervjuene som senere blir referert til som samtaler.

3.1 Forskningsmetodologi for denne oppgaven

Oppgaven består av et utvalg av flere metoder, og designet utgjør en kombinasjon av disse. Metodene er hovedsakelig kvalitative intervjuer i tillegg til et utvalg av andre metoder, som kan relateres til kunstnerisk utviklingsarbeid. Det er altså en sammensmelting av flere metoder. Det mest hensiktsmessige for prosjektet var ikke å generalisere god eller dårlig sceneprat, men heller å fokusere på å kunne beskrive hva som skjer i ulike øvings- og konsertsituasjoner og å utvikle mine egne ferdigheter. I denne oppgaven har jeg forsket på andre utøvere, men også mine egne konserter i for- og etterkant av intervjuene. Deretter har jeg forklart og kategorisert slik at jeg kunne knytte de praktiske observasjonene sammen med begreper fra den allerede eksisterende litteraturen. Oppgaven er altså å vise hvordan jeg har utviklet meg, og deretter forklare hvordan jeg har gjort det.

3.2 Aksjonsforskning

Først vil jeg redegjøre for noe av litteraturen om aksjonsforskning og deretter gå spesifikt inn på forskningen i dette prosjektet. Jeg har fokusert på to tungvektene i aksjonsforskning. Den første boken er *Action Research: Principles and practice* av Jean McNiff og Jack Whitehead (McNiff & Whitehead, 2002). Boken gir en grunnleggende innføring av teori og praktiske eksempler fra forfatterens forskning på sin egen praksis som lærer. For de som ønsker å forske på sin egen læreprosess er denne veldig aktuell. Den har blitt en viktig del av feltet aksjonsforskning, og interessen for feltet har vokst seg større de siste årene. Hun beskriver

selv at hun har endret sitt syn på viktigheten og betydningen av aksjonsforskning siden første gang boken ble utgitt.

There can be a big difference between the scope of your work and the scope of your action research project. Even though the area may not be small, the study itself should focus on one aspect of the overall picture so that it is always clear what you are researching. (McNiff & Whitehead, 2002, s. 85)

Forskeren sikter her til at det kan finnes mange aspekter innenfor det feltet en forsker på, og at alle disse aspektene henger sammen på et vis. Det fungerer best om man isolerer de ulike delene og fokuserer på en ting av gangen og setter det andre på vent. Det vil være mest hensiktsmessig å gjøre det på denne måten, kontra å undersøke alt på en gang. Når man føler man kan en ting godt nok og har kommet i dybden på det, kan man bevege seg videre til neste aspekt. Den andre boken jeg har basert meg på er av Bruce Berg (Berg, 2009). I kapittel 7 av denne boken går forfatteren igjennom en historisk utvikling av aksjonsforskningen og dens opphav, det viser seg at den har spor i både psykologi, antropologi, sosiologi, feministlitteratur, pedagogikk og undervisningspraksis.

The basic action research procedural routine involves four stages: (1) identifying the research question(s), (2) gathering the information to answer the question(s), (3) analyzing and interpreting the information, and (4) sharing the results with the participants (Berg, 2009, s. 180).

Berg gir videre en grundigere forklaring på de fire stadiene og beskriver hvordan man går til verks i et aksjonsforskningsprosjekt. I det første stadiet må man identifisere problemet og ”brainstorme” med gruppen eller emnet som skal undersøkes. Her er det viktig å finne spørsmål som er mulig å finne svar på. I det andre stadiet samler forskeren inn informasjon for å løse problemet, guidet av problemstillingen. Det er opp til forskeren selv hvilke metoder en bruker for å samle inn data, og det avhenger også av problemstillingen. Den tredje fasen består i å analysere innsamlet data i relasjon til potensielle løsninger til problemene som ble identifisert i det første stadiet. I den fjerde fasen nevner Berg at det er viktig med både formelle og uformelle møter underveis i stadiene med de involverte i prosjektet. Han nevner også at det finnes flere nyere alternativer til den tradisjonelle papirbunken hvordan man kan legge fram resultatene fra et forskningsprosjekt; webside, videopresentasjon, rollespill og

lignende. Artikkelen fra kapittel 7 dreier seg i hovedsak om en litt annen rolle enn den jeg selv tenker å ha i forskningsprosjektet. Berg beskriver en forsker som forsker på en gruppe, vel og merke som en *insider*³. I mitt prosjekt tar jeg fokus på mitt eget virke, noe som mer kan sammenlignes med McNiff og Whitehead sin rolle. Det er allikevel nyttig informasjon for mitt prosjekt å trekke paralleller fra begge bøkene.

(...) Stated slightly differently, action research can be understood as a means or model for enacting local, action-oriented approaches of investigation, and applying small-scale theorizing to specific problems in particular situations (Reason, 1994; Stringer, 1999). Put another way, action research is a method of research where creating a positive social change is the predominant force driving the investigator and the research (...) (Berg, 2009, s. 179).

Som Berg nevner her dreier aksjonsforskning seg om å bruke teori til å løse spesifikke problemer i situasjoner på en konstruktiv måte. Aksjonsforskningen er en metode hvor det å skape en positiv sosial endring er den drivende kraften. Det begrunner nettopp det at denne metoden er godt egnet for problemstillingen til oppgaven.

3.3 Aksjonsforskning som design for dette prosjektet

Jeg har valgt å jobbe ut ifra dette designet for å fokusere på aspekter ved min egen sceneprat, basert på data samlet inn fra andre artister. I analysefasene har jeg fokusert på positive og negative aspekter ved mine egne fremførelser i øvings- og konsert-sammenheng, og deretter jobbet med å finne alternative løsninger til disse, slik som McNiff her foreslår:

Action research is a name given to a particular way of researching your own learning. It is a practical way of looking at your practice in order to check whether it is as you feel it should be. If you feel that your practice is satisfactory you will be able to explain how and why you believe this is the case; you will be able to produce evidence to support your claims. If you feel that your practice needs attention in some way you will be able to take action to improve it, and then produce

³ En som har innpass i gruppa, som derav har tilgang til nødvendig informasjon.

evidence to show in what way the practice has improved (McNiff & Whitehead, 2002, s. 15).

Her redegjør McNiff for hvorfor aksjonsforskning er vesentlig når man ønsker å forbedre aspekter ved sin egen praksis, og hvilke resultater det gir. Ved å forske på sin egen praksis ved hjelp av aksjonsforskning får man en nærmere relasjon til det man forsker på. Jeg stiller meg ved siden av og tolker det dithen at en kan fokusere på å bemerke seg aspekter ved sin egen praksis, de positive så vel som de negative, med fokus på å forbedre de. Videre skriver hun:

We certainly need to integrate abstract theorizing in the practical process of improving our actions, but we also need to generate theories from within the action to help us understand how we can exercise our choices to create ourselves as the kinds of persons we wish to be. Social change begins in people's minds as they make choices about which values to espouse and how to live in the direction of those values. Such choices are not easy, but they represent wondrous opportunities for person and social development (McNiff & Whitehead, 2002).

McNiff beskriver her hvordan vi bør integrere abstrakt teoretisering inn i den praktiske prosessen, men også hvordan vi må generere teorier fra praksisen for å forbedre oss selv. Dette for å bringe en nærmere sammenheng mellom teorien og praksisen og vice versa, altså å fylle det eventuelle tomrommet mellom de to.

Jeg har hovedsakelig forsket på mitt eget kunstneriske virke, med fokus på å utvikle min egen praksis omkring emnet sceneprat. Jeg har dokumentert og observert mine egne konserter ved hjelp av film- og lydopptak. Aksjonsforskningen bygger på grunnlaget av personlig utvikling og å ta lærdom gjennom praksis, derfor er denne metoden godt egnet for emnet jeg har forsket på. Jeg har brukt modellen som baserer seg på planlegging, aksjon, observasjon og refleksjon (McTaggart & Kemmis, 1988).

3.4 Metoder brukt i aksjonsforskningen

Herunder følger en redegjørelse for bruk av metoder etterfulgt av en beskrivelse av designet på aksjonssyklusene 1-4.

Det har i en utvalgt periode blitt ført logg i for og etterkant av mine konserter, for å dokumentere hva som skjer i ulike situasjoner, på den måten kunne jeg lettere følge utviklingen i form av hva som var planlagt og tenkt, hva som ble gjort, og hvordan resultatet ble. Dette for at også andre kan følge utviklingen av det arbeidet som har blitt gjort i prosjektet. Denne typen dokumentasjon minner mer om den man finner i arts-based research, på norsk kalt kunstnerisk utviklingsarbeid. Notatene inneholdt setlister og stikkord, respons fra publikum, respons fra bandet. Det ble enkelt gjort ved å planlegge noen idéer i forkant av en konsert, og etterpå kommentere hva som faktisk ble gjort og hvilke av idéene som fungerte etter mitt inntrykk å dømme. Resultatene ble noe stykkevis, men jeg ser absolutt en linje som kan sies å være en forbedring over tid. Ved å teste ut ulike strategier som ikke fungerte fant jeg ut hva jeg heller kunne gjøre. Det ble også skrevet logg i forbindelse med veiledningstimer med sanglærer og skuespiller og andre situasjoner som f.eks. interpretasjon for resten av klassen.

I observasjonen av egne konserter har det blitt valgt å gjøre video- og lydopptak fra salen og fra miksebordet.. Dette viste seg å være lettere sagt enn gjort, da det ofte oppsto hektiske situasjoner under lydprøver og rett før konsert, hvilket resulterte i at jeg kun valgte å bruke fire av konsertene i perioden som utvalg for refleksjon og analyse. Kamera ble enkelt plassert midt i rommet, ofte bak folkemengden slik at det ikke skulle havne i fokus blant publikum. Opptakene inneholdt både lyd og bilde. Andre forskere som har jobbet med filmopptak har fokusert på begge sider av scenekanten og plassert et kamera ut mot salen, og et mot scenen. Jeg vil imidlertid kun ha kamera rettet mot scenen, da jeg synes den viktigste prioriteten er hva som foregår på scenen og hva artisten gjør.

Et halvår etter at det ble utført konserter med dokumentasjon via kamera ble det gjort en analyse av konsertene. Til dette ble det brukt en såkalt SWOT-analyse, som egentlig kommer fra næringslivet, men som også fungerer i det kunstfaglige. En SWOT er simpelthen en kartlegging av en "bedrift" (i dette tilfellet artist) sine styrker og svakheter og deretter ytre faktorer som muligheter og trusler. På engelsk heter de ulike kategoriene strength, weakness,

threats og opportunities. Jeg valgte denne metoden som analyse for mine egne konserter og noterte stikkord for hva jeg så, deretter ble disse momentene også diskutert med veileder.

I perioden har jeg hatt tilgang til veiledningstimer med en skuespiller. Disse veiledningstimene inngår som en del av syklus 3 i aksjonsforskningen. Vi har tidligere jobbet sammen i teatersammenheng, i tillegg til at vedkommende også kjenner til mitt kunstneriske virke som solo-artist. Det ble diskutert aspekter fra SWOT-analysen av egne konserter, og potensielle løsninger på svakheter og trusler.

I tillegg har jeg hatt veiledningstimer med en sanglærer i perioden, som inngår som en del av syklus 4. I timene ble det fokusert spesifikt på historier tilhørende hver låt og en generell kartlegging av muligheter. Dette ble gjort ved kortere økter hvor jeg presenterte 3 og 3 låter, og tilslutt et lengre sett på 30-40 minutter. Jeg gjorde dette som en del av aksjonsforskningen og planla, gjennomførte, observerte (i form av notater) og reflekterte over nye løsninger til settet.

Hensikten med å dokumentere prosessen i forskningsprosjektet er; (1) det skal være mulig for andre å følge i de samme fotsporene for å finne sin tilnærming til dette emnet, ved å lese gjennom teksten, og (2) det kan virke litt absurd å skrive om å snakke, da det er hva man gjør i praksis som er det egentlige formålet. Derfor vil en avansert tekst være et komplisert hjelpemiddel hvis man ønsker å utvikle sin egen praksis. Det kan være hensiktsmessig å finne andre måter å presentere resultatene på, (3) det vil være mulig for meg å se tilbake på forskningen som er gjort og forbedre nye prosesser for fremtidig utvikling.

3.4.1 Teoretisk redegjørelse for struktur på aksjonssyklusene

Denne aksjonsforskningen er altså basert på en modell av planlegging, handling, observasjon og refleksjon. Hvorpå det siste leddet refleksjon binder den ene syklusen sammen med den neste, da den skapte nye løsninger og vinklinger for neste ledd. De fremstår som fire vesentlig forskjellige sykluser, og dette er ikke nødvendigvis ønskelig i andre aksjonsforskningsprosjekt, men i dette prosjektet har de fire syklusene foregått over en lengre periode og har supplert hverandre med viten for å utvikle og forbedre potensialet i mitt

utøvende virke. Dette avsnittet er riktignok bare en teoretisk redegjørelse for hvordan syklusene er satt opp, den praktiske biten og funnene fremstår i detalj i neste kapittel.

Planlegging ble gjort i form av research, idémyldring og diverse innkjøp (kamera, båndopptaker). Jeg satte meg blant annet inn i nødvendige metoder som intervjuforskning og analyse, SWOT-analyse for å forske på mine egne konserter, loggføring, klargjorde nødvendige setlister før veiledningstimene. Dette er den teoretiske biten av forberedelsene og planleggingen, den praktiske delen fremkommer i neste kapittel.

Handling ble utført i form av fire intervjuer med informanter, fire konserter med litt forskjellige strategier, to veiledningstimer med skuespiller og to eller flere veiledningstimer med sanglærer.

Observasjon ble gjort i form av loggføring, lyd- og video-opptak og transkripsjon. Metodene som ble brukt kan sies å være retrospektive til en viss grad, altså noe som hadde skjedd ble observert i etterkant.

Refleksjon fikk størst plass i neste kapittel. Her ligger hovedargumentene for mine funn gjennom de fire ulike fasene. Der fremkommer synspunktene fra de fire intervjuene, analysen basert på fire av mine egne konserter, og tilslutt refleksjoner og forslag til løsninger på tekniske problemer som oppsto underveis i prosessen av syklus 3 og 4.

3.5 Kvalitativt intervju som metode

Jeg har vært på utkikk etter et *utforskende intervju* og ikke et *hypotesetestende intervju*. Ved å først skaffe en begrepsmessig og teoretisk forståelse av fenomenene som skal undersøkes, for å skape et grunnlag for tilførelse og integrasjon av ny kunnskap (Kvale & Brinkmann 2009, s. 53). Her følger en fenomenologisk intervjutilnærming forklart av Spradley, J 1979 (The ethnographic interview):

Jeg ønsker å forstå verden fra ditt ståsted. Jeg vil vite hva du vet, på din måte. Jeg ønsker å forstå verden fra ditt ståsted. Jeg vil vite det du vet, på din måte. Jeg ønsker å forstå betydningen av dine opplevelser, være i ditt sted, føle det du føler, og forklare

ting slik du forklarer dem. Vil du være læreren min og hjelpe meg med det? (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 73)

Jeg har samlet inn data via *semi-strukturerte intervjuer* (Kvale & Brinkmann, 2009). Først har jeg utført noen observasjoner av et utvalg av andres konserter hvor jeg selv ikke deltar, og deretter foretatt et eller flere kvalitative intervju i etterkant, som populært kalles et *feedbackintervju*. Etter hvert har jeg også supplert disse intervjuene med samtaler med ressurspersoner og andre utøvere. Målet var å supplere aksjonsforskningen med intervjuer for å hente inspirasjon og idéer fra andre utøvere, og forhåpentligvis kunne trekke dette inn i mitt eget virke.

Irving mener at metode er noe som opparbeides fra erfaring (Irving m.fl., 1977, s. 24). Noen metoder har man opparbeidet seg selv, og andre har man arvet fra andre. Mange artister har sine ulike metoder basert på deres egne erfaringer som funker til deres virke. Andre artister må anse om hvorvidt disse metodene er anvendbare til deres eget virke og evt hva som må justeres for at det skal passe deres personlighet, arbeidsmåte og repertoar. Noen ganger fant jeg det nødvendig med spesifikke utsagn for å beskrive konkrete eksempler på hvordan noe kan gjøres. Når det er sagt har jeg prøvd å gjøre funnene i analysen så generelle som mulig slik at de kan overføres til andre.

3.6 Bakgrunn for valg av informanter

Dette sier Repstad om valg av informanter: *valg av informanter kan skje etter "snøballprinsippet", der informanter introduserer en for eller anbefaler andre informanter. Man kan også be utenforstående eksperter anbefale hvem man bør snakke med, men her må en selvsagt være oppmerksom på at folk kan ha en tendens til å anbefale dem som likner på eller er nokså enige med dem selv.* (Repstad, 2007, s. 57)

På bakgrunn av dette har jeg forhørt meg rundt i musikkmiljøet for å finne aktuelle personer å intervju, og kom fram til en solid liste med artister som var aktuelle. De utvalgte artistene er norske artister med et hovedsakelig norsk marked. Samtlige er aktive artister og har utøvende musikk som deres primære virke. Bakgrunnen for valget av informanter har vært genuin oppmerksomhet og interesse under tidligere observerte konserter. Som sikkert andre

intervjuforskere har erfart kan det være frustrerende å kontakte utenforstående for å være med på ”forskning”, da det kan virke litt skremmende for enkelte. Likevel satt jeg igjen med et utvalg av fire artister. Valget falt på å forholde disse som anonyme artister, simpelthen fordi det ikke ville ha noen større akademisk tyngde å namedroppe disse.

Videre skriver Repstad om valg av informanter at den gode nøkkelinformant har gjerne følgende egenskaper: (1) Har en rolle som gjør at vedkommende stadig utsettes for den informasjonen som en vil ha tak i. (2) Er samarbeidsvillig og motivert for å fortelle. Har evne til å meddele seg. (3) Har en viss upartiskhet i forhold til settingen (Repstad, 2007, s. 58).

Jeg kunne valgt å intervju representanter for musikkmiljøet generelt, men har derimot valgt informanter som fremstår som særegne artister innenfor hvert sitt felt. De har sin spesielle kompetanse som jeg ser som essensielt for denne oppgaven, nemlig å finne noe særegent og personlig for seg selv som artist. Og nettopp det er interessant med disse informantene. Det kommer fram eksempler på at de har meninger som tilsier en viss motstand eller alternativ holdning til det stereotypiske og tradisjonelle innenfor sceneprat som fenomen. De er likevel ikke unisone i meninger, og har sine forskjeller.

Utøverne fremstår altså som informanter, og ikke som representanter. De er informanter på det grunnlag at representerer seg selv og sine holdninger og ikke nødvendigvis en holdning blant utøvere generelt, men en spesifikk gruppe som praktiserer sceneprat på et høyt nivå. Med høyt nivå menes det at disse utøverne har pekt seg ut blant et mangfold av utøvere. Disse informantene innehar det jeg vil kalle et reflektert bilde omkring emnet. De har relevant erfaring i tillegg til sine egne sterke meninger.

3.7 Redegjørelse for utføring og analyse av intervjuforskningen

Det ble gjort lydopptak med en Zoom H2 under intervjuene, det ble gjort noen notater på ark underveis som også ble pakket inn i de videre tekstene. Deretter ble intervjuene ordrett transkribert ved hjelp av Transcribe, en applikasjon man kan laste ned som gjør det lettere å fatte alle ord og lyder som blir sagt i hvilken hastighet man måtte foretrekke.

Jeg tok utgangspunkt i en ad hoc metode for å analysere og tolke intervjuene. Denne metoden er basert på utvalg av teknikker hvor jeg bl.a. fortetter og kategoriserer stikkord jeg har uthevet i teksten. Deretter har disse kategoriene med stikkord blitt tolket på så måte at de er satt sammen i et narrativ med hensikt om å forklare et emne. Nærliggende emner blir presentert etter hverandre i avsnitt. Jeg har valgt å ikke sammenligne funnene i så stor grad, da de speiler fire ulike versjoner av virkeligheten. Videre vil jeg påpeke at disse tekstene kan være åpne for tolkning og utvelgelse av andre brukere av teksten. Dette representerer et lite utvalg av metoder og holdninger til emnet. Jeg har basert meg på disse teknikkene hentet fra Kvale (Kvale, 1997): fortetting, kategorisering, narrativ, tolkning og ad hoc-metode. Under følger en lineær utredelse for bruk av metodene:

- Jeg gjennomførte intervjuene etter en semi-strukturert intervjuguide.
- Deretter ble intervjuene transkribert ordrett.
- Renskev tekstene og fjernet overflødige lyder.
- Klippet vekk det jeg anså som irrelevant for forskningen.
- Strippet det ned til kun det mest essensielle fra hvert emne.
- Uthevet viktige nøkkelord, setninger, idéer og poeng.
- Samlet nøkkelordene i bolker og kategorier. Jeg fulgte ingen stram regi, kategoriene ble m.a.o. ikke like i samtlige intervjuer.
- Så har jeg forfattet og utarbeidet funnene til å være mer generelle.
- Tekstene fremstår nå som en lang tekst om emnet i kapittel 4.

4 FUNN OG RESULTATER

Aksjonssyklusene

Herunder følger en presentasjon av funnene fra aksjonssyklusene 1-4 supplert med litteratur og egne kommentarer underveis. Dette er oppsettet på hvordan jeg har strukturert aksjonssyklusene, noen har vært delt opp i mindre spiraler som har gått over kortere perioder og andre litt større. Intervjuene som tidligere beskrevet inngår som en del av syklus 1 i innsamling av data om emnet.

4.1 Syklus 1 Samtale med informanter

Syklus 1 varte fra Oktober 2014 til Februar 2015. I *planleggingen* til denne syklusen forhørte jeg meg rundt i ulike omgangskretser og lagde en liste med relevante intervjuobjekter som egnet seg for emnet. Etersom emnet kan være til dels altoppslukende ble flere av disse intervjuene ganske lange i varighet. Jeg satte meg inn i Steinar Kvale (Kvale & Brinkmann, 2009) sin semi-strukturerte intervjuform og brukte dette som utgangspunkt for intervjuer med informantene. Intervjuene ble deretter forberedt med en enkel intervjuguide med rundt 30 spørsmål som var basert på noen kategorier jeg ville ta for meg. Disse kategoriene var basert på genuin nysgjerrighet med noe teori. Spørsmålene ble også revidert underveis som intervjuene foregikk, ettersom mange av emneordene jeg var på utkikk etter allerede ble nevnt tidlig i intervjuene. Under følger en analyse av de kategoriene jeg delte inn intervjusvarene i. Disse fremstår i blandet form fra flere intervjuer og jeg har samlet svar fra informantene i ulike kategorier.

4.1.1 Funn fra samtaler med informanter

Som tidligere beskrevet i kapittel 3 følger her en presentasjon i form av kategorier av funnene fra syklus 1 som besto av fire intervjuer med informanter omkring emnet sceneprat.

Forberedelser

Det kan være utslagsgivende å gjøre grunnleggende forberedelser til en konsert. Det krever mye fokus å planlegge, det går fort 3-4 dager. Man begynner å tenke på hva man skal gjøre, hvilke låter som skal med, om det er noen nye låter man vil presentere, driver research på hvilke folk som kommer, setter seg inn i hvilken rekkefølge ting skal være, og hva man vil formidle. Det er ikke bare å stikke ut og gjøre en konsert på en halvtime. Noen velger å skrive fullt manus før hver turné. Med manus så menes det akkurat hva man skal si. At man skriver ordrett, og leser manuset flere ganger til det sitter utenat. Så fjerner man de lange setningene, og skriver stikkord. En annen metode kan være å gå over setlisten og se om man har noen nye låter man vil presentere? Deretter kan man notere seg noen stikkord, ikke som ferdige replikker, men som retningslinjer for temaer å prate om. Deretter kan man finne ut hvor man kan si hva. Tenk at ila et 40-minutters sett har man potensielt fem sjanser til å dele noe med publikum, det er ikke så mye som man skulle tro.

For å finne ut hva man vil si gjelder det å begynne i god tid. Det er ofte for sent å begynne å tenke på når man står på scenen, kanskje også så sent som to dager før en konsert. En metode som kan hjelpe for å finne noe å si er å sette seg ned med noen man kjenner, gjerne noen man er morsom med, ta en prat og etterpå prøve å diagnostisere hva som var morsomt og ikke i den samtalen. En annen metode er å bli oppmerksom på dagligdagse ting en snakker om. Kanskje du f.eks. har sagt noe morsomt til samboeren eller en venn, da kan de tre morsomste tingene du opplevde eller sa den forrige uken være på setlisten. Ved å finne tre nye ting hver uke vil man tilslutt sitte igjen med ganske mange historier eller poeng som kan være underholdende, forhåpentligvis for andre også. I løpet av en måneds tid vil man da sitte igjen med 12 bra poeng eller historier, som vil være mer enn nok for et sett.

En annen viktig ting å tenke på er om et show skal være planlagt og staga eller om man bare gjør ting. Det er viktig å holde det levende, at det er improvisert. Historiene man forteller mellom sangene kan ofte være knyttet opp til låten. Man kan ofte overdrive eller strekke sannheten en del. Det er ikke nødvendigvis noe galt i det, det hører til med historiefortelling. Det fine med oppdikning og overdrivelse er at man kan lage opptil flere historier om en låt, og da holder man det levende for seg selv og kan velge hvilken historie man bruker. Etterhvert som man spiller mye så ser man hva som funker og ikke. Det er kanskje ikke det mest hensiktsmessige å sette seg ned og planlegge en vits. Hvis man begynner med det, så kan det komme til å henge en viss usikkerhet over det. Noe av det verste er når man ser folk som prøver å være morsomme, men ikke får det helt til. Hvis de glemmer noe i en vits og må gå tilbake. Man kan tenke på noen idéer underbevisst, men det er ikke nødvendigvis så lurt å sette seg ned og tenke; den vitsen stryker jeg, og den beholder jeg. Slik at man blir nødt til å følge ting til punkt og prikke. Hvis man glemmer noe så gjør ikke det noe, fordi det er viktig å kunne slappe av på scenen. Så materiale blir på en måte improvisert fram og huska til neste konsert, av og til glemt. Det kan sies å være art by accident, også forbedrer man på de vitsene over tid. Bergendal skriver at de som hevder at improviserte kommentarer er overlegne de forberedte kan ha rett forutsatt at det som ligger i improvisasjon krever kunnskaper. Hvilket forutsetter forberedelser, innsikt om publikum, erfaring om å forme tanker til ord, rutiner. *Derimot er det ikke sagt at et fullstendig manuskript eller noe man kan utenat skulle fungere bedre; valget av arbeidsmetode må være åpent* (Irving m.fl., 1977, s. 66 fritt oversatt).

Dramaturgi

Setlisten til et show handler mye om dramaturgi og flyt. En god tanke er å vite hvordan man kommer seg fra den ene låten til den andre og tar med seg publikum. Så hvis man kan, sett gjerne to låter inntil hverandre uten noen pause imellom. Noen steder passer det godt å ikke si noe, da bør det helst ikke være mer enn 30-45 sekunder pause. Det passer kanskje best å ikke prate når man spiller den viktigste sangen som en selv har. Det kan være en idé å pakke den inn med to andre sanger, og ikke si noen ting som helst. For å oppnå mer flyt i settet kan det være lurt å samle forskjellige instrumenter i en bolk i setlisten, for å unngå instrumentbytter hele tiden.

Noen artister har låter som er skrevet som en åpningslåt for å være sang nummer en, hvor tanken er at man skal være klar for å ta imot det som kommer. Sang nummer to kan være en låt som handler om at her er det ikke farlig å være, at folk skal føle seg trygge og komfortable. Hvis man har noe på hjertet man vil formidle her og nå, så kan man gjøre det før sang nummer tre. Før sang nummer tre kan tematikken komme, og den kan gjerne utdypes før låt nummer fire. De temaene man tar opp tidlig, de kan man ta igjen på slutten.

Midt i konserten kan man bruke skolepedagogikk. Rundt tre kvarters tid er det friminutt, ikke pause. At man gjør en endring, for da pleier konsentrasjonen til publikum å bli sliten. Man kan f.eks. gå fram på scenen og spille akustisk eller fortelle noen tøysete historier fra eget liv der folk får le så de nesten griner. Dette er en pedagogisk strategi som baserer seg på *sosial comic relief* altså å bryte opp, eller å utporsjonere humor for å skape variasjon (se humorstrategi kapittel 2).

Inspirasjon

Noen finner inspirasjon i størst grad i sitt eget liv. Det kan være alt ifra historier fra besteforeldre og egen oppvekst, til ting man har opplevd. Når man skriver sanger bør man vite hva man snakker om. Spesielt hvis det er ganske emosjonelle ting; sorg, tvil, krise, fortvilelse. Ting som kan ha røtter i ens eget liv. Det trenger ikke være selvutleverende, men man må vite hva den følelsen handler om. For ellers blir det ikke troverdig, og det kan fort bli gjennomskua av publikum.

Noen velger å bruke en del humor i sceneprat. Gjerne hvis musikken og tekstene er forholdsvis alvorlig, da kan det være greit å bruke humor, satire og vitser. Men man trenger ikke å bruke bare humor. Man kan la det som er alvor være alvor av låtene. Erfaringen fra flere av informantene er at reisen mellom humor og alvor ikke er noe problem for publikum å ta. Man kan ha en låt som handler om noe sørgelig, og rett etterpå en låt som er tull og tøys. Kluet er å få til begge deler på en troverdig måte. At man forteller den sørgelige historien på en ordentlig måte, også gjør man den andre historien på en ordentlig måte. Det kan være en styrke at man har forskjellige låter som representerer forskjellige hendelser; sorg, død, humor og satire. Satt i rekkefølge så utgjør disse en hel komposisjon, altså en lengre historie i en setliste.

Det kan være inspirerende å se og høre på andre. Det finnes mange artister som er gode på scenen, og man kan ta til seg ting derfra. Man lærer forskjellige måter å takle publikum på og hva man selv liker å høre. Man trenger ikke nødvendigvis å høre på utøvere som forteller historier, men man kan bli inspirert av låtene eller musikken, eller måten de ellers gjør det på.

Andre liker bedre å ta ting på sparket og blir inspirert av folk man ser rundt seg. Det har blitt mer og mer vanlig at man bruker setliste, og da kan det være enkelte historier som følger enkelte låter. Man kan finne inspirasjon i rommet, og i sangene. Man kan ta tak i folk man ser i salen og snakke direkte til de, kommentere ting man ser rundt seg. Kommentere ting man opplever sammen i det rommet. Et annet nyttig tips er å hente inspirasjon fra andre disipliner som f.eks. pedagogikk, terapi, psykologi eller teater. Dette krever et litt annet utgangspunkt enn det de fleste musikere har til vanlig, men heldigvis er f.eks. drama og teater en del av pensum på videregående skoler for mange.

Under konsert

Det handler ikke så mye om hva man sier, men mest om måten man forteller det på. Å ha en humoristisk sans er veldig vesentlig. Det kan være en del temaer og tabuer som kan være vanskelige å snakke om. De kan også nevnes, så lenge man gjør det på en lur måte. Det må gjøres på en finurlig måte uten at det blir masete, manende eller belærende. Det å tenke at man kan snakke om hva som helst kan være en fordel. Det gjør at publikum ikke helt vet hva de kan forvente å høre.

Det er viktig å finne en balanse mellom det personlige og det private når en skal introdusere noe. Noen ganger kjenner man kanskje at eget privatliv kommer veldig nært inn på scenen, og da bør man stoppe seg selv. Hvis man har mista en god venn, og det står en sang som handler om død på setlisten, da bør man ikke snakke for mye om det. Man må bare synge den sangen. Det kan være en varselampe som blinker når man merker at man trår over streken, hvor man kjenner at man bruker publikum. Hvor man kjenner at; *Hvorfor sier du dette? Skal du ha publikum til å synes synd på deg? Skal du ha de til å trøste deg?* Altså, man går ut av sin profesjonelle rolle.

Et sitat når det gjelder introduksjon og fremføring: ”en sang er ferdig følt når den er ferdig skrevet”. Følelsene ligger allerede i den sangen, man trenger ikke pøse på med sine egne følelser på toppen av det. Fremfør sangen, så nøkternt som overhode mulig. Sondre Bradtland har sagt at ”du skal ikke stå i veien for sangen”. Ha respekt for den sangen du synger, og ikke tull den vekk. Ikke stjel oppmerksomhet med voldsomme bevegelser eller voldsom sang og ikke tøff deg. Bare vær et instrument for den sangen. Stol på at den sangen du synger nå er god nok. Det kan oppstå øyeblikk hvor man kjenner at noe er litt pinlig. Man kan føle at det er litt store ord i en sang, også tøyser man den vekk i etterkant. Altså at man kommer med en ironisk kommentar og spenner bein under sin egen sang. Det er ikke bra! Man må ikke gjøre det med en sang rett etter man har sunget den. Folk må få lov til å holde på den følelsen, for de syns kanskje det var fint.

Etter konsert

En metode for å forbedre seg er å ha en fast gjennomgang etter hver konsert hvor man snakker om hvilke momenter som fungerte, og hva som bør justeres eller lukes bort. Da kan det være gull verdt å ha gode samarbeidspartnere, f.eks. en fast lydmann eller en annen kompanjong. De hører ofte disse historiene og sangene gang på gang, og kan være bedre på å komme med konstruktive tilbakemeldinger på hva som funker og ikke. Så det er lurt å samtale med noen etter en konsert. Når man er på en lengre turné kan man bytte ut alle sangene eller historiene underveis. Kanskje man bytter en gammel mot en ny låt for hver gang, og tilslutt sitter man igjen med en helt ny forestilling. Da er noe av oppgaven å finne ut hvordan man skal få enkelte låter til å henge sammen som en slags helhet. I et band kan man ha et overordnet tema, eller sin egen verden. Videre kan man bygge idéer ut ifra det universet. Hvis man f.eks. spiller i en duo så kan man samarbeide med å kaste ball frem og tilbake. Det skal sies at det er ikke alltid like lett å ha med en sparrepartner. Særlig hvis man er innmari trygg i

sin rolle på scenen, hvis man er veldig bevisst på hva man har lyst til å gjøre. Når man da deler scenen med andre så kan det bli keitete.

Personlige egenskaper

Det gjelder å være uredd når man står på en scene, og særlig når man skal prate i mikrofon. Det kan være en fordel at man er ganske løssluppen, selv om det sikkert er en del som misliker det, og faktisk kan bli irritert av det. En ting som er viktig er å forstå seg selv, det er best å være seg selv så 100% som man klarer. Det er altfor lett som artist å sammenligne seg selv med andre. En artist kan gjøre noe på scenen som funker, og hvis noen andre gjør det samme så kan det slå helt feil. Det kan være fordi man har visse fordeler med hvordan man ser ut, og med den dialekten man har. Dette er en av mange momenter i det man kaller *ikkeverbal kommunikasjon* (Øyslebø, 1992, s. 11). Det kan ha fordeler for nettopp det en selv gjør, og en ulempe ved at man kanskje ikke får til det som andre gjør. Man må spille med de kortene man er tildelt, og bruke det man har. Det er viktig å grave litt i seg selv, og få egoet sitt så langt på avstand at man klarer å se seg selv og alt annet utenifra. Samtidig så er det veldig viktig å ha et stort ego som artist.

Det kan ofte være en sammenheng mellom hvordan man er som person og hvordan man er på en scene. Hvis man er beskjeden, sjenert eller innadvendt som person, så skal det godt gjøres å plutselig bli kjempe-utadvendt når man står på scenen. På den annen side så er det mange som gjør det også, som ikke føler seg hjemme andre plasser enn på scenen. Noen er mye mer tullete til daglig enn de er på scenen, eller mer utadvendte på scenen enn man ellers er. Her vil jeg trekke inn fire ulike personlighetstyper som er verdt å undersøke nærmere; introvert, extrovert, innadvendt og utadvendt⁴

Nervøsitet kan være et usikkert moment for mange. Det man bør kunne er å ta grep i energien bak spenningen og vri den over til noe konstruktivt. *Si til seg selv; dette liker jeg, dette brenner jeg for, dette er godt, det er så hellig at jeg får steppe på scenen her og gjøre min greie. Dette er min energi, og jeg skal gjøre den til noe bra.* Positive tanker rundt en konsert vil lede engstelig energi til en motiverende kraft for din fremførelse, og ikke en hindrende kraft. For de artister som befinner seg på den introverte siden av skalaen og som ønsker å være kunstnere, så er dette noe de burde jobbe med. Det kan øves på, men ikke øves i et

⁴ www.myersbriggs.org

øvingsrom. Da blir en nødt til å finne andre metoder for å øve på det. Hvis man merker at det er veldig unaturlig for en å prate fra en scene, så trenger man ikke gjøre det. Ofte vil man bare gjøre et dårligere inntrykk enn nødvendig, og det kan fremstå platt. Men samtidig må man ikke vær redd for å prøve. Til å begynne med er det kanskje lurt å ha noen idéer på historier som man kanskje får lyst til å formidle, altså at man er litt forberedt. Samme som at man øver inn en låt, så kan man gjerne øve inn en historie.

Underveis når man forteller en historie, bør man tenke minst mulig om seg selv. Ofte er det et tegn på at man blir usikkert og tviler på det man gjør, og da er det som regel ikke bra nok. Generelt sett kan en del artister være selvkritiske mtp ting de kan ha sagt på en scene før, og at de hele tiden må finne på noe nytt. Det er generelt noe man burde bekymre seg mindre for. En ting som er verre enn å høre en artist si noe de har sagt før er en artist som unnskylder noe de har sagt før. Publikum lider ikke av å høre historiene en gang til, de er der som regel fordi de liker det man gjør.

De fleste som velger å si noe kan være bra, så lenge de styrer unna de opplagte klisjéene. Det er en intersubjektiv mening at låtskrivere har en tendens til å bli litt selvhøytidelige. Dette kan være en hårfin balansegang og kan være ganske vesentlig å ta stilling til. En selvhøytidelig person kan her eksemplifiseres med en person som introduserer en sang hvor de nevner hvor viktig det var for vedkommende å skrive låten pga noe som skjedde i livet til vedkommende. De forventer at folk skal få store følelser av å høre låtskriveren legge ut om sitt følelsesliv, enten om det har rot i virkeligheten eller om det er fiksjon. Det er for så vidt en fin ting, men det burde begrenses. Altså at *de forhøyer en kunstform som er på sitt beste på et middels nivå tekstmessig. Det blir altfor pompøst, altfor mye av meg-et. Men det er en veldig meg-meg-meg bransje, så det må jo være et snev av det.* Her vil jeg legge til at det kan være viktig å melde hvis man har noe på hjertet, for dette kan være med på å knytte relasjoner mellom utøver og publikum.

Hvis man har en låt hvor det er en sak som man er engasjert i og vil ha folk med på, så skader det ikke å være glødende. Hvis man har et engasjement, så er det bra. Men det er lurt å finne ut hvor grensen går mellom å være glødende og å bli manipulerende. For det siste blir folk lei av, det gjennomskues. Hvis man vil leve lenge i landet som artist, så bør man prøve å unngå det. Selv har jeg gått i fella på å bikke over i å bli for manende eller belærende om saker jeg er opptatt av.

Prøv å vær deg selv etter beste evne, med mindre du går i inn i en karakter. Hvis man går inn i en karakter og gjør skuespill, behold den rollen. Det er viktig å vise flere sider ved seg selv. Man kan bli kjent med de sidene ved å prate med publikum som om man skulle pratet med en venn. Tenk at publikum er der, og de er vennlig innstilt. De kommer for å høre på deg, som oftest. Og hvis det er naturlig for deg å spøke med venner, kan du gjerne spøke med publikum. På den annen side hvis det ikke er naturlig, så trenger man ikke gjøre det. Det gjelder å ikke være så ulik seg selv når man står på en scene. Dette handler om troverdighet. Publikum ser forskjellen mellom når en spøker eller er direkte og saklig. De gjennomskuer en veldig lett hvis man prøver for hardt på noe man egentlig ikke mener, hvis det ikke er genuint nok. Det finnes en del artister som gjør dette kun for underholdningen sin del og jager opp en stemning. De går i en slags rolle. Men det er opp til hver enkelt om man har for vane å stå på scenen og spør om det skal bli liv.

Det finnes en del sceneprat som er veldig gjennomprøvd og mye brukt som er ren publikumsfrieri. Det kan være f.eks. ”Har dere det bra?” Noen har en tendens til å erklære en viss kjærlighet til sitt publikum. I love you guys, I love you. Dette er noe som kan bli verdsatt, men som også kan virke mot sin hensikt. Det er viktig å være oppriktig i det man sier. Og hvis man er genuint glad for at publikum er der, så er det viktig å formidle den takknemligheten på et vis, men det trenger ikke nødvendigvis gjøres på denne måten.

Publikum og artist

Folk kan like å høre om andres feil og problemer sagt på en morsom måte. F.eks. å fortelle historier som fremstiller en selv som en klovn, på en uhøytidelig måte. Dette er historier som folk kan relatere seg til. Og det er et viktig poeng, at publikum bør kunne kjenne seg igjen i det man snakker om. Noen ganger kan man treffe på et publikum som gjerne vil le eller et publikum som er dypt konsentrerte og vil lytte. Da gjelder det å smi med enten morsomme eller mer alvorlige og nærliggende historier. Det må man lese på publikum. I tillegg bør man kunne evnen å tilpasse introduksjoner slik at de hverken er støtende eller fornærmende.

En del artister velger å snakke om låtene sine. Det kan være en lur måte å få folk inn i sangen på, spesielt lurt hvis man synger på engelsk. Noen skriver så det er umulig å ikke bli engasjert eller umulig å ikke følge med, mens andre skriver kanskje noe som låter kult på engelsk.

Dette har å gjøre med hvordan man er som låtskriver, selv om det sikkert er en historie der, må man av og til hjelpe folk litt inn i historien. Hvis man har en låt som er litt vanskelig, så kan det være at nettopp den er viktig å introdusere, for at folk skal tenke, hvis det er det man vil at de skal gjøre.

Generelt sett bør man helst ikke presentere hva låtene handler om. Ofte kommer det tydelig nok fram i enten sangen eller sangtittelen. Da blir det smør på flesk når man først sier hva det handler om, for så å syngte det rett etterpå. Det blir å undervurdere publikums intelligens. Er det i det hele tatt noe poeng i å si hva tittelen på låten er? Dette kan argumenteres for i begge retninger. Ja, hvis man vil at folk skal huske låten, evt hvis noen er interessert i å kjøpe den på CD etter en konsert. Og nei, fordi publikum enda ikke vet om de liker sangen eller ei, så de lagrer ikke nødvendigvis tittelen i hukommelsen. I tillegg kan det godt være at de avviser låten nettopp pga sangtittelen. Et alternativ til introduksjonen kan være å ha en 90 graders vinkel inn til tematikken eller tittelen i låten, altså noe som ikke henger sammen med det låten handler om, nettopp da kan man overraske enda mer med låten.

På den annen side kan man avsløre eller presentere hva en låt handler om eller bruke kjernen av låten i introduksjonen. Særlig hvis man har en magesfølelse på at de ikke kommer til å få det med seg. Hvis det ikke er tydelig nok, eller hvis det ikke er så lett å oppfatte ilar de fire minuttene låten varer. Man kan heller fortelle noen anekdoter som kan supplere en låt. En historie som kan få låten til å vokse, eller forandre seg i forhold til den forventningen som folk måtte ha.

Det er viktig å ha respekt for at publikum kan ha sine egne tolkninger av en låt. Så man bør ikke forklare at den må forstås på et bestemt vis, da kan folk bli skuffet. Hvis man har sanger som folk får et sterkt forhold til og opplever at låtene er til de, bør man være forsiktig med å forandre på det. Man må ikke si at denne låten skrev jeg til, og den betyr det og det. For da tar man vekk hele symbolikken i låten og fjerner det mystiske. Man kan heller snakke om opphavet til låten, eller noe annet hverdagslig man opplevde i perioden man skrev låten. *Hvor du selv var da du skrev låten? Hvilke følelser gikk du selv gjennom?* (sitat fra informant). Man kan lage en litt surrealistisk vri på historien. Man trenger ikke lime historien helt til låten, sånn at den må forstås på den måten. Surrealisme er bra! Litt småabsurde setninger eller tanker kan sette i gang et eller annet.

Det kan være at man opplever ting som ikke er like morsomt for alle andre. Man lærer etter hvert å se hva som kan være materiale som er engasjerende for et publikum. Det er lett å trå feil på ting som en selv synes er morsomt, som kan være totalt uinteressant for andre, da blikket det over i å bli for privat. Teften for hva som er underholdende øker med årene etter hvert som man prøver ut idéer. Og publikum lider ikke av det, det kan være at man gjør ting som nesten ikke legges merke til. Man merker på respons fra publikum hva som funker og ikke. Det er fullt mulig å lese på publikums ansikter på steder hvor det er lys. Publikum er fryktelig viktig, og evnen til å lese publikum er viktig. Noen ganger føler man at man gir publikum akkurat det de vil ha, man kan få de til å le så de nesten griner. Da gjør man det som man vet funker hver gang. Andre ganger kan man utfordre seg selv og publikum, og prøve ut noe som de vil reagere på eller bli engstelige av.

Det kan være en idé å se seg ut noen i salen som man snakker til. Eller kanskje man vet at det sitter noen der som har det sånn og sånn, det hender man får vite sånne ting. Da kan det være at et sted i konserten så snakker man på en måte spesielt til det mennesket, men på en sånn måte at det er mulig å ta til seg for alle. Det er lurt å være bevisst på i løpet av konserten med jevne mellomrom å se alle, å skanne opp og ned. Forskjellen mellom et stort og et lite publikum trenger ikke være så annerledes som man tror. Ofte sier man mange av de samme tingene, men gjør de litt annerledes ved å snakke tydeligere, saktere og kortere. Det kan være et poeng å være mer kort og konsis når man spiller på større scener for å unngå at man mister publikum. Hvis man bruker for lang tid risikerer man at de heller går og kjøper seg øl.

Fra en scene har man noe taletid, og den kan man bruke hvis man ønsker å benytte taletiden sin. Enten om det er Bruce Springsteen som drar rundt og ber folk stemme ved valget, eller om du kommer med oppfordring om saker du er opptatt av. Det kan være en fin anledning for publikum å bli kjent med deg, og knytte relasjoner til deg for senere anledninger. Publikum kan sette pris på veldig mye rart. Som publikumer så kan en få nesten like stor glede og bli like godt kjent med en artist ved å høre artisten spille feil, synge feil og ta ting litt på sparket.

Man kan også ha stedsrelaterte emner å snakke om, som krever litt forarbeid. Man kan f.eks. ha en *håndsopprekning i Kongsberg, hvor man spør om hvor mange der som er i våpenindustrien* (sitat fra informant). Eller man kan spør om hvor mange som har vært og sett det nye showet i Kjuttaviga i Kristiansand. Det her er ting som man kan sette seg litt inn i på forhånd og velge litt ut ifra smak og behag.

Metoder

Metoden for å finne ut hva som funker og ikke er ikke bare én magisk ting. Det er nok heller hundrevis av konserter hvor man tester ut forskjellige idéer. Man kan variere på ting som ble sagt ved forrige konsert, og forbedre de idéene over tid. Det er ofte slik historiene i et show blir laget. Det er ikke ved brainstorming i band-bussen eller i øvingslokalet, men ved å gjøre ting spontant på scenen, og etter en tid vil bitene begynne å falle på plass. Samtidig vil jeg si at det kan være en idé og sette seg ned og lage noen tankekart og ha litt idémyldring rundt hva låtene innehar. F.eks. hvilke assosiasjoner de bringer, eller hva som var historien bak låtene, for så å se om det vekker noen tanker om andre anekdoter eller digresjoner som kan være nærliggende til låtene.

Man kan velge å ikke bruke manus på det man vil si. Da blir det en mer naturlig utvikling. Hvis man ser for seg et mål, men at veien til målet ikke alltid er den samme, da blir det at man vet sånn cirka hvor man vil hen før hver låt. Det kan være skummelt å begynne og skrive ned ting ordrett setning for setning. *Hvis du bare har et par poeng du skal fram til, så blir praten mer naturlig* (sitat fra informant). Det er mange som skriver manus på denne måten, ved å ha noen stikkord som man skal innom. Da blir det ofte en mer naturlig dialog.

En kan velge å ha fokus på hva man gjør feil. Noen husker alle feilene de gjør, alle de dumme tingene. Ved at man har et slikt fokus på de negative aspektene, så kan disse fungere som forbedringspotensiale for konserten.

Noen velger å diskutere idéer med andre. Det kan være en samboer, eller andre artist-venner. Det kan være en idé å si noe om, men ikke nøyaktig hva man har planlagt å si. Det blir fort en uting å diskutere noe med et band, for da vet man at de sitter og venter på poenget. Noen utøvere har ganske mye humor i livet generelt. De har f.eks. vokst opp i en familie som er glad i å fortelle røverhistorier. Det kan evt være noe man kan ta med seg videre og inn på scenen. Det er også et valg å ta om hvorvidt en slipper inn privatlivet sitt på scenen eller ikke.

Noen snakker mellom nesten hver låt. Andre er mystiske med f.eks. å ikke si noe før låt nummer tre, da kan man bryte en norm og gjøre noe nytt ved å snakke allerede før første låt. Det kan også være kult med konserter hvor artisten ikke prater, det er ikke alle som kan

kunsten å prate. Man vil ikke at Marilyn Manson skal stoppe opp mellom hver låt og fortelle en vits, og man forventer ikke at Scooter skal rope noe jordnært. Så sceneprat avhenger mye av hvilken sjanger man opererer i, og hvilke konvensjoner som er vanlig i den sjangeren. Dette er selvfølgelig ting en kan velge å snu om på alt etter eget ønske.

Det er mange singer-songwritere som oppfører seg litt som rockestjerner. Mange artister som står på en scene kan finne på å si klassiske ting som tusen takk (på en selvopptatt måte) i det de tar siste akkord. Hvorfor i all verden må man gjøre det? De oppfører seg som et barn med en kam foran speilet. Man ser 40-åringer gjøre det hele tiden. Hvorfor? (Sitat fra informant).

Hvis man ser mye man ikke liker hos andre, kan det være en idé å gjøre noe som er noe helt annet. Så man kan hente inspirasjon fra å se på andre, for så å vri om på det eller gjøre det til noe annet. Hvis man ser en artist si noe som en selv pleier å si kan det være at man ikke bør si det mer. Noen bruker å gjøre et spesielt ekstranummer-triks, da gjelder det å finne på noe nytt.

Det å bli en bra historieforteller, det krever at man jobber mye med det og forbereder seg godt. Hvis man får muligheten til å holde på med det i mange år, så skjønner man mer av den dynamikken det er å stå på en scene, å kommunisere med publikum. At man skjønner mer og mer hva man er bra på, og ikke bra på.

Strategi

En strategi å ha på scenen er damage control. Dvs at man gjør sitt beste for at minst mulig skal gå galt. Det kan være å unngå de tingene som gjør at det blir pinlig for publikum, f.eks. at man bruker for lang tid på å stemme en gitar. Man kan unngå mange klønete bytter av instrumenter ved å samle de i bolker på setlisten. Man kan ha en backup-gitar for å unngå å bruke tid på en røket streng. Man kan jobbe med erfarne lydfolk man kjenner for å unngå tekniske problemer. Slike ting vil være med på å utjevne vanskeligheter som kan oppstå underveis i en konsert.

Det kan være at planlagte vitser viser seg å funke kjempedårlig. Det hender ofte at den spontan og utilsiktede komedien er langt mye bedre. Da er det verdt å gi rom for den siden av seg selv, ved å ikke overplanlegge og å slappe mest mulig av i øyeblikket. Det handler mye

om å smile og ha det gøy. Å slippe ut noe av gleden på en bevisst måte. Man kan se på jobben sin som oppløftende underholdning, og at oppgaven din er å bringe folk glede.

Rekkefølgen man spiller sangene i kan være ganske kalkulerende. En strategi som en av informantene bruker er å starte med en låt som man ofte varierer. Deretter følge opp med en bra etableringslåt. Så noe litt vanskelig, som er litt tyngre å svelge. Målet er å få folk inn i universet for å sette pris på det man gjør. Hvis man starter for innadvendt eller for tullete, så kan man risikere å øse opp publikum til å være flåsete eller å prate. Ganske tidlig så kan man ha et klimaks i fjas og tøys. Alt dette fungerer som en strategi for å varme opp publikum, for å få de inn og bli kjent med deg. Ved å være uformell og selvironisk, så vil folk plutselig senke skuldrene litt. Og ved å tørre å være sårbar, da får publikum lyst til å være på din side. Det trenger ikke være tilgjort heller, det er kanskje sånn man er og sånn man vil ting skal være. Det man sier trenger ikke å være morsomt hele tiden. Det er viktig å få til balanse med setlisten, slik at det blir en berg-og-dal-bane. Svingninger og brudd underveis kan være interessant, men det går ikke kun på rytme og uttrykket i musikken, det kan også være basert på innholdet i tekstene. Det kan være veldig forløsende å få le og så høre en sang som er så sår at man sitter og holder pusten. Men hvis man da følger opp med noe annet tungt og trist som man ikke klarer å puste til, så blir kanskje effekten i sangen som kommer etterpå litt dårligere.

Det finnes mange ulike situasjoner for hvordan ting oppleves på scenen, men man trenger ikke nødvendigvis gjøre så mye annerledes. Så lenge man f.eks. har en plan om å få publikum inn i sitt univers. *Så uansett hvem man spiller for kan man si noe drøyt, for jeg har en teori om at jeg tror alle er litt sånn i hodet sitt* (sitat fra informant).

Hvis man sliter en streng, kan det være topp underholdning for folk, hvis man klarer å takle det. Det er viktig at hvis det skjer noe på scenen, at du setter ord på det, slik at ikke folk blir bekymra eller at oppmerksomheten dras vekk. Det er en slags damage control. Men det er viktig å utpeke at hvis man f.eks. ler av en som spiller feil i bandet sitt, så er det ikke alle som håndterer det like bra. Hadde det vært på en øvelse, så kunne man gjerne ha ledd av det. Men ikke drit noen ut på scenen, samme hvor morsomt det er.

Det man kanskje kan si til seg selv hvis man er nervøs er egentlig å innrømme at situasjonen er en luksustilværelse. Nervøsitet oppleves som en positiv kraft i fremføringen, og publikum kan merke det. De kjenner at det er en slags nerve der og den nerven er ofte litt nervøsitet.

Det er ikke alle som liker å dra i gang allsanger, og som svært sjelden ber folk klappe med hendene. Man kan f.eks. engasjere publikum ved å stille dem spørsmål. For en som skriver på engelsk kan man også begynne med å forklare et par ord. Ta en liten engelskundervisning i et par minutter. Man kan bare gjøre det for å få folk til å høre etter.

Utfordringer og innstilling

Det er noen ting man burde si som artist, som kan sies å gå innunder en norm eller en konvensjon. Det er f.eks. at man har plater til salgs etter konserten. Det er noe de aller fleste har hørt artister si fra en scene. Utfordringen er å gjøre det på en kreativ måte, uten at man trenger å mase om det flere ganger. Si det bestemt og selvsikkert, gjerne på en lur og original måte som ikke alle andre gjør. Mange kan synes det er kjedelig å snakke om nettside og mailing-lister og den slags, men det kan også være lurt å nevne hvis man er en målbevisst og uavhengig artist. Det er viktig å formidle denne informasjonen på en kreativ, ydmyk og morsom måte. De tre tingene kan være avgjørende for om folk oppfatter budskapet ditt som interessant eller selvopptatt og uviktig.

En utfordring er å korte ned det man sier og ha et poeng. Gjøre det effektivt, morsomt, interessant og komme seg videre til neste sang. Det kan være lurt å bruke minst mulig ord på å si noe fornuftig. Dette har å gjøre med å presisere og å formulere seg best mulig. Det er ikke nødvendigvis alltid slik at en må bruke færre ord, men det kan være en retningslinje å ha når man vil formidle noe. For noen kan det være at man rett og slett mangler en evne til å underholde, det som kommer ut av munnen når man snakker kan være fullstendig kaos. Da er nok et poeng i å sette seg inn i forberedelsene før en konsert. Riktignok er det er ikke slik at man nødvendigvis må fatte seg i korthet. Noen ganger er en god historie være gull verdt, og det kan ta lang tid å komme fram til poenget. Man kjenner at man har et poeng, men kanskje det kommer hvis man holder på lenge nok.

Ambisjonene kan fort bli for høye til en premierekonsert eller ved andre anledninger. Manuset er skrevet og man merker fort at det kan bli litt stivt. Man blir nervøs, går ut av manuset og

begynner bare å snakke. Da må man introdusere sangen, og klappe igjen. Man må få sangen i gang. Underveis i sangen kan man tenke litt, og roe seg ned. Si til seg selv at; husk at du trenger egentlig ikke å snakke.

Hvis man er uheldig og havner på et sted hvor det er mye folk som prater så kan man enten prate mye selv, eller ikke si noe i det hele tatt. Man kan se hva som funker eller ikke på et publikum, og det kan man velge å forholde seg til eller velge å overse. Det kan være en idé å ta en låt hvor man mumler eller hvisker, for å gjøre et poeng ut av det. Man kan også henvende seg direkte til folk, for at de skal ta poenget og faktisk høre på hva man har å si. Man kan si; *Hei du i den gule skjorta. Hvilken type øl drikker du?* (sitat fra informant). Det er en taktikk for å lokke dem inn, for så å knekke de fullstendig. Man kan begynne en samtale og prøve å virke vennlig og når du har fått deres oppmerksomhet, først da kan du drite dem ut så godt du klarer, hvis man tør. Noen synes kanskje det kan være spennende å lage en ubehagelig stemning, andre ikke.

4.2 Syklus 2 Gjennomføring av egne konserter

Syklus 2 varte fra Januar 2014 til Mars 2015. I refleksjonen av intervjuene har jeg kommet fram til en del løsninger som jeg videre vil teste ut i praksis. Jeg vil ta med meg de aspektene jeg fant relevante i intervjuene og bruke de videre i de neste syklusene av aksjonsforskningen. Jeg har valgt å bruke en SWOT-analyse for å analysere mine egne styrker, svakheter, fordeler og ulemper i en formidlingssituasjon. Dette for å effektivt finne fram til hvilke momenter jeg liker og hvilke jeg ikke liker av min egen sceneopptreden med fokus på formidling. Og deretter kunne forbedre og utvikle denne praksisen i tillegg til å dokumentere den. Konsertene ble utført med varierende resultat. Jeg hadde noen ulike strategier for hva jeg ville teste ut. Først ville jeg teste å bruke et lite manus i stikkordsform til hjelp ved siden av setlisten (som kan kalles variant 1). Deretter ville jeg prøve å memorere noen nøkkelord for det jeg ville presentere (variant 2). Og den tredje varianten var basert på enda mer improvisasjon (variant 3). Disse variantene kan ses på som strukturert forberedelse, semi-strukturert manus og fritt improvisert. Det ble brukt videoopptaker og lydopptaker for å dokumentere et utvalg av mine konserter i perioden. Det viste seg å være lettere sagt enn gjort å dokumentere konsertene. Da jeg både skulle forberede meg mentalt på mine oppgaver og i tillegg installere kamera og opptaker på en plass som ikke var distraherende for publikum. Ofte ble dette ansvaret delegert

over på noen andre, f.eks. lydmannen eller et av de andre bandmedlemmene, men endte da av og til opp med å bli glemt. Det var allikevel en del konserter som ble dokumentert, og jeg hadde nok materiale for å gjøre en analyse av disse.

4.2.1 Refleksjon

Min erfaring viste at et manus (variant 1) fungerte dårlig fordi jeg ble mer fokusert på lista enn å faktisk være tilstede i salen og kommunisere med publikum. Det viste seg fort at den første varianten avvek fra manus. Jeg hadde en klar setliste i tillegg til hva jeg ville si og når, men dette ble oftere justert enn jeg hadde forutsett. Derimot fungerte det hakket bedre med å memorere nøkkelord for hva jeg ville presentere (variant 2). Denne varianten viste seg å fungere bedre, men ga allikevel ikke fritt spillerom med tanke på å kommunisere med publikum, det ga mer en følelse av monolog. Den siste varianten (variant 3) var etter hvert den som viste seg å bli den mest fleksible, denne var også mest usikker i starten, men viste seg etter hvert å utarte seg. Å bygge på erfaringer fra tidligere konserter, og ofte bruke de samme historiene om igjen, men i en improvisert form. Dette viste seg etter hvert å være den metoden jeg foretrakk best. Deretter ble det gjort en SWOT-analyse på grunnlag av de fire konsertene som ble dokumentert med kamera- og lydopptak i perioden, i etterkant ble kommentarene diskutert med veileder (skuespiller). Herunder følger en oppstilling av funnene fra analysen.

STYRKER	SVAKHETER
+ Gode låter	- En del innadvendt digging (privat)
+ Bredt spekter i følelser, fremstår som noe komplett	- Ser mye på gitaren (blikk, fokus på øving)
+ Mye opptur i det jeg synger	- Stillestående (utadvendt digging?)
+ Humor som passer et publikum	- Klønete overganger, ikke drikk etter intro (hvor ofte trenger man å drikke vann?)
+ Rolig og avslappet	- De andre kommenterer tuning og pinlig stillhet (ta det opp med de involverte)
+ Kontakt med publikum (kan bli bedre)	- Duller mye med håret (+/-)
+ Kontakt med band	- Veldig informativ tonefall (paraspråk)
+ Til tider god blikkontakt	- Bruker mye tid på å sette i gang låter
+ Fine anekdoter om instrumentene	- Lange overganger mellom låter (timing)
+ Til tider god bevegelse på scenen	

<ul style="list-style-type: none"> + Bruker metaforer, fint + Kontraster er bra, fra fin til en stygg låt. + Styrer klapping + Hopping på scenen + Alternativ entré, morsom utgang + Hysjing, flere varianter? + Varierer ofte en og samme historie + Sanne historier, gjør det troverdig + Smiler ofte på slutten av låtene + Morsomme slutter på låtene + Snakker utenfra om låtene, mye humor 	<ul style="list-style-type: none"> - Avslører temaet i låten før man starter (Husk hva informantene sa) - Litt korte utydelige utsagn (tenk at du snakker til en venn og alle skal forstå deg) - Fikler ofte med andre ting mens noe blir fortalt (defekter) - Offer-rollen (generelt fokus)
MULIGHETER	TRUSLER
<ul style="list-style-type: none"> + Tune gitar mens man snakker + Hold øye med publikum, få de med + Andre måter å slutte på gitaren? + Trenger ikke bukke etter hver låt + Droppe låttitler + Bruke applausen + Jobb med historiene. Hva er kjernen? + Hvordan presentere de best mulig? + Kan ha flere varianter av en historie + Låten ble til på... + Takke publikum eller verten + Inn og ut av modus i hver låt + Hvis dere absolutt vil høre disse låtene igjen... + Løft hodet og se utover + Snakke om etternavn og historie + Øve på andre måter å hysje på publikum + Neier og bukker + Fine kontaktkommentarer + Dansing i instrumental-partier 	<ul style="list-style-type: none"> - Bemerket publikums stillhet - Bandet lager lyder i pauser - Bruker for lang tid på stemming av gitaren, mister fokus i mellomspill

Jeg velger videre å ha et fokus på å jobbe med både de nyttige og de skadelige kommentarene på begge sider. Jeg har kommentert noen enkle stikkord ved siden av de svakhetene som forslag til øvelser eller emner å undersøke nærmere.

4.3 Syklus 3 Veiledningstimer med skuespiller

Syklus 3 varte fra Februar til Mars 2015. Til nå har jeg kartlagt mine fokusområder for å forbedre min sceneprat og opptreden. Jeg har funnet ut hvordan andre artister har jobbet med dette i sin karriere, og vil prøve å legge et lite løp for hvordan jeg kan utvikle og forbedre mitt potensiale best mulig. I samarbeid kom vi fram til noen øvelser, tiltak og tanker som kan utføres på egenhånd, på bandrommet og i forberedelse til konserter og andre presentasjoner. Jeg har i tillegg kommet med noen forslag til øvelser som vi kan gjøre i plenum med meg og skuespilleren. Grunnen til at jeg har valgt nettopp denne skuespilleren er fordi vi har jobbet sammen ved tidligere anledninger og vi har tillitt til hverandre. Så, det jeg har gjort er: (1) Fremført et utvalg av låter og jobbet med tekniske utfordringer i setlisten. (2) Lagd en revidert setliste (ca. 30 min) som utgangspunkt for timene. (3) Gjennomført en SWOT-analyse som vi diskuterte i plenum. Det ble gjort loggføring under og i etterkant av veiledningstimene. Deretter ble dette utforsket på øvingsrommet og i konserter. Noen av fremføringene under timene ble filmet med kamera og ga data for videre analyse og refleksjon.

4.3.1 Refleksjon

Jeg har kommet fram til disse refleksjonene, i etterkant av veiledningstimer og diskusjon. Herunder følger noen bemerkninger fra samtalene sammenbundet med mine egne refleksjoner samlet i kategorier:

Overganger

Offer-rollen; jeg stiller meg selv veldig sårbar når jeg stemmer gitaren og ser ned eller bort. Bør lære meg å snakke mens jeg stemmer gitar og ha fokus på publikum, evt gjøre stemming til en effektiv greie, i tillegg til å kunne spille på responsen fra publikum. Her har jeg kommet med en god løsning til tuning-problematikken. Og det er å montere en liten skjerm (gitar-tuner) midt på galgen av mikrofonstativet, slik at jeg kan feste blikket på publikum og snakke samtidig som jeg kan se tuneren i sidesynet. Alltid ha overskuddet til å si noe når man tuner,

selv om en velger å ikke si noe. Dette er et godt poeng. Det bør tas tak i og øves på underbevisst.

Jobb mer med overganger, hold kontinuitet i setlisten. Sørg for fremdrift og driv. Man skal ikke slippe energien. Det samme som samtlige av informantene snakket om. Hold flyt i setlisten og ha en dramaturgi på hvor du vil hen. Skuespilleren snakker her om å ikke slippe opp mellom hver låt, ikke la det være noen dødpunkter i mellomspillene. Ha det som et prinsipp på øvelser å øve på kjappe overganger mellom låtene. Det kan være en idé som vil være konstruktivt å ta med seg inn på øvingsrommet, en tanke om at man alltid øver på overganger, og ikke bare i pre-produksjonssammenheng. Altså den siste gjennomkjøringen før en konsert, men generelt på øvelser. Skuespilleren foreslo en øvelse som de bruker i teateret; å jobbe med tekniske overgangsprøver. Det vil i korte trekk si å spille starten og slutten av en scene (eller låt) og deretter øve på overgangen til neste scene. Innholdet i scenen/låten øver man på ellers, her er det kun snakk om å få til overganger på en mest effektiv måte.

Planlegging

Er det nødvendig med det instrumentet akkurat der i setlisten? Eller kan det gjøres 2 låter med et og samme instrument for å unngå så mange bytter. En idé jeg fikk her var å lære meg flest mulig av låtene på samtlige av instrumentene jeg har med på scenen. Altså å kunne låtene på både gitar, banjo, evt tangenter. Dermed vil jeg selv ha kontroll over når jeg vil bytte instrument, og er ikke avhengig av å tenke på de tekniske byttene av instrument i setlisten, da står jeg fritt til å heller velge tematisk ut ifra tekstene for eksempel.

Med tanke på stikkordene til sangene/historiene burde kluet være å samle opp noen historier og anekdoter, som deretter kan huskes eller skrives ned som stikkord. Etter hvert som man får idéer til ting å si kan disse noteres ned for å huskes eller for å foredles over tid, la disse stikkordene være åpne og mer som hjelpemidler for hva man kan si, og ikke retningslinjer for hva du må si. En annen idé er å lage en emosjonell dagbok. Skrive ned tanker og følelser fra hverdagen. Kanskje dette kan være til hjelp for å kartlegge gode historier og nye låt-idéer.

Noen steder kan jeg kanskje vurdere å la noen andre gjøre praten? Hvis det viser seg å være noen overganger som vanskelig lar seg gjennomføre når man skal gjøre mange ting på en

gang, går det evt an å overlate ordet til noen andre i bandet, eventuelt kom det også et forslag om å slippe publikum et sted i konserten, det kan evt være her.

Lag bevegelse på scenen. Prøve å tenke ut noen idéer for å skape et annet bilde i løpet av en konsert. Hva vil jeg med denne sangen? Hvordan kan jeg/vi stå oppstilt for å fortelle den på den beste måten? Er det noen plasseringer vi kan gjøre annerledes? Evt variere med å bruke en stol når jeg sitter alene og spiller. Jeg tenker å teste ut litt forskjellige varianter av stageplot, men også mulighet for å skape variasjon i settet med antall folk og generelt mulighet for å bevege seg på scenen.

Bruk tid på å planlegge overganger. Vit hva som skal skje, og vit rytmen mellom hver låt. Ikke bruk unødvendig tid på å bekrefte klarsignal fra de andre. Hold fokus på at vi skal videre. Gjør setlisten teknisk klar, alt må være klart før man begynner. De stedene hvor ting tar tid, kan man ta en lengre historie. Vit hvor folk trenger lenger tid til overganger. Hvor mange sekunder trengs mellom hver låt, og hvor bruker man lengre tid?

Når jeg ser på setlisten, hvor trenger jeg å prate? Hvilke steder er det lange overganger? Der skal de beste historiene være. Noen ganger kan overgangene bare være musikalske, altså fra en låt og rett inn i en annen. Kom opp med flere utkast til setlister som kan jobbes med, deretter fyller du inn med historier som passer i de forskjellige ”hullene”. Prøv disse ut alene foran en eller flere personer du har tiltro til og som skjønner hva du holder på med.

Åpne opp og gi en introduksjon som faller inn i emnet om sangen. Kanskje å skrive en ordskyt basert på emnene i låten. Og deretter se om det vekker noen assosiasjoner til historier fra eget liv, som kan sys sammen med låten, uten å nevne hva den handler om. En god idé, her må det rett og slett brukes litt tid og tankekraft på hver enkelt låt og se om det vekker noen assosiasjoner.

Fokus

Ikke bli privat eller steng av i løpet av en sang eller et sett. Gi fokus, følg med hele veien om det så er 5 eller 45 min. Ikke fas ut, ikke tillatt deg å tenke på andre ting. Har jeg hatt problemer med dette tidligere? Stenger jeg ofte av og danner en privat sfære? Fokuser og vis at det du gjør er viktig. Ikke det av lasset av småting som skjer i låter (sure strenger, feil tempo, feil toneart). Vær fokusert på å holde historien og låten levende helt til slutten.

Publikum hører den for første gang, selv om du selv kanskje har gjort den hundrevis av ganger. Ikke vits bort en låt ved å bli flåsete midt i låten underveis, jeg har hatt en tendens til å gjøre det i et par låter. Ang defekter som støy på gitaren mens man snakker; luk de ut HVIS de ikke gagnar deg. Bli klar over småting man gjør underveis. Det går an å gjøre noen aktive grep. Jeg la merke til at jeg alltid fiklet med gitaren når jeg skulle si noe i introduksjoner.

Det finnes to måter å få med seg publikum på. Du kan enten få de med deg med humor eller å være søt og sjarmerende, istedenfor å være sint eller grinete. Man kan få med seg publikum ved å gi de et kompliment. Flytt fokuset bort fra de som ikke er med til de som er med. Altså istedenfor å vise aggresjon ovenfor de som skravler og ikke følger med, så går det evt an å flytte fokus over på de som faktisk følger med og stille de spørsmål. Ved å fortelle et vittig poeng som får publikum til å le, vil man automatisk vekke nysgjerrigheten til de som ikke følger med.

Hvordan kan jeg lage nye historier? La være å si denne låten handler om, men heller finn et alternativ til hva som kan sies: Denne låten handler ikke om... Denne låten ble skrevet... Jeg er interessert i... Jeg er opptatt av... Jeg var hekta på... Jeg husker en gang... Det er interessant å se hva/når... Hva sier andre? Kan det trigge noe å høre hvordan de begynner sine historier?

4.4 Syklus 4 Veiledningstimer med sanglærer

Syklus 3 varte fra Januar 2015 til April 2015. En interessant ting å merke seg er at jeg ofte tester ut idéer på et ”publikum” som består av lærere og fagpersoner, som ikke nødvendigvis er innenfor min målgruppe av publikum. Det kan være en idé å åpne dørene for andre som kan komme inn med et intetanende syn på ting. Dette vil senke skuldrene både for meg og de i salen. I første omgang planla jeg å presentere et lite utvalg bestående av 3 og 3 nye låter som skulle henge sammen for sanglæreren, men fant etter hvert ut at jeg måtte gjøre lengre strekk. Deretter fremførte jeg et sett på til sammen 30-40 minutter for å jobbe med overganger og dramaturgi. I tillegg vil jeg diskutere sceneopptreden og sceneprat, evt sette mine egenskaper inn i en SWOT-analyse. I tillegg vil jeg presentere mine funn fra analyser av mine egne konserter og hva jeg har funnet i de intervjuene jeg har gjort til nå. Det ble ført logg i forbindelse med disse timene, som regnes som min observasjon av timene i etterkant.

4.4.1 Refleksjon

Jeg har valgt å gjøre en 1-1 framføring, fremfor å spille foran andre, og deretter gå litt mer i dybden på hvilke historier som blir presentert. Det ble fremført en del nye låter i disse timene, og noen av de viste seg å være vanskeligere å gjøre introduksjoner til, de ble likevel fremført, og deretter diskutert. Disse var noe planlagte, og noen helt spontane.

En tilbakemelding var å velge ut tre nøkkelord jeg ville ha med i introduksjonen i låten. Tre nøkkelord kan eksempelvis være; hjemlengsel, tilhørighet, fremmed. Hva ville jeg sagt på engelsk? Ville jeg gjort noe annerledes da? Hvilke likhetstrekk har introduksjonen når jeg gjør den på norsk og engelsk. Hva inspirerte meg til å skrive låten?

Angående mikrofonbruk; Det kan være en idé å snakke høyt i rommet, utenom mikrofonen når jeg stemmer instrumenter. Det blir fort knotete når jeg skal snakke i mikrofon samtidig som jeg stemmer instrumentet. Heretter går jeg litt mer i detalj på tilbakemeldinger til setlisten, uten å likevel avsløre alt om mine historier og samtlige sangtitler, simpelthen for min egne kunstneriske integritet.

Herunder følger analysen av gjennomføringen av setlisten i veiledningstimen:

Låt nummer tre fikk en litt ufortjent plass. Den kom litt i skyggen av de andre låtene når den kom først i settet. Fire banjolåter etter hverandre viste seg i denne omgang å bli litt for mye, prøv å porsjoner de utover, utenat det blir altfor mange bytter. Slip & slide fikk en morsom introduksjon, bra poeng å si at denne låten handler IKKE om det. Det nullstiller forventningene helt til låten, og det er en bra ting. Til låten 'Diggin' A Hole' vil jeg helst ikke blande inn personlige aspekter i historien. Det er et ganske alvorlig emne, men låten oppfattes ikke som veldig alvorlig, den oppfattes først og fremst som humoristisk. Det kan være at den oppfattes som begge deler.

'Shadow Hanging Over Me' var ikke for lang, slik jeg hadde en følelse av. For meg ble den oppfattet som for lang (det kan skyldes sult og hete). Hvis jeg velger å bruke en informasjonskommentar om eksempelvis clawhammer i forkant av denne kan det være en fordel å starte med instrumental-intro. Finn en bluegrass-låt som kan komme før denne låten?

Referansen til clawhammer kan faktisk komme i veien for teksten. Kan løses med å gjøre en instrumental-intro på låten eller å plassere en annen låt i forkant av historien for å underbygge overgangen og kontrasten mellom clawhammer og Earl Scruggs-picking⁵. Introduksjonen til låtene trenger ikke mye føleri. Slik jeg gjorde introduksjonen til en av låtene ble den for nær og pompøs. Husk hva informanten sa; Gjør den nøktern og enkel, ikke noen ekstra følelser.

'The Day I Lost My Voice' fikk ingen intro, og det funket bra. Den kan gjøres med en enkel introduksjon. I det siste har jeg hatt en tendens til å skrive sanger til meg selv, som regel for å minne meg på noe, men også til andre. Det jeg vil prøve å si med denne låten kommer ikke så tydelig fram, nettopp fordi det hele er over på 2 minutter. Det kan være en idé å introdusere låter med kun en setning. Det er effektivt og haler ikke ut tiden så veldig. 'Homesick' fikk en fin intro, men den ble litt uklar. Den har lett for å bli veldig emosjonell. Trenger ikke å bikke over i å nevne patriotisme. Gjør det enkelt. Prøv å blande inn 'hvor man er fra' sånn at alle kan skjønne hva det er snakk om. Kanskje noen direkte spørsmål, en håndsopprekning, et retorisk spørsmål som ikke krever noe svar.

I etterkant av timene:

- Jeg velger å prøve ut noen andre låter som åpningslåt.
- Jeg har flyttet Master & slave til en annen plass i setlisten.
- Max tre banjølåter etter hverandre, simpelthen for å skape dynamikk i settet.
- Ved at jeg flytter en av banjølåtene til starten av settet unngår jeg problematikken med for mange banjølåter.
- Flytte evt gjøre om på 'Down The River' (har lagd en ny versjon).
- Mangler å ferdigstille 'Shadow Hanging Over Me' til settet (føltes for lang).
- Må justere Slip & Slide til å bli mer dynamisk og snakkete.
- Pass på introen til den låten som har en tendens til å bli for personlig.
- Forslag til introduksjon til 'Homesick'.
- Justere tempo opp og ned på enkelte låter.

⁵ Referanser til to ulike banjo spillestiler.

5 AVSLUTNING

Herunder følger avslutningen av oppgaven basert på de tidligere kapitlene. Først en oppsummering og refleksjon, deretter vil jeg presentere svar til problemstillingen og målformuleringen, samt komme med kommentarer til prosjektet og forslag til videre forskning.

5.1 Oppsummering av sentrale resultat fra undersøkelsen

Problemstillingen står fortsatt ved: hvordan kan jeg forbedre mine ferdigheter i sceneprat?

Dette kan besvares ved å peke til hva jeg fysisk og mentalt har gjort gjennom aksjonsforskningsprosjektet. (1) Ved å utforske litteraturen for å danne et teoretisk bakteppe, (2) for deretter å innhente strategier og metoder fra andre artister, (3) og fokusere på egen praksis gjennom utprøving, (4) og tilslutt ved hjelp av veiledning, har jeg dermed opparbeidet nye kunnskaper om emnet.

Jeg oppdaget tidlig at sceneprat avhenger av mange andre forutsetninger enn tidligere antatt. Eksempelvis har setlister hatt en stor betydning for utviklingen av denne oppgaven, og deriblant tekniske aspekter som henger sammen med setlisten som instrumentbytter, tekniske overganger og stemming av instrumenter for å nevne noen. Disse kan være ganske avgjørende faktorer for om man har overskudd til sceneprat eller ikke. Jeg har valgt å jobbe en del med disse tekniske og dramaturgiske aspektene for å få bedre flyt på pratingen. Sceneprat blir da noe på toppen av alt det tekniske, eller et slags lim i mellomspillene i et sett.

I den grad jeg har erfart noe av å bruke manus har jeg kommet til en foreløpig løsning. Jeg foretrekker å gjøre grundig research i form av ad hoc metoder for å finne passende materiale i god tid før en konsert. Hvorvidt det kan defineres som et manus er diskutabelt. Det kan ses på som et forslag til manus med flere muligheter for variasjon i tillegg til rom for improvisasjon ved hvert veiskille. Ved å ha flere muligheter både før og etter sangene vil det gjøre mulighetene mange og ikke låse situasjonen slik et standardisert manus kan ha en tendens til å

gjøre. Det varierer litt om disse idéene skrives ned spesifikt, eller om de kun blir memorert i hodet.

Jeg vil redegjøre for en kritisk tanke mot bruken av manus. Ofte kan manus brukes i så måte at det man har tenkt å si blir skrevet ordrett. Og dette må man følge til punkt og prikke, for å unngå for mange utskielser. Min oppfatning er at denne typen manus ikke tillater tilfeldigheter underveis, spontane utsagn og humoristiske situasjoner. Dog kan en annen metode til bruk av manus benyttes. En kan først skrive ned et manus ut ifra en tematikk, rød tråd eller en historie og deretter fylle på med låtene ut ifra hvor i historien de egner seg (Kjølberg, 2010, s. 147). Dette vil gi utformingen av konserten et enda mer dramaturgisk preg. Nå bør det legges til at mitt forhold til rytmisk musikk er nokså preget av improvisasjon. Dvs at de sjangrene jeg praktiserer hovedsakelig har satte rammer, men innenfor disse er det åpent for improvisasjon, og spesielt i min egen musikk er jeg vant til å bytte om, justere og forbedre sangene alt ettersom det passer seg, ofte til mine medmusikanter frustrasjon. Derfor er jeg av den oppfatning at scenepraten også er noe som burde være løst og ledig.

5.2 Refleksjon

En bemerkning som ble gjort underveis i syklus 3 med skuespiller var at jeg underveis i en framføring av et sett valgte å ikke si noe før låt nummer fem eller seks. Det kom en tilbakemelding om at dette var effektivt, og skapte en viss spenning i settet. Jeg gjorde det av den grunn at jeg følte at vedkommende hadde hørt mange av historiene før, og ville derfor ikke gjenta meg selv, ei heller finne opp kruttet på ny. Resultatet kom overraskende på meg da jeg innså at det kan være like effektivt å velge å ikke si noe i mange sammenhenger. Så min refleksjon er at man kan velge ut hvor det er passelig eller nødvendig å si noe.

Mye av denne prosessen har handlet om å bli kjent med potensiale man har som underholder og hvilke ferdigheter en selv sitter på og videreutvikle disse. Istedenfor å fokusere på hva andre gjør og så prøve å gjøre det samme, har jeg valgt å fokusere på hva som skiller min sceneprat fra andres. For det finnes nok av andre artister som er gode på nettopp det de gjør, de trenger ikke enda en til å kopiere det de gjør.

Sceneprat er et emne det finnes få definitive sannheter og allment gyldige problemløsninger om. Videre vil jeg si meg enig med Bergendal (Irving m.fl., 1977, s. 61) om at det er opp til hver enkelt å dykke ned i dypet av litteraturen for å lese det som er interessant om emnet, da det er praksis og erfaring som er interessant.

Det finnes ulike måter å gjøre ting på. Altså det er en smakssak om hvorvidt man velger å bruke sceneprat som en forsterker eller ikke. Men jeg vil påpeke et generelt problem som har med saken å gjøre: å ikke ha noe å si. Mange velger å ikke si noe, nettopp fordi de enten ikke vet hva de kan si, og derav at man kanskje ikke våger. Min oppfatning er at man kan si hva som helst. Denne situasjonen trenger ikke være mer høytidelig enn at man sløyfer ordet scene i sceneprat og sitter igjen med prat. Altså at man tenker på det som dagligdags prat. Det vil være med å senke ens egne forventninger om hvorvidt en tør eller ikke. Videre vil jeg si at det er nok fullt mulig å tenke seg fram til hva som er nødvendig for publikum å vite for å bli kjent med deg og musikken.

Etter mine erfaringer finnes det ulike leire for holdninger. På den ene siden er de som ikke vil prate, gjerne fordi musikken taler for seg selv i utgangspunktet, i midten har man de som ikke helt vet hva de skal si eller rett og slett ikke tør. Og på motsatt side er de som bruker sceneprat på en bevisst måte eller ubevisst måte, og som ofte gjør det. Ut ifra samtaler med kolleger og andre artister underveis i prosjektfasen har jeg møtt mye nysgjerrighet for emnet, og i mange tilfeller en del myter som bekreftet mistanker om ulike holdninger til emnet. Jeg plasserer meg ved siden av alle leirene og mener at det er opp til en selv å velge om dette er noe man vil jobbe med.

5.3 Svar til problemstillingen

Ut ifra funnene i kapittel 4, har jeg kommet fram til at følgende punkter er relevante i forhold til å besvare problemstillingen, der målet var å forbedre mine ferdigheter i sceneprat:

1. Innhente teoretisk oversikt over eksisterende litteratur og nærliggende emner.
2. Sette meg inn i vitenskapelige metoder for aksjonsforskning.
3. Intervjue artister om kategorier som er relevant for min utvikling. Dette var i hovedsak intuitive emner, men også kategorier hentet fra litteraturen.
4. Overføre de relevante metodene og strategiene fra intervjuene.

5. Observere, analysere og reflektere over egne prestasjoner og jobbe med utvikling av dette som en dynamisk prosess.
6. Jobbe med egen praksis gjennom veiledningstimer med skuespiller.
7. Fremføre, diskutere og reflektere over egen praksis gjennom veiledningstimer med sanglærer.
8. Forfatte en lang oppgave om hva jeg faktisk har funnet ut.

Prosesen var vellykket i den grad at jeg i skrivende stund sitter igjen med bredere kunnskap og en forståelse omkring emnet, og føler meg berettiget til å gripe fatt på videre utprøving og forskning i fremtiden. Dette ser jeg på som en bra ting, at jeg ikke føler utlært i noen grad, men fortsatt er sulten på å finne ut mer. Jeg vil gjenta at målet aldri var å bli en perfekt utøver, og at prosess, oppdagelse og forståelse var mine viktigste mål. Etter endte undersøkelser sitter jeg igjen med et begrepskart av metoder og strategier som kan være gull verdt for videre utvikling. Disse er riktignok ikke fullstendige i den grad at de dekker alle aspekter, på den annen side, kan det noensinne bli fullstendig når det dreier seg om et subjektivt, kvalitativt forskningsprosjekt? Målet med arbeidet var heller aldri å komme frem til objektive svar. Gjennom aksjonsforskningen har jeg blitt kjent med nye metoder å jobbe med egen praksis i større grad enn før. Dette har vært lærerikt og smertefullt, men har absolutt bidratt til utvikling i en positiv retning. Min forskning har vist at det lar seg gjøre å kombinere en akademisk oppgave med praktiske arbeidsmetoder fra et teoretisk perspektiv.

5.4 Kommentarer til begrensninger i oppgaven

Etter endt forskning ser jeg at flere ting kunne vært gjort annerledes. Designet på oppgavens aksjonssykluser kunne vært planlagt i større grad og gitt en mer lineær utvikling av prosjektet, kontra den overlappende strukturen som det har vært preget av. Jeg kunne også inkorporert teorien på en bedre måte fra starten av. I etterkant av prosjektet ser jeg tilbake på aksjonsforskningen og biter meg merke i at syklusene fremstår noe hulter til bulter. For mitt vedkommende var det mange nye metoder (og generelt disiplin) som skulle innehas på kort tid, med andre ord en bratt læringskurve. Når det er sagt vil jeg nevne at liknende prosjekter kan utføres med andre innfallsvinkler enn den teoretisk-empiriske vinklingen jeg har valgt. Dette prosjektet har vært preget av at flere prosesser har foregått side om side, og ikke nødvendigvis helt etter boken hvis en tenker rent strukturmessig.

Når jeg ser tilbake på aksjonsforskningsmodellen kunne jeg valgt å isolere aspekter av scenepraten i større grad. Slik som McNiff (McNiff & Whitehead, 2002, s. 85) nevner at det kan være strategisk lurt å dele det inn i mindre kategorier for å få et bedre utbytte av hvert enkelt emne og så bevege seg videre når man behersker emnet godt nok. Jeg kunne valgt å fokusere mer i dybden på enkelte emner, men vil samtidig påstå at jeg har gjort det til en viss grad. Eksempelvis ved å jobbe med strukturering av setlister, tekniske overganger, stemming av instrumenter, introduksjoner, blikk, mindre grupper, større grupper, 3 og 3 låter, og 10 og 10 låter av gangen.

5.5 Veier videre

Det finnes en del interessante emner som kan være verdt å ta med i fremtidig forskning på feltet. F.eks. hvordan sceneprat henger sammen med andre former for kommunikasjon med sitt publikum, altså hvordan en artist kommuniserer via sosiale og andre medier. Det kunne være interessant å se hvordan persona og sceneprat fungerer i andre settinger i det offentlige rom som f.eks. radio, TV, intervjuer, debatter. Eller hvordan en artist uttrykker sin persona og sine roller i sanger gjennom andre medier som fotografier, intervjuer, musikkvideoer, studioinnspillinger og utgivelser. En annen vinkling kunne vært det psykologiske aspektet som dreier seg om personlighetstypene innadvendt/utadvendt og introvert/extrovert. De er nevnt enkelte steder i oppgaven, men har ikke blitt veiet tungt. Kulturelle og historiske aspekter kunne vært interessant å fordype seg i, altså de sosiologiske aspektene ved hver enkelt utøver og hvilken betydning det har hatt i deres utøvelse.

6 LITTERATURLISTE

Berg, Bruce L. (2009). *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston, Allyn & Bacon.

Böhnisch, Siemke. (2011). *Feedbacksløyfer og henvendthet: en revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger* (s. S. 65-90). Århus: Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag

Derek, Scott B., & Auslander, Philip. (2009). *The Ashgate research companion to popular musicology. Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*. University of Leeds, UK, Ashgate Publishing Company.

Flaata, Stig. (1996). *Humorstrategi og pedagogisk handling : humor som strategi, nærhet og avstand*. Halden: Høgskolen i Østfold.

Frith, Simon. (1998). *Performing Rites: On the value of popular music*. Oxford, Oxford University Press.

Haara, Bjørnar. (2013). Subjektivitet. Vitenskapens akilleshæl eller grunnstein? *Socius*. Hentet fra <http://socius.sosiologi.org/2013/05/21/subjektivitet-vitenskapens-akilleshael-eller-grunnstein/>.

Hall, Stuart, & Du Gay, Paul. (1996). *Questions of Cultural Identity*. United Kingdom: Sage Publications Ltd.

Identitet (2015). *Det store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/identitet>

Irving, Dorothy., Bergendal, Gøran., Elliott, Ninni., & Lindström, Åke. (1977). *Musiken artisten publiken*. Stockholm: Rikskonsertene.

Kjølberg, Kristin. (2010). *Rom for romanser: om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserten*. (Doktorgradsavhandling), Oslo: Norges musikkhøgskole.

Kvale, Steinar., & Brinkmann, Svend. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal.

Kvale, Steinar. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

McNiff, Jean., & Whitehead, Jack. (2002). *Action Research: Principles and Practice*. New York: RoutledgeFalmer.

McTaggart, Robert, & Kemmis, Stephen. (1988). *The action research planner*. Victoria, Australia: Deakin university.

Nesheim, Elef. (1994). *Med publikum som mål*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.

Nesheim, Elef. (1997). *Fra øverom til scene : musikkformidling VK2*. Oslo, Gyldendal undervisning.

Repstad, Pål. (2007). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo, Universitetsforlaget.

Stensæth, Karette, & Bonde, Lare Ole. (2011). *Musikk, helse, identitet*. Oslo, Norges Musikkhøgskole.

Svennevig, Jan. (2009). *Språklig samhandling: innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. Oslo, Landslaget for norskundervisning.

Utkilen, J. V. (2000). *"Han snakket bare til meg-": kan vi lære noe om de erfaringer artister og skuespiller har tilegnet seg gjennom flere år på scenen, når vi planlegger og gjennomfører våre forelesninger?* Bergen, Diakonissehjemmets høgskole.

Øyslebø, Olaf. (1992). *Det usagte sagt: studier i ikkeverbal kommunikasjon i tale og tekst*. Oslo, Universitetsforlaget.

VEDLEGG

Vedlegg 1: CD

Spor 1 og 2 er hentet fra LP-en *Pangea* som ble utgitt mars 2015, mens de øvrige sporene er spilt inn våren 2015. Alle komposisjoner og tekster er laget av Mads With.

Spor 1: Master & Slave (3:56)

Musikere: Mads With (vokal, gitarer), Petter Stubberud Tysland (baryton), Nicolay Tangen Svennæs (piano), Torbjørn Tveit (bass), Trym Gjermundbo (trommer) og Kristoffer Lo (flugabone).

Lydtekniker og produsent: Håkon Gebhardt

Mix: Jørgen Træen

Spilt inn: Juni 2012

Spor 2: Slip & Slide (4:00)

Musikere: Mads With (vokal, banjo, gitar), Petter Stubberud Tysland (dobro, baryton), Nicolay Tangen Svennæs (rhodes), Torbjørn Tveit (bass), Trym Gjermundbo (trommer) og Sofie Mortvedt (fele)

Lydtekniker og produsent: Håkon Gebhardt

Mix: Jørgen Træen

Spilt inn: Juni 2012

Spor 3: Diggin' A Hole (3:19)

Musikere: Mads With (vokal, gitar), Petter Tysland (baryton) og Espen Grundetjern (kontrabass)

Lydtekniker: Jon Lunde

Mix: Mads With

Spilt inn: Februar 2015

Spor 4: Down The River (3:32)

Musikere: Mads With (vokal, gitar), Petter Tysland (pedal-steel) og Espen Grundetjern (kontrabass)

Lydtekniker: Jon Lunde

Mix: Mads With

Spilt inn: Februar 2015

Spor 5: Homesick (4:06)

Musikere: Mads With (vokal, gitar) og Espen Grundetjern (kontrabass).

Lydtekniker: Jon Lunde

Mix: Mads With

Spilt inn: Februar 2015

Spor 6: The Day I Lost My Voice (2:15)

Musikere: Mads With (vokal, gitar), Petter Tysland (pedal-steel) og Espen Grundetjern (kontrabass)

Lydtekniker: Jon Lunde

Mix: Mads With

Spilt inn: Februar 2015

Spor 7: Two Hundred Years From Now (3:23)

Musikere: Mads With (vokal, gitar), Petter Tysland (pedal-steel) og Espen Grundetjern (kontrabass)

Lydtekniker: Jon Lunde

Mix: Mads With

Spilt inn: Februar 2015