

# Crossover-prosjekter

- Utfordringer i samarbeid mellom rytmiske musikere og symfoniorkestre

**Julie Falkevik Tungevåg**

**Veileder**

Knut Tønsberg

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

Universitetet i Agder, 2015

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

## TAKK!

---

Først og fremst vil jeg takke de seks respondentene mine – Asle Karstad, Lars Lunde, Lars Erik Gudim, Bjørn Eidsvåg, Helge Sunde og Lars Horntveth. Dere har alle bidratt med reflekterte, interessante og fyldige svar – tusen takk for at dere valgte å dele tankene og meningene deres med meg! Videre vil jeg takke veilederen min Knut Tønsberg, tusen takk for gode samtaler, tilbakemeldinger og råd på veien! Jeg vil også takke Anne Haugland Balsnes og Michael Rauhut. Det fantastisk inspirerende musikkmiljøet i Kristiansand fortjener en stor takk, jeg er veldig glad for å ha fått være en del av det de siste seks årene. Takk til medmusikere, medstudenter og inspirerende lærere.

Stian Sjursen Takle og alle andre medarbeidere under Sogn og Fjordanes 250 års jubileum på Nordfjordeid november 2013 fortjener en takk for at jeg fikk være tilstede og observere prosjektet. Takk til Ragnhild Torvanger Solberg for inspirasjon og systematisering tidlig i prosessen. Tusen takk til Åslaug Uddu Ystad, Ann Solheim og Emmy Tungevåg for korrekturlesing.

Sist men ikke minst vil jeg takke Ellen Brekken for mange inspirerende faglige diskusjoner, middager og tålmodighet.

*Julie Falkevik Tungevåg  
Kristiansand, april 2015*

# **INNHold**

<b>1. INNLEDNING</b>	<b>5</b>
1.1 MIN BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA	5
1.2 PROBLEMSTILLING OG BEGREPSAVKLARING	6
1.2.1 BEGREPET CROSSOVER	7
1.2.2 BEGREPENE RYTMISK MUSIKK OG RYTMISKE MUSIKERE	7
1.3 AVGRENSNING OG GANGEN I OPPGAVEN	8
<b>2. TEORI OG TERMINOLOGI</b>	<b>12</b>
2.1 TEORETISK UTGANGSPUNKT	12
2.2 GROOVE	14
2.3 LYD OG BEVEGELSE	17
2.4 MUSIKALSKE GESTER	18
2.5 LYD OG LYDTEORI	20
2.5.1 LYDBØLGER OG FREKVENS	20
2.5.2 AKUSTIKK, PSYKOAKUSTIKK OG FREKVENSSOMRÅDER	21
2.5.3 FEEDBACK	22
<b>3. METODOLOGI</b>	<b>23</b>
3.1 VALG AV METODE	23
3.2 ALTERNATIVE METODER	24
3.3 PILOTPROSJEKT	26
3.4 DET KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJU	27
3.5 VALG OG PRESENTASJON AV RESPONDENTER	27
3.6 GJENNOMFØRING AV INTERVJUENE	31
3.7 TRANSKRIBERING OG KATEGORISERING	33
3.8 FORSKNINGSETISKE SPØRSMÅL	35
<b>4. RESULTATER</b>	<b>37</b>
4.1 LYD OG LYTTING	37
4.1.1 FORSTERKING AV AKUSTISKE INSTRUMENTER OG ENSEMBLER	38
4.1.2 MONITOR – Å HØRE SEG SELV OG HVERANDRE	41
4.1.3 AVSTANDER, PLASSERING OG VOLUM	42
4.2 MUSIKALSK LEDELSE	46

4.2.1 - FORSTÅR DU SPRÅKET MITT?	46
4.2.2 BEVEGELSER OG GESTER	48
4.3 ARRANGØRENS ROLLE	50
4.3.1 ULIKE TYPER PROSJEKTER	51
4.3.2 DYNAMIKK – VOLUM OG ENERGI	53
4.3.3 NOTASJON OG TOLKING AV NOTEBILDET	53
4.3.4A HELGE SUNDE: VISUELT BEAT OG PERIODEFØLELSE	54
4.3.4B LARS HORNTVETH: LEDESTEMME OG HJELPENOTASJON	55
4.3.5 - JEG ER NYTTIG!	56
4.4 Å SPILLE PÅ BEATET	58
4.4.1 HVOR LANGT ER ET BEAT?	58
4.4.2 AVSTANDER OG TIME	59
4.5 HOLDNINGER OG FORDOMMER	62
<b>5. DRØFTING</b>	<b>64</b>
5.1 HVORFOR SAMARBEID?	64
5.2 FUNGERER DET?	66
5.3 ER RYTMISKE OG KLASSISKE MUSIKERE SÅ ULIKE?	68
<b>6. OPPSUMMERING OG VEIEN VIDERE</b>	<b>70</b>
6.1 SELVKRITISKE REFLEKSJONER	70
6.2 MINE FUNN	71
6.3 VEIEN VIDERE	72
6.4 LITTERATURLISTE OG VEDLEGG	74
6.5 VEDLAGT MUSIKK:	76

# **1. INNLEDNING**

---

Temaet for denne oppgaven er samarbeid på tvers av sjangergrenser. Mer spesifikt handler den om crossover-prosjekter der artister eller band fra det rytmiske musikkfeltet spiller sammen med symfoniorkestre fra det klassiske musikkfeltet. Det har de siste årene blitt mer og mer populært å arbeide i dette krysningsfeltet. Jeg påstår likevel ikke at dette er et nytt fenomen – Krinkastningsorkesteret (heretter omtalt som KORK) har i flere tiår vært husorkester i både Melodi Grand Prix og på fredspriskonsertene. De siste årene har det dukket opp mange gode prosjekter rundt omkring i Norge, både med institusjonsorkestre og frie ensembler.

## **1.1 MIN BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA**

Min bakgrunn for å ta tak i dette emnet er først og fremst en interesse for samarbeidsprosjekter på tvers av sjangre og tradisjoner. Jeg er som lytter og utøver stort sett forankret i populærmusikken, men har også de siste årene gjort flere og flere samarbeidsprosjekter med musikere fra andre stilarter og musikalske verdener. Den mer inngående interessen for samarbeid mellom rytmiske musikere og symfoniorkestre (heretter kalt crossover) oppstod da jeg var med som pianist på konserten ”Fremtiden er uhørt” første gang den ble arrangert i Kristiansand i mars 2011. Kort fortalt er ”Fremtiden er uhørt” et samarbeidsprosjekt mellom Kristiansand symfoniorkester, Kilden Dialog og Sørf (Sørnorsk kompetansesenter for musikk). Unge komponister, tekstforfattere og utøvere fra regionen sender inn låtene sine og et utvalg blir plukket ut til å få låtene arrangert for band og orkester. Grunnidéen er ”samhandling mellom unge, talentfulle musikkskapere, profesjonelle aktører

og Kristiansand Symfoniorkester” (Sørf, 2013) og det har vært en stor suksess. Høsten 2013 ble ”Fremtiden er uhørt” arrangert for tredje gang, og denne gangen meldte jeg meg på med mitt eget band og mine låter. Jeg ble trukket ut som en av fem artister som fikk låtene arrangert for orkester, og fremførte de sammen med bandet mitt og Kristiansand symfoniorkester i Kilden teater og konserthus 11. oktober 2013. Dette var for meg en stor opplevelse både som komponist og utøver, og det gjorde at jeg ble oppmerksom og nysgjerrig på andre crossover-prosjekter. Etter noe leting på universitetsbiblioteket i Kristiansand fant jeg en konsert-DVD med Deep Purple og The Royal Philharmonic Orchestra fra 1969. DVDen heter ”For group and orchestra” og DVDen har også et kommentatorspor der komponist og bandleider Jon Lord forteller om utfordringer både i innøvelsesprosessen og under konserten. Jeg la etter hvert merke til at flere av utfordringene de hadde i forkant og under konserten i 1969 hadde også vi under ”Fremtiden er uhørt”, 44 år senere. Hvorfor har vi samme type utfordringer så mange år etter ble for meg et interessant spørsmål.

## **1.2 PROBLEMSTILLING OG BEGREPSAVKLARING**

Det første utkastet mitt til en problemstilling lød: ”Hvilke utfordringer kan man møte i crossover-prosjekter der rytmiske musikere skal spille med symfoniorkester?”. Etter samtaler med kolleger og veileder kom jeg fram til at denne problemstillingen var for vid, og jeg måtte spesifisere *hvilke* utfordringer jeg ville fokusere på. I og med at dette masterstudiet heter ”master i utøvende rytmisk musikk” har jeg valgt å begrense meg til å fokusere på de musikalske utfordringene. Jeg vil fokusere på det som skjer på scenen, i livesituasjonen. Hva skjer når disse musikerne møtes og spiller sammen? Hvilke musikalske utfordringer kan de møte? Problemstillingen ser nå slik ut:

Hvilke musikalske utfordringer kan man møte i crossover-prosjekter der rytmiske musikere spiller sammen med et symfoniorkester?

### 1.2.1 Begrepet crossover

Når jeg i denne oppgaven bruker begrepet crossover, bruker jeg det ikke i ordets originale betydning, og det bør derfor gjøres rede for: Ifølge den amerikanske musikkviteren David Brackett har begrepet ”crossover” originalt sin særegne historie, og har vært gjenstand for ideologiske diskusjoner på lik linje som begrepet ”populær”. Noen ser på begrepet som en utopisk idè, en metafor for integrering, oppadgående mobilitet og stadig større aksept av marginaliserte grupper i storsamfunnet. Andre igjen ser på det som et uunngåelig resultat av å dele inn musikk hierarkisk etter sjangre og publikumsstiler. Det som er mainstream kan tross alt bare definere seg selv i forhold til det som er marginalt.

*Put another way, the term crossover implies that there must be discrete boundaries between musical styles, for a recording can only ”cross over” when one style is clearly demarcated from another. However, the act of dividing and hierarching musical styles and audiences is never innocent or natural (and the fact that it is unstable attests to this): some stand to benefit from the way the hierarchy is constructed while others lose out (Brackett, 1994).*

Siden 1920-tallet har musikkindustrien i Amerika organisert det populærmusiske feltet ved å kategorisere musikken i radiolister, for eksempel ”popular”, ”race” eller ”hillbilly”. Begrepet crossover ble ifølge Brackett oftest brukt om låter som først var blitt plassert i de mer marginale listene og som etter hvert ”krysset over” til mainstream-listene (ibid.). I denne oppgaven blir altså ikke begrepet brukt i sin originale betydning, men som en betegnelse på et samarbeid mellom musikere i den rytmiske og den klassiske tradisjonen. Den klassiske tradisjonen er her representert ved symfoniorkesteret.

### 1.2.2 Begrepene rytmisk musikk og rytmiske musikere

”Rytmisk musikk” viser seg å være et begrep det ikke er enkelt å finne en entydig forklaring på. Det er en spesiell dansk begrepskonstruksjon og fungerer ikke som fagterm utenfor Skandinavia. I boken ”Akademiseringen av jazz, pop og rock – en dannelsesreise” forklarer Knut Tønsberg at begrepet har røtter tilbake til 1930-tallet, og ble tatt i bruk fordi man ville unngå å bruke termen jazz på grunn av dens mange negative assosiasjoner (Tønsberg, 2013). De måtte med andre ord finne et begrep som var spiselig for danske skolemyndigheter. Tønsberg diskuterer også begrepene rytmisk musikk, populærmusikk og jazz, og viser til

studieplanen for forskerutdanningen i "Utøvende rytmisk musikk" ved Fakultet for kunstfag ved Universitetet i Agder. Her defineres begrepet *rytmisk musikk* som synonymt med populærmusikk:

*Begrepet "rytmisk musikk" brukes i hovedsak i de nordiske land, først og fremst i Danmark og Norge. Internasjonalt i engelskspråklige land anvendes for en stor del betegnelse "popular music" og "popular music studies", mens en i tyskspråklige land vil møte på betegnelsen "populäre musik". Vår forståelse av bruk av begrepet "rytmisk musikk" er her synonymt med den internasjonalt etablerte forskningsbetegnelsen "populærmusikk", og omfatter musikalske genre og stilarter som jazz, folkemusikk, world music, roots, reggae, grunge, hip-hop, elektronika, rockabilly, rhythm & blues, punk, country, metal, soul, house, blues, funk, dub osv. (Universitetet i Agder, 2012 sitert i Tønsberg 2013)*

Den norske musikkforskeren Anne Danielsen introduserer også begrepet groove-basert musikk:

*Betegnelsen rytmisk musikk har etter hvert blitt vanlig som en felles-betegnelse på de populærmusiske stilartene og sjangrene der groove er vesentlig, og som man med et annet uttrykk kunne kalle groove-basert musikk. Rytmisk musikk omfatter i tråd med dette alt fra jazz til rock, country og blues til pop, soul, funk, latinamerikansk dansemusikk til nye stilarter som hip-hop og tekno i alle hybrider og varianter (Danielsen, 2002, s. 131).*

Hun presiserer likevel at ikke all populærmusikk har groove, eller er groove-fokusert hvis den har en groove. Dette er også en grunn til at jeg ikke velger å bruke termen groove-basert musikk, men heller rytmisk musikk. Når jeg bruker begrepet rytmisk musikk støtter jeg meg til Universitetet i Agder og Knut Tønsberg sin forståelse av begrepet som synonymt med begrepet populærmusikk. I likhet med dette bruker jeg også betegnelsen rytmiske musikere om musikere som spiller rytmisk musikk, eller populærmusikk.

### **1.3 Avgrensning og gangen i oppgaven**

Temaet jeg tar opp i min masteroppgave er stort og kan belyses og diskuteres fra mange sider. Jeg har derfor måttet ta flere valg for å avgrense oppgaven.



*Utvalget av tema, variabler og kontekst foretar vi i arbeidet med problemstillingen. Når vi forsøker å gjøre den enkel og overkommelig, opplever vi raskt at vi må kutte ut noen tema, selv om de kan være interessante både for oss og andre (Jacobsen, 2011, s.170).*

For å ikke ende opp med en oppgave som enten er en analyse av kulturhus og offentlige institusjoners bruk av skattebetalernes penger, eller en filosofisk diskusjon om hva musikalsk kvalitet er, har jeg måttet lage tydelige avgrensninger for meg selv i arbeidet. I en oppgave som tar for seg samarbeid mellom symfoniorkester og band vil det dukke opp mange spørsmål av musikk sosiologisk, økonomisk og kulturpolitisk art. Dette kan for eksempel være spørsmål rundt den enorme fremveksten av kulturhus i Norge, publikumsoppslutning eller offentlige støtteordninger. Jeg har valgt å fokusere analysen min på den utøvende situasjonen, til det som skjer på scenen i konsertsituasjonen.

Jeg er selv utøvende musiker, kvinne og over middels opptatt av kjønnsbalanse i musikkbransjen. Jeg så ikke på dette som en oppgave der kjønn skulle være i fokus, men gjorde meg noen tanker da jeg så at det på lista mi over aktuelle respondenter var mange flere manns-navn enn kvinne-navn. Det endelige utvalget av respondenter viser seg også å være utelukkende menn. Ideelt sett skulle jeg ønske jeg i det minste hadde et par kvinner med i dette masterprosjektet, og ser i ettertid at jeg burde lett grundigere etter flere kvinner som jobber med prosjekter på dette nivået. Flere av mine respondenter kommenterte i sine intervju at andelen kvinner som jobber på et så høyt nivå i slike prosjekter dessverre er liten, men at de håper at dette vil endre seg.

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i seks kapitler: 1: Innledning, 2: Teori og terminologi, 3: Metodologi, 4: Resultater, 5: Drøfting og 6: Oppsummering og veien videre.

## **1. Innledning**

I det første kapittelet har jeg gjort rede for mine grunner for valg av tema og presentert problemstillingen. Jeg har utdypet sentrale begreper i problemstillingen, og forklart hvordan jeg har avgrenset oppgaven.

## **2. Teori og terminologi**

I det andre kapitlet redegjør jeg for mitt teoretiske utgangspunkt. Jeg presenterer Charles Keil sin ”Table of contrasts” som utgangspunkt for å diskutere ulikheter mellom rytmiske og klassiske musikere. Begrepet *gest* blir belyst, og jeg trekker frem de fire kategoriene av musikalske gester presentert i *Musical Gestures. Sound, movement, and meaning* (Godøy & Leman, 2010). Grooveforskningen til Anne Danielsen blir trukket frem, og jeg presenterer og forklarer også noen lydtekniske begreper som en hjelp til å forstå oppgaven bedre.

## **3. Metodologi**

I dette kapitlet redegjør jeg for hvilke metodiske tilnærminger jeg har tatt i bruk i mine undersøkelser. Jeg starter med å presentere det jeg har valgt å kalle mitt pilotprosjekt, som innebar å være observatør under en crossover-prosjekt-helg på Nordfjordeid sammen med KORK. Videre i kapitlet tar jeg for meg intervjuprosessen, valg av respondenter og til slutt noen forskningsetiske spørsmål knyttet til metodevalgene jeg har gjort.

## **4. Resultater**

Resultatkapitlet mitt starter med underkapitlet jeg har valgt å kalle lyd og lytting. Her tar jeg for meg tekniske og akustiske aspekter ved crossover-prosjekter. Jeg ser nærmere på utfordringer knyttet til forsterking av akustiske instrumenter, monitoring, avstander, plassering og volum. Neste underkapittel tar for seg temaet musikalsk ledelse med fokus på kommunikasjon, språk og gester. Videre blir arrangørens rolle trukket frem og belyst. Det blir også kommunikasjon gjennom notasjon og ulike måter å notere på. Utfordringer rundt bruk av dynamikk i orkester og band blir trukket frem, og til slutt viktigheten av å føle seg nyttig og som en del av en større helhet. I det fjerde og siste underkapitlet tar jeg opp spørsmål rundt time og hvordan rytmiske og klassiske musikere forholder seg til begrepet time.

## **5. Drøfting**

I dette kapitlet blir noen av funnene i resultatkapitlet drøftet nærmere. Jeg stiller også spørsmål om slike prosjekters funksjon, og om det fungerer. Er klassiske og rytmiske musikere så ulike?

## **6. Oppsummering og veien videre**

I dette kapitlet oppsummerer jeg funnene jeg har gjort i mine undersøkelser. Jeg gjør meg også noen tanker om eget arbeid med denne oppgaven. Til slutt foreslår jeg noen mulige veier å gå for videre forskning på området.

Jeg har noen steder i oppgaven valgt å tegne illustrasjoner og noteeksempler for å tydeliggjøre det jeg skriver om. I kapittel 6 har jeg fått tillatelse til å trykke to utsnitt av Lars Horntveths arrangement på låta *Prungen* av Jaga Jazzist. Resten av illustrasjonene og noteeksemplene i oppgaven er tegnet eller produsert av meg.

## **2. TEORI OG TERMINOLOGI**

---

### **2.1 TEORETISK UTGANGSPUNKT**

Etter flere grundige søk både på Universitetsbiblioteket, i databaser og nettsider har jeg konkludert med at det finnes lite forskning eller litteratur som direkte omhandler populærmusiske crossover-prosjekter. Disse prosjektene er ikke mye omtalt i academia, noe som for meg både opplevdes som både positivt og utfordrende. Jeg har funnet en annen masteroppgave, av Mattias Krohn Nielsen fra Universitetet i Oslo fra våren 2013, som omhandler arrangeringsteknikker i tilsvarende populærmusikalske crossover-prosjekter. Oppgaven går detaljert inn i fire låter fra fire ulike prosjekter og analyserer de ulike arrangørenes orkestreringsteknikker (Nielsen, 2013). Mitt arbeid er likevel på ingen måte det første arbeidet som dreier seg om musikalske møter på tvers av sjangergrenser.

Det er vanskelig å se for seg et arbeid om crossover-prosjekter som ikke tar med diskusjoner eller betraktninger rundt ulikhetene mellom klassisk og rytmisk musikk og mellom klassiske og rytmiske musikere. Her er jeg langt ifra den første som har stilt spørsmål. Jeg vil særlig trekke frem Charles Keil sin "Table of contrasts" som han presenterer i artikkelen "Motion and feeling through music" (Keil, 1994, s.53). Dette er en tabell der Keil har listet opp ti forskjeller mellom klassisk musikk og jazz, samt opplevelsen og publikums reaksjon på musikkretningene. Termen rytmisk musikk er mye videre enn termen jazz, men jeg velger likevel å ta med denne tabellen. Knut Tønsberg har oversatt tabellen til norsk, og jeg vil trekke ut et par punkter for å diskutere om ulikhetene kan være noe av grunnen til at man opplever musikalske utfordringer i crossover-prosjekter:

	Klassisk musikk	Jazz (swing)
Oppbygning	Komposisjon – vertikalitet	Improvisasjon - horisontalitet
Presentasjonsmåte	Repetisjon	Engangsfremføring
Respons hos tilhørerne	Mental	Motorisk
Respons fra tilhørerne	Utsatt	Umiddelbar
Førende prinsipper	Arkitektur Tilbakeholdenhet Predestinasjon	Levende strøm Fremadstreben Spontanisme
Viktige elementer	Harmoni, melodi, rytme	”Groove”, puls, rytme
Kommunikasjonsmåte	Lingvistisk	Paralingvistisk, kinetisk
Hva som skapes	Mening	Følelse

**Tabell 1: Tabell over ulikheter mellom klassisk musikk og jazz (Tønsberg, 2010/2015 etter Keil, C. Og S. Feld 1994 *Music Grooves*, s. 55)**

I crossover-prosjekter møtes klassiske og rytmiske musikere – og spiller sammen. Jeg vil forsøke å finne ut hvilke utfordringer man kan møte på. Kan utfordringene forklares ved hjelp av begrepsapparatet i tabellen over? Tradisjonelt har det innen vestlig filosofi og tenking regjert et syn som skiller mellom kropp og sinn. Dette har også vært den tradisjonelle lyttemåten vestlig kunstmusikk har vært prega av og det den akademiske sfæren rundt har blitt påvirka av. Dette skulle vitne om en intellektuell forståelse av musikken, og har på flere måter skapt et konstruert skille mellom en intellektuell måte å forstå og lytte til musikk på og den mer useriøse, primitive varianten som blant annet inkluderer kroppslig respons. Artikkelen ”Motion and feeling through music” er, som Keil sier selv, et forsøk på en oppfølging og videreføring av Leonard Meyers arbeid. Keil mener det er noen aspekter ved arbeidet til Meyer som er blitt forsømt – og som han ønsker å diskutere. Meyer mente at musikk bare kan analyseres syntaktisk, mens Keil mener syntaktisk analyse i seg selv ikke er nok.

## 2.2 GROOVE

Begrepet groove er, spesielt blant rytmiske musikere, kanskje et av de mest omdiskuterte elementene i den musikalske veven. Groove har med tiden også blitt et velkjent begrep i populærmusikkforskningen, og har blitt en del av fagterminologien på feltet. Det finnes imidlertid ikke noen god norsk oversetting, så jeg velger å bruke det engelske ordet. På norsk brukes ordet groove både som substantiv, verb og adjektiv. Substantiv: En groove. Verb: Å groove. Adjektiv: En groovy låt. Groove kan med andre ord forståes på ulike måter. ”Å forklare kva ein groove er og korleis dette definerast kan sjåast på som rimeleg objektivt i motsetnad til å peike på kva som gjer at noko *groovar*” (Solberg, 2011). Dette har også vært tilfelle i populærmusikkforskningen. ”Groove har nærmest vært betraktet som noe magisk og umiddelbart som følger med musikken av seg selv” (Danielsen, 2002, s. 132).

Steven Feld var en av de første som snakket om groove, og han forklarte groove som en prosess og som interaksjon med andre musikere. Han introduserte begrepet *Participatory Discrepancies*, som oversatt til norsk blir *deltagende avvik* eller *upresisheter*. ”It is the little discrepancies between hands and feet within a jazz drummer’s beat, between bass and drums, between rhythm section and soloist, that create the groove and invite us to participate” (Keil, Feld, 2005, s.98). Selv den mest skolerte og rutinerte musiker vil spille mikrorytmiske avvik i forhold til musikkens grunnpuls – mennesket er ingen maskin. Disse avvikene kan derfor sies å gi musikken et mer organisk og levende rytmisk driv. Groove er ifølge Feld en type forhandling, og handler om deltagelse og mellommenneskelighet.

En annen stemme i debatten rundt begrepet groove er Ingrid Monson. I kapitlet ”Grooving and feeling” fra boka *Say Something. Jazz Improvisation and Interaction* (1996) skriver hun om groove, dynamikk og interaksjon mellom musikere i en spille-situasjon. Hennes fokus er på musikere i et standard jazz-ensemble, men jeg tror mye også kan overføres til musikere i et band som spiller rytmisk musikk eller populærmusikk – i og med at det som blir trukket frem som viktig er at groove kan sees på som en vellykket helhet der alle elementene i grooven er selvstendige, men samtidig avhengig av hverandre. Monson har gjort intervjuer med musikere der hun blant annet har spurt om en definisjon av groove. ”Most also described grooving as a rhythmic relation or feeling existing *between* two or more musical parts and/or individuals”

(Monson, 1996, s. 68). Intervjupersonene til Monson bruker termen *feeling* som synonym for *groove*, noe som understreker den emosjonelle og interpersonlige karakteren av groove. ”Something negotiated between musicians that is stronger than themselves” (Monson, 1996, s.68). Vi ser at samspill og kommunikasjon mellom musikerne er sentralt i groovedefinisjonene til både Monson og Feld.

Anne Danielsen har forsket mye på groove, og har blant annet skrevet en doktorgradsavhandling om emnet – da med hovedfokus på funk og James Brown. Danielsen tar i sin avhandling utgangspunkt i J. H. Kwabena Nketias forståelse av afrikansk rytme, og de helt grunnleggende premissene for en groove: ”The interrelationship of rhythmic patterns or phrases in a strict time is controlled by relating them to a fixed *time span*, which can be broken up into an equal number of segments or pulses of different densities” (Nketia, J.H.K sitert i Danielsen 2001, s. 44). Danielsen legger til det repetitive aspektet: ”Put another way, one could say that the rhythmic pattern, which often consists of several layers, has fixed length in time. The rhythmic layers form a pattern that is repeated” (Danielsen, 2001, s. 44). Når mønstrene repeteres kaller etnomusikologen Simha Arom dette *isoperiodicity*, noe som også innebærer at hvert pulsslå (eller slag i grooven) innenfor et slikt mønster er likeverdige.

Ifølge Danielsen er ikke alle slagene likeverdige i en funk-groove, og derfor mener hun at funk skiller seg fra den tradisjonelle afrikanske musikken som Arom sikter til. Funk er ikke *isoperiodisk* i Aroms forståelse av ordet, i og med at enkelte slag veier tyngre enn andre i en funk-groove - og at mønsteret da har en tydelig hørbar begynnelse. I min oppgave tar jeg ikke for meg spesifikke låter eller sjangre, men legger til grunn at musikken som blir spilt i crossover-prosjekter ofte er vestlig populærmusikk. I denne musikken er heller ikke alle slag likeverdige, og mønstrene har ofte en tydelig hørbar begynnelse.

I artikkelen ”Estetiske perspektiver på populærmusikk” skriver Danielsen at de rytmiske mønstrene i en standard pop/rock-groove som regel repeteres uten særlig endring gjennom en hel låt eller en del av en låt og er ”sammensatt av forskjellige rytmiske figurer med forskjellig plassering i tid og rom og kan nærmest beskrives som en *stabel* med rytmiske figurer som spilles parallelt” (Danielsen, 2002, s. 133) (min kursivering). Hun peker på at hvert lag i den

rytmiske *stabelen* har sin egen tydelige avgrensede plass i helheten, og at alle aksenter ideelt sett skal ha en meningsfull betydning i grooven, uten at de dermed er likeverdige.

Det er mange måter å bygge opp en groove på, og ulike sjangre og spillestiler har hver sine karakteristiske strukturelle trekk. Likevel er den rytmiske veven ofte bygd opp slik at rytmene er organisert parvis. ”Ofte er den ene rytmen faseforskjøvet i forhold til den andre: den andre rytmen spiller i hullene til den første” (Danielsen, 2002, s. 133). Derfor snakker man om en rytmisk dialog. Danielsen trekker frem et eksempel: dialogen mellom stortromma og skarptromma i en standard rock-groove:



Bilde 1: Standard rock-groove

De fire slagene i disse taktene blir ikke sett på som fire slag spilt etter hverandre, men som to rytmer som er faseforskjøvet i forhold til hverandre. Skarptromma spiller i hullene til stortromma, og omvendt.

Ifølge Danielsen er man i god rytmisk musikk ideelt sett like opptatt av hva man *ikke* spiller som hva man spiller. Om man tar bort et element, eller lag, i en groove kan dette faktisk gi den økt oppmerksomhet. I forlengelse av dette blir plassen mellom lydene vel så viktig. ”Plassen *mellom* lydene er viktig fordi den skaper den spenningen, det grepet, som låser grooven – eller som en medmusikant en gang sa det: det er hullene som svinger” (Danielsen, 2002, s.134).

Videre poengterer Danielsen at groove ikke bare omfatter de rytmiske figurene slik de er skrevet eller fremstilt, men at det også er avgjørende hvordan de blir spilt. ”Groove er med



andre ord et substantiv som inkluderer seg selv som et verb: for å være en groove må grooven groove” (Danielsen, 2002, s.132).

## 2.3 LYD OG BEVEGELSE

I hverdagspråket vårt møter vi ofte begrepsparet lyd og bevegelse. Uttrykk som *han ler med hele kroppen*, *dette fikk jeg skikkelig fot av og å trampe i klaveret* er bare noen dagligdage uttrykk som understreker at lyd og bevegelse henger sammen for oss. At musikk beveger oss blir også ofte betraktet som et kvalitetsstempel. Det føles noen ganger som om musikk nærmest forlanger bevegelse; musikk kan for eksempel få oss til å ville danse. ”Akustisk frembrakt lyd forutsetter energi, som oftest bevegelsesenergi, enten det er en fallende sten, raslende løv, eller en gren som gnisser mot et vindu” (Johansen, 2008, s. 34). Koblingen mellom musikk og bevegelse har de siste fem til ti årene vokst frem som et eget forskningsfelt, selv om koblingen mellom de to på ingen måte er ny. Vårt musikk-begrep stammer fra antikkens mousikè-begrep, men grekerne brukte ikke begrepet på den snevre måten (musikk) som vi bruker det; mousike-begrepet rommet også de bevegelige kunstene, poesi og dans. I sin masteroppgave skriver Dag Johansen om dirigentrollen mellom magi og metode – og presiserer at ”dirigering utnytter på en direkte og konkret måte den kognisjonsmessige forbindelsen mellom bevegelse og lyd” (ibid.).

Å forstå hvor en lydkilde kommer fra, har vært en livsnødvendighet og har hjulpet mennesket til å kunne avdekke og overleve fare. Forståelse og fortolkning av lyd er viktig for å kunne identifisere lydkilder, for å for eksempel avgjøre om det er en løve man hører (farlig) eller om det er fuglesang (ufarlig). Wilson og Knoblich introduserer begrepet emulering, som innebærer at hjernen foretar simuleringer i sanntid – og til og med ”er i stand til såkalt perseptiv foregripelse, at vi kan forstå en bevegelsesbane som går lenger enn selve persepsjonen” (Johansen, 2008, s. 37). ”More specifically, we propose here that convert imitation functions as part of a perceptual emulator, using implicit knowledge of one’s own body mechanics as a mental model to track another person’s actions in real time” (Wilson & Knoblich, 2005). Vi ”ser” med andre ord hvor en bevegelse skal ende, uten å se slutten av den – basert på hvor vi selv ”ville ha endt den”. Dette kan være noe av forklaringen på hvorfor

gestene<sup>1</sup> til en dirigent fungerer så effektivt. Et eksempel kan her være hurtig forandring i styrkegrad på neste takts ener. Hvis hele orkesteret skal inn på eneren i neste takt, i styrkegrad forte fortissimo, foregriper dirigenten hendelsen ved å gi signal i forkant: ”Et hovedpoeng i dirigering er at gesten må komme før effekten forventes, som oftest et taktslag i forkant” (Johansen, 2008, s. 38). Hvis opptakten til denne sterke eneren vises tydelig – forventes en tydelig effekt. Jo tydeligere, større eller bråere gesten er jo sterkere forventes det at effekten er. Likevel er det viktig å poengtere at musikerne ikke nødvendigvis trenger signalet tidlig fordi de trenger tid på å oppfatte det. ”(...) men for at musikkhendelsen skal være gestisk sammenhengende” (Johansen, 2008, s. 46).

Dag Johansen skriver også i sin masteroppgave at alt lederskap innebærer kommunikasjon og påvirkning, og at dette foregår gjennom det lederen er, sier og gjør. For dirigenten vil situasjonen avgjøre hvilke av modusene som er aktive. Under konserten er det bare det gestiske lederskapet som er i virksomhet, mens det under innstudering brukes en kombinasjon mellom verbal og gestisk lederskap. Idealet er ifølge Johansen tradisjonelt at verbal instruksjon skal begrenses til der gester ikke strekker til.

## 2.4 MUSIKALSKE GESTER

I forrige avsnitt ble begrepene *gest* og *gestisk lederskap* brukt. En gest blir i dagligtale omtalt som en kroppsbevegelse som er meningsbærende også utover bevegelsen i seg selv. Å gjøre en fin gest for noen innebærer for eksempel ikke at man bare gjør noe for noen, men at det ligger en mening bak. Å gestikulere er for eksempel å ved hjelp av kroppslige bevegelser understreke eller forsterke noe man verbalt sier.

Forskning innen musikkfeltet har de senere årene blitt mer og mer opptatt av det performative i musikken. De kroppslige momentene i musikken har blitt mer sentrale – musikk som en fysisk opplevelse gjennom gester og bevegelse. I mine undersøkelser har jeg funnet boka *Musical Gestures. Sound, movement, and meaning* (Godøy & Leman, 2010) som svært

---

<sup>1</sup> Gest: Nærmere omtalt i neste avsnitt.

relevant. I kapitlet *Gestures in Performance* har forfatterne delt musikalske gester inn i fire kategorier:

### **1: Lydproduserende gester**

De fleste bevegelsene en musiker gjør er for å produsere eller modifisere lyd, enten det er en brå bevegelse for å slå på en tromme eller en myk bevegelse for å stryke en bue over en fiolinstreng. Ulike musikere beveger seg ulikt for å produsere den samme tonen – man har ulike strategier for å komme til samme resultat.

### **2: Kommunikative gester**

I denne kategorien finner vi bevegelser som musikere gjør for enten å kommunisere med hverandre, kommunisere følelser eller mening i musikken, eller for å kommunisere med et publikum.

### **3: Lydassisterende gester**

Noen bevegelser som musikere gjør er verken ment for å lage lyd, eller å være kommunikative. Man kan kanskje si at de havner midt imellom de forrige kategoriene fordi de har en lydassisterende funksjon. Forfatterne refererer her til den amerikanske psykologen David McNeill som hevder at en gest også kan bety det samme som ord/ordene som blir sagt. Det er herfra vi har begrepet ”å gestikulere”.

### **4: Lydakkompagnerende gester**

I denne kategorien inngår bevegelser som kommer som en reaksjon på lyd. Når man snakker om bevegelser til lyd, tenker man fort på dans, men forfatterne understreker at ikke alle bevegelser som er en reaksjon på lyd er dans – slik heller ikke all dans er en reaksjon på lyd.

Det vil være gester som kan inngå i flere kategorier. For eksempel kan en gest, som for utøveren var ment å være lydassisterende, også være kommunikativ for medmusikerne. Gestisk lederskap inngår i kategorien kommunikative gester: ”(...) conductors have a number of these gestures to communicate to the players who needs to do what” (Sofia Dahl et al. 2010).

## 2.5 LYD OG LYDTEORI

Jeg vil i det følgende gi en kort innføring i relevant lydteori som en hjelp for å forstå resten av oppgaven bedre.

### 2.5.1 Lydbølger og frekvens

Hva er lyd?

*A sound is said to exist if a disturbance propagated through an elastic material causes an alteration in pressure or a displacement of the particles of the material which can be detected by a person or by an instrument (Beranek, 1954, s. 5).*

Vi ser her at lyd er en forflytning av molekyler i luften eller andre materialer. Når en lyd settes i gang (for eksempel et skarp trommeslag eller klapping i hender) skapes det energi som skaper bevegelse, og som igjen gjør at molekylerne i nærheten forflytter seg. Denne forflytningsprosessen fører til fortynninger og fortetninger av molekylerne – som vi kjenner som lydbølger. Fortynning av luft vil si at noen av molekylerne har forflyttet seg fra sitt opprinnelige sted og flyttet seg til et annet sted – der det da vil oppstå fortetting av luft. Denne fortettingen kan ikke holde seg stabil, og lydbølgen vil dermed fortsette å bevege seg helt til energien dør ut.

I dagligtale blir ordet frekvens brukt for eksempel for å beskrive antall skritt per joggetur eller antall bilder per sekund i en film. Med andre ord er det snakk om hyppighet, og når en hendelse gjentas innenfor et gitt tidsperspektiv kaller vi det en frekvens. I akustikken er det fortetningene og fortynningene av molekylerne – eller bølgetoppene i lydbølgen som er hendelsene. Vi måler altså hyppigheten av svingningene, og måleenheten er Hertz (Hz). Et visst antall Hz er et visst antall svingninger i løpet av et sekund. En enstrøken a (kammertonen)<sup>2</sup> har 440 Hz og dette vil si at lydbølgen har 440 bølgetopper på ett sekund. Mørke lyder har lange lydbølger mens lyse lyder har korte lydbølger – og altså hurtigere svingninger.

---

<sup>2</sup> <http://no.wikipedia.org/wiki/Kammertonen>

## 2.5.2 Akustikk, psykoakustikk og frekvensområder

Akustikk er vitenskapen om lyd og i musikalsk akustikk studerer man de fysiske forholdene ved dannelsen, kvalitet og variasjon i musikkinstrumenters og sangstemmers toner. Lydens hastighet er også en del av akustikk-læren. Hvordan man regner ut lydens hastighet baserer seg på fysiske lover og regler med eksakte formler. Lyd bruker tid på å komme seg fra A til B. I tørr luft og ved romtemperatur (rundt 22 grader celsius) er lyd hastigheten cirka 340 meter per sekund. Jo mer fuktighet i luften, jo tettere henger molekylene sammen – og hastigheten går opp (Beranek, Leo L & Mellow, Tim, J., 2012, s. 13). Forplantningshastigheten er også frekvensuavhengig, noe som vil si at ulike typer lyder forflytter seg like fort under like forhold.

Til nå har vi sett på det helt konkrete og målbare ved lyd, og skal nå bevege oss til området som omhandler hvordan vi mennesker oppfatter den – som kalles psykoakustikk<sup>3</sup>. Øret er et komplisert mekanisk instrument og omfatter mye mer enn det vi ser på utsiden. Lydbølgene føres gjennom øregangen og gjøres tilgjengelig for det indre øret via trommehinnen og de tre ørebena kalt ambolten, hammeren og stigbøylene i mellomøret. Når lydbølgene treffer trommehinnen begynner den og ørebena å vibrere og lyden blir ført videre til sneglehuset i det indre øret. Her sitter det cirka 20 000<sup>4</sup> mikroskopiske små hår som settes i bevegelse av vibrasjonene og sender signaler videre til hørselsnerven.

Øret vårt har noen ganger problemer med å skille enkeltimpulser fra hverandre, som for eksempel enkelttoner som kommer hurtig etter hverandre. Disse kan oppfattes som én lang tone istedenfor mange korte. Dette kalles ifølge Jøran Rudi *maskering* og finner også sted ”ved at sterke signaler får ”førsteprioritet” i køen inn i fortolkingsapparatet; de høres først selv om de faktisk skjer etter svakere lyder” (Rudi, 2000). Vi har tidligere i dette kapitlet sett at ulike toner har ulike frekvenser. En kontrabass har med andre ord et helt annet frekvensområde enn for eksempel en piccolofløyte. I et orkester finner vi instrumenter gruppert i ulike instrumentgrupper som sammen dekker et stort frekvensområde. Likevel er det ikke vanskelig for oss å høre alle instrumentene på en gang, fordi frekvensene er fordelt

---

<sup>3</sup> <http://users.notam02.no/~joranru/innforingLyd/index.html#fysak>

<sup>4</sup> <http://www.hlf.no/Horselhemminger/Hvordan-fungerer/>

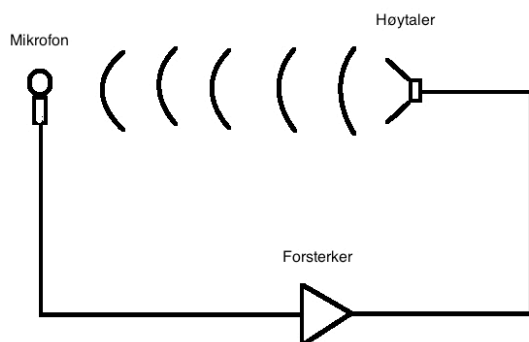
utover instrumentgruppene. Når vi blander inn elektriske instrumenter i tillegg vil frekvensene krangle om plassen, og det instrumentet som er høyest i volum vil bli hørt.

### 2.5.3 Feedback

Mange har nok opplevd å være på for eksempel konsert eller i en forelesningssal der lydsystemet har begynt å pipe eller ule. Lyden er som oftest lett å kjenne igjen; feedback. Dette er et fenomen som kan by på store utfordringer når man skal forsterke et symfoniorkester.

*Acoustic feedback occurs when the microphone picks up sound from the loudspeaker and sends it to the amplifier to be reamplified. If the electrical gain is greater than the acoustical loss, the signal continues to build up and the system goes into oscillation (Rossing, Morre & Wheeler, 2002).*

Mikrofonen plukker først opp lyd fra lydkilden som blir sendt gjennom en forsterker og ut i PA. Hvis dette skjer i flere omganger, at mikrofonen plukker opp den forsterka lyden fra høgtalerne og sender den igjennom systemet enda en gang, kan man oppleve feedback.



Bilde 2: Akustisk feedback

## **3. METODOLOGI**

---

”Metode er en strategi eller en teknikk du benytter for å løse problemer og komme frem til ny kunnskap” skriver Everett & Furseth (2012, s. 128). Metodologien er en modell som inneholder de praktiske og teoretiske prosedyrene som ulike vitenskaper benytter for å oppnå ny viten, og også kritiske vurderinger til disse. Når det gjelder kritiske vurderinger har det blant annet innenfor samfunnsvitenskapene pågått en debatt om bruken av kvalitative versus kvantitative metoder, som beskrevet hos for eksempel Everett & Furseth (2012) Denne debatten har blant annet reist spørsmål rundt hva vitenskap er, hva kunnskap er og hva verdier innenfor forskning innebærer. Jeg vil i det følgende klargjøre hvordan jeg har arbeidet med mitt masterprosjekt, og redegjøre for hvilken metodisk tilnærming jeg har benyttet. Jeg vil belyse de ulike prosessene fra valg av metode og respondenter til selve intervju situasjonene og transkripsjonen og analysen i etterkant.

### **3.1 VALG AV METODE**

Det vil alltid være fordeler og ulemper knyttet til metodevalg. En av fordelene med kvantitativ metode er at den standardiserer informasjonen og gjør at den lett kan behandles ved hjelp av datamaskiner. Den største ulempen med kvantitativ metode er at den kan gi undersøkelsen et noe overfladisk preg, og det kan være vanskelig å gå i dybden. ”Med den kvantitative metoden er det umulig å få fram alle individuelle variasjoner som finnes i en gruppe mennesker” (Jacobsen, 2011, s.133). Ved bruk av kvalitativ metode kan man gå mer i dybden. Målet er å komme ”under huden” på den eller det som undersøkes, og de kvalitative tilnærmingene betoner *nærhet* mellom den som undersøker og den som undersøkes.

*Forskerne påtvinger ikke de undersøkte faste spørsmål med faste svarkategorier. Dermed kan vi påstå at kvalitative tilnærminger ofte vil ha høy begrepsgyldighet. De får fram den "riktige" forståelsen av et fenomen eller en situasjon. Det er de som undersøkes som i stor grad definerer hva som er den "korrekte" forståelsen (Jacobsen, 2005, s. 129).*

Ifølge Jacobsen (2005) egner en kvalitativ metode seg best "når vi er interessert i å avklare nærmere hva som ligger i et begrep eller fenomen" (Jacobsen, 2005, s.131). Pål Repstad bruker begrepet "å karakterisere" når han snakker om kvalitative metoder. "Selve ordet kvalitativ viser til kvalitetene, det vil si egenskapene eller karaktertrekkene ved fenomener" (Repstad, 2007, s.16). Om man velger en kvantitativ eller kvalitativ tilnærming avhenger av problemstillingen man har, og av hvilke fenomener man ønsker å undersøke. For å få svar på problemstillingen min ble det tidlig klart for meg at jeg ville søke etter erfaringsbasert kunnskap, og aller helst snakke med mennesker som har mye erfaring fra crossover-prosjekter. Ved bruk av den *kvalitative* tilnærmingen, i form av intervjuer, kunne jeg få innsikt i hvilke musikalske utfordringer man kan møte på, og hvordan de ulike aktørene opplever disse.

## **3.2 ALTERNATIVE METODER**

Valg av metoder avhenger av hvilken problemstilling man jobber ut ifra. "Konklusjonen er at vi alltid velger bort noe når vi bestemmer oss for en problemstilling" (Jacobsen, 2011, s. 69). Jeg har valgt bort metoder som helt sikkert hadde fungert fint, og vil i det følgende avsnittet utdype hvilke, og hvorfor de er valgt bort.

Observasjon er en metode jeg kunne fått mye igjen for å bruke i denne oppgaven, men det viste seg at det ikke lot seg gjøre. Crossover-prosjekter foregår som regel over veldig lang tid, Bjørn Eidsvåg-prosjektet ble for eksempel planlagt og forberedt over flere år. Hvis jeg skulle komme inn i prosjektet og observere hvilke musikalske utfordringer som oppstod i samspillet mellom Bjørns band og KORK mener jeg det ville vært avgjørende at jeg var til stede fra det første møtet mellom disse. Prosjektet var allerede i gang da jeg startet med denne oppgaven, og partene hadde allerede hatt flere øvelser sammen. For å kunne gjøre en god observasjon var jeg prisgitt de prosjektene som skulle settes i gang akkurat da jeg skrev oppgaven, og det viste seg å ikke klaffe.



Videoanalyse er også en metode som kunne vært spennende i dette prosjektet. Da hadde jeg kunnet få helt konkrete data som kanskje ville vært enkle, men tidkrevende, å analysere. Dag Ingvar Jacobsen skriver i ”Hvordan gjennomføre undersøkelser” blant annet om hvilke utfordringer man kan møte ved bruk av video-opptak i forskning. En av utfordringene han peker på som sentrale er hvordan mennesker har en tendens til å endre oppførsel når de vet at noen observerer en, for ikke å si filmer. ”Tilstedeværelsen av tekniske hjelpemidler vil alltid kunne skape abnorm atferd hos de som undersøkes” (Jacobsen, 2011, s. 163). Dette ville nok ikke blitt et stort problem for min del i og med at jeg hadde kommet til å filme veldig mange personer samtidig, og da ville ikke enkeltpersoner ha kameraet på seg hele tiden ”(...) dermed lar de seg i mindre grad forstyrre av kameraets tilstedeværelse” (ibid.). Når det er sagt så forutsetter bruken av video at man har en mer spesifikk situasjon eller case man undersøker, og det har jeg valgt å ikke ha i denne oppgaven.

Jeg var lenge inne på tanken om å samle en gruppe respondenter til et gruppeintervju. Utvalget av respondenter ville vært tilnærmet identisk med det utvalget jeg har i denne oppgaven, men tanken bak å bruke gruppeintervju var at jeg da kanskje kunne fått i gang en diskusjon og dermed fått eventuelle uoverensstemmelser tydeligere frem. Jeg kom imidlertid frem til at dette også var den beste grunnen til å bruke gruppeintervju – og dermed ikke en god nok grunn. Målet med oppgaven er ikke å nødvendigvis å avdekke uoverensstemmelser men å peke på utfordringene man kan møte på. I ettertid har jeg også sett at det ville vært vanskelig å samle respondentene. Flere av respondentene jeg har intervjuet var det vanskelig nok bare å få på tomannshånd, og jeg kan tenke meg at det da ville blitt enda vanskeligere å skulle finne et tidspunkt der alle hadde hatt mulighet samtidig. Det kunne eventuelt vært en mulighet å samle noen som allerede jobbet sammen på et konkret prosjekt – og dermed naturlig allerede var samlet. Erfaringene mine fra pilotprosjektet viser imidlertid at det også ville blitt vanskelig.

### 3.3 PILOTPROSJEKT

Mitt empiriske arbeid startet med det jeg har valgt å kalle et pilotprosjekt. Dette ble gjennomført helt i starten av arbeidet med masteroppgaven og innebar at jeg var med som observatør på et crossover-prosjekt i fire dager på Nordfjoreid høsten 2013. Dette var i forbindelse med 250-årsjubileumet til Sogn og Fjordane som fylke, og et knippe artister fra Sogn og Fjordane var denne helga invitert tilbake for å spille fem konserter sammen med KORK. I løpet av disse fire dagene skulle de ha øvelser med KORK og spille tre åpne konserter samt to skolekonserter. Jeg så for meg at jeg denne helga skulle observere alle øvelsene artistene hadde med KORK og at jeg skulle intervjuere flere av de, og flere av musikerne i orkesteret. Det viktigste jeg lærte gjennom pilotprosjektet var at slike prosjekter er mer krevende for alle involverte enn jeg hadde trodd, og at det ikke var mye tid til overs for intervjuene jeg hadde planlagt. Jeg hadde avtalt noen intervjuer på forhånd, og prøvde også å gjennomføre et par av dem. Det resulterte i at intervjuene ble avbrutt mange ganger, enten av TV-intervjuer, produksjonsmøter, bildeprøver, ekstraøvinger eller viktige beskjeder som måtte gis. Jeg valgte å avlyse de siste intervjuene, og merket også at de jeg skulle intervjuere ble lettet av avgjørelsen. Tidsrammene i en slik helg er allerede sprengt og alle de involverte har veldig mye å tenke på. Dette lærte meg blant annet at jeg senere ikke måtte planlegge intervjuer så tett opp mot konkrete prosjekter, men heller vente til roligere perioder. Ingen av intervjuene jeg gjorde denne helga er blitt brukt i oppgaven, da jeg så på de mer som testintervjuer for meg selv – som jeg lærte mye av. Å høre på opptak av meg selv som intervjuer var på mange måter veldig lærerikt. Det hjalp meg blant annet til å justere tempo på min egen snakking og luke bort unødvendige ord.

Selv om pilotprosjektet mitt ble noe annet enn det jeg hadde sett for meg hadde jeg likevel stor nytte av det. Jeg møtte flere musikere som jeg senere i prosjektet hadde givende samtaler med. Denne helga hjalp meg i tillegg til å bli tryggere i rollen som observatør og forsker, en rolle jeg tidligere ikke har hatt mye erfaring med. Prosjektet mitt ble tydeligere for meg gjennom helga, og jeg fikk også testet interessen for problemstillingen min på ”ekte mennesker” som jobber mye med problematikken jeg ønsket å sette fingeren på i oppgaven min.

### **3.4 DET KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJU**

Denne masteroppgaven har et empirisk utgangspunkt, og jeg har benyttet meg av kvalitativt intervju som forskningsmetode. Det var viktig for oppgaven å få tilgang på levd liv og erfaring, snakke med de som har jobbet i crossover-prosjekter ved flere anledninger, og som har kjent på kroppen de utfordringene jeg ville belyse i oppgaven. ”Det kvalitative forskningsintervjuet er et produksjonssted for kunnskap” (Kvale, 1997 s. 28). Hovedintensjonen ved kvalitativt intervju er ifølge Ryen ikke å sammenligne enheter, men å ”oppnå tilgang til handlinger og hendelser som ses som relevante for undersøkelsens problemstilling” (Ryen, 2002, s. 85).

Ifølge Steinar Kvale er det tre hovedformer for kvalitative forskningsintervju; strukturerte, halvstrukturerte og åpne. Det strukturerte forskningsintervjuet lar seg enkelt analysere siden spørsmålene ofte er enkle og tydelige og kommer i en satt rekkefølge. Dette vil jeg si er en av styrkene til denne formen for intervju, men også dens svakhet. Når spørsmålene er enkle og tydelige vil det som regel føre til enkle og tydelige svar, og det vil i liten grad være rom for refleksjon rundt problemstillingen. I det åpne forskningsintervjuet er det derimot mye rom for refleksjon og diskusjon, men dette blir ofte også bli dens svakhet da det kan resultere i mange uoversiktlige data som det kan bli vanskelig og tidkrevende å analysere. Til min oppgave har jeg derfor valgt en mellomting, det halvstrukturerte forskningsintervjuet, som den mest egnede formen. Noen vil mene at å strukturere intervjuet kan lukke datainnsamlingen og gjøre at man beveger seg bort fra de kvalitative metoders ideal, men jeg velger å se på struktureringen som en organisering som vil hjelpe meg i analysefasen. Jacobsen velger også å se på struktureringen som at ”enkelte aspekter ved intervjuet eller observasjonssituasjonen blir satt i fokus” (Jacobsen, 2011, s. 145).

### **3.5 VALG OG PRESENTASJON AV RESPONDENTER**

Dag Ingvar Jacobsen forklarer i ”Hvordan gjennomføre undersøkelser” forskjellen mellom begrepene *informant* og *respondent*. Det er et helt tydelig skille mellom disse to begrepene. ”Personer med direkte kjennskap til et fenomen, f.eks. ved at de har deltatt i en hendelse, ved at de mottar en spesiell tjeneste, eller ved at de er medlem av en spesiell gruppe, kaller vi som oftest *respondenter*” (Jacobsen, 2011, s. 171). *Informanter* er personer som ”ikke selv

representerer gruppen vi undersøker, men som har god kunnskap om gruppen (eller fenomenet)” (ibid.). De jeg har intervjuet til dette prosjektet er alle respondenter, da de alle har direkte kjennskap til temaet jeg tar opp, og alle har jobbet mye med crossover-prosjekter – hver på sine felt.

I begynnelsen av prosjektet var ett av spørsmålene jeg stilte meg selv: hvor mange personer må jeg intervjuer for å svare på problemstillingen min? Steinar Kvale svarer: ”Intervju så mange personer som er nødvendig for å finne ut av det du trenger å vite.” (Kvale, 1997, s. 58). Hvor dette metningspunktet er vil variere, og bestemmes ikke av antall intervjuer, men av innholdet i intervjuene. Jeg satte tidlig opp en liste (på fagspråket kalt ”pool”) over kandidater jeg visste hadde mye erfaring fra crossover-prosjekter. Jeg benyttet meg også av lærere ved Institutt for rytmisk musikk ved UiA som selv har jobbet i skjæringsfeltet mellom klassisk og rytmisk musikk for å søke etter flere potensielle respondenter. Jeg har diskutert mye med medmusikere, medstudenter og kolleger for å finne de respondentene det ville være mest hensiktsmessig å snakke med. Det var avgjørende for undersøkelsen å finne de respondentene som hadde mest *informasjonsrikdom*, noe Anne Ryen kaller et ”hensiktsmessig eller formålstjenlig” utvalgsmønster (Ryen, 2002, s. 98). Dette omtaler også Knut Tønsberg i sin doktorgradsavhandling: ”Disse lederne pekte så ut de personene [...] som de mente hadde mest og best informasjon å gi om temaet” (Tønsberg, 2007, s. 79).

I min studie er det den utøvende situasjonen som skal være i fokus og jeg har derfor valgt respondenter som har vært delaktige i de utøvende delene av crossover-prosjekter og ikke for eksempel prosjektledere eller andre som har jobbet i kulissene. Jeg har valgt å intervjuer en klassisk musiker, en artist, en bandleder, en dirigent, en lydmann og en orkesterarrangør. På den måten har jeg kunnet belyse problemstillingen min fra seks ulike vinkler. Tidligere i dette avsnittet spesifiserte jeg at jeg bare ville snakke med personer som har vært delaktige i prosjekters utøvende del, og her kan man diskutere både arrangørens og lydmannens rolle. Arrangeringen foregår som oftest forut for et prosjekt, og arbeidet er stort sett ferdig før partene møtes til prøver. Arrangøren er ikke med på scenen (med mindre han eller hun også er musiker i enten orkesteret eller bandet), men arbeidet til arrangøren (notene) blir omformet til lyd på scenen. Derfor vil jeg likevel omtale arrangøren som delaktig, da produktet til vedkommende i aller høyeste grad blir brukt i den utøvende delen av et slikt prosjekt. Det

samme gjelder her for lydmannen fordi hans eller hennes arbeid har så direkte innflytelse på det klingende resultatet som publikum hører – nemlig lyden. I starten av masterprosjektet hadde jeg ikke planlagt å innlemme lyd og lydproblematikk i oppgaven. Dette forandret seg etter at de tre første respondentene mine spesifikt poengterte i intervjuene at god lyd og en kunnskapsrik lydmann er avgjørende for at slike prosjekter kan bli vellykka. Det var også to av disse som spesifikt anbefalte meg å snakke med lydmann Asle Karstad. Jeg tok anbefalingen på alvor og tok kontakt med han. Han har gjort mange crossover-prosjekter i både inn- og utland og blir av flere av respondentene mine omtalt som en gave til crossover-prosjekter. Lars Horntvedt var også et navn som kom opp i både intervjuet med Karstad og med Helge Sunde. Begge omtalte de ham som en mann jeg ”bare må snakke med”. Karstad og Horntvedt har i dette prosjektet altså blitt plukket ut ved hjelp av snøballprinsippet. ”Valg av informanter kan skje etter «snøballprinsippet», der informanter introduserer en for eller anbefaler andre informanter” (Repstad, 2009, s.57).

Jeg vil nå gi en kort presentasjon av de seks respondentene:

### **Lars Lunde (f. 1971)<sup>5</sup>**

Lars Lunde er fast ansatt som fiolinist i Kristiansand symfoniorkester, og har de to siste årene vært konstituert 2. konsertmester. Han har jobbet profesjonelt som fiolinist i orkester siden 1996 og har de siste årene også jobbet som frilans fiolinist i både klassiske og rytmiske prosjekter. Han har i tillegg til orkesterjobben også jobbet mye som kammermusiker og studiomusiker sammen med Kristiansand Strykekvartett.

### **Helge Sunde (f. 1965)<sup>6</sup>**

Helge Sunde er utdannet komponist med diplomeksamen fra Norges Musikkhøgskole der han nå er ansatt som Førsteamanuensis ved jazzavdelingen og i seksjon for komposisjon og teori. Han har skrevet musikk for en rekke norske orkestre og ensembler, til dokumentarfilmer og TV-serier, er musikalsk leder for Ensemble Denada og har også dirigert flere orkesterprosjekter. Han har jobbet som arrangør for en lang rekke nasjonale og internasjonale artister i møte med symfoniorkestre i inn og utland. Her er kanskje prosjektene med Farmers

---

<sup>5</sup> Kilder Lars Lunde: <http://www.levendeklassisk.no/musikere/larslunde.htm> [Lesedato 17.03.15]

<sup>6</sup> Kilder Helge Sunde: [http://no.wikipedia.org/wiki/Helge\\_Sunde](http://no.wikipedia.org/wiki/Helge_Sunde) [Lesedato 12.02.15] og [http://helgesunde.com/helgesunde.com/CV\\_%28NO%29.html](http://helgesunde.com/helgesunde.com/CV_%28NO%29.html) [Lesedato 17.3.15]

Market, Javid Asfari Rad og Real Group verdt å trekke frem. Disse prosjektene ble gjort sammen med KORK, som han har skrevet over 100 arrangementer for.

### **Asle Karstad (f. 1955)<sup>7</sup>**

Asle Karstad er en norsk lydtekniker og lydprodusent som har jobbet innen de fleste musikalske sjangre. Han har de siste årene konsentrert seg aller mest om forsterking av akustiske instrumenter, og blir av flere medier omtalt som en ”legende innen det lydtekniske feltet”. Han vant sammen med Eirik Hegdal og Trondheim Voices i 2014 Heddaprisen for beste audiovisuelle design til stykket ”Hundre hemmeligheter” av Anne Marit Sæther. Vinteren 2014 og våren 2015 er han ute på en workshop-turné i regi av Musikkutstyrsordningen der han deler erfaringer og metoder med fokus på forsterking av akustiske instrumenter.

### **Bjørn Eidsvåg (f. 1954)<sup>8</sup>**

Bjørn Eidsvåg er blitt en av Norges mestselgende og folkekjære artister. Han har gitt ut tjuefire album siden debutalbumet ”Inn for landing” i 1976 og har vunnet Spellemannsprisen fire ganger. Høsten 2014 og vinteren 2015 har Eidsvåg vært aktuell med prosjektet Klassisk Bjørn Eidsvåg der han har samarbeidet med KORK, Kristiansand symfoniorkester, Stavanger symfoniorkester og Trondheim symfoniorkester. Eidsvåg har ved flere anledninger spilt låtene sine med symfoniorkestre, men dette prosjektet kan man si er det største i hans karriere.

### **Lars Erik Gudim (f. 1965)<sup>9</sup>**

Lars Erik Gudim er utdannet trombonist og komponist fra Norges Musikkhøgskole. Som trombonist har han jobbet i orkestre som Oslo Filharmoniske orkester, Bergen Filharmoniske orkester og KORK. Som arrangør og komponist har han skrevet en rekke arrangementer og bestillingsverk for blant annet KORK, Festspillene i Nord-Norge, brass-seksjonene i Göteborg symfoniorkester, operaen i Kristiansund og NRK. Han har også dirigert orkestre som KORK, Trondheim symfoniorkester, Kristiansand symfoniorkester og alle de profesjonelle korpsene i Forsvaret.

---

<sup>7</sup> Kilder Asle Karstad: <http://www.musikkutstyrsordningen.no/workshop-med-asle-karstad/> [Lesedato: 12.02.15] og <http://heddaprisen.no/pub/heddaprisen/archive/?aid=1265> [Lesedato 17.03.15]

<sup>8</sup> Kilder Bjørn Eidsvåg: <http://www.bjorneidsvag.no/om> [Lesedato 17.03.15] og [http://no.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B8rn\\_Eidsv%C3%A5g](http://no.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B8rn_Eidsv%C3%A5g) [Lesedato 17.03.15]

<sup>9</sup> Kilder Lars Erik Gudim: <http://www.sjk.org/solistbio/leg.htm> [Lesedato 17.03.15]

## Lars Horntveth (f. 1980)<sup>10</sup>

Lars Horntveth er en norsk saxofonist, gitarist og komponist og er kanskje mest kjent som grunnlegger og komponist i de to bandene Jaga Jazzist og The National Bank. Han gav i 2004 ut soloalbumet Pooka på plateselskapet Smalltown Supersound og fikk for dette albumet Spellemannsprisen i klassen elektronika/samtidsmusikk. I 2013 gav Jaga Jazzist ut albumet "Live with Britten Sinfonia" - innspilt på Rockefeller under Ultimafestivalen i 2012. Det er Lars Horntveth som har skrevet orkesterarrangementene på albumet, og de har siden spilt musikken sammen med opptil ti ulike orkestre i Europa.

### 3.6 GJENNOMFØRING AV INTERVJUENE

Jeg har gjennomført seks intervjuer i tidsrommet juni 2014 til februar 2015 og vil i det følgende gjøre rede for hvordan jeg har gått frem under planlegging og gjennomføring av disse og også arbeidet i etterkant. Under alle intervjuene brukte jeg båndopptaker for å ta opp intervjuet, noe som gjorde at jeg kunne fokusere på samtalen der og da heller enn å skrive helt nøyaktige notater og bekymre meg for å glemme viktige poeng eller ytringer. I tillegg til at mitt fokus på denne måten ble mer rettet mot samtalen der og da var dette også en forsikring om at jeg i ettertid siterer respondentene mine skikkelig. Jeg hadde likevel penn og papir foran meg for å notere hovedtrekk og tanker, selv om jeg ikke noterte mer enn kanskje en halv side under hvert intervju. Notatene ble for meg en måte å lette navigeringen på opptaket senere. Jacobsen skriver at disse notatene "sier ofte noe om det vi mener er spesielt viktig" (Jacobsen, 2011, s.148), og det ble også min erfaring. Jeg hadde et mål om å transkribere hvert intervju så raskt som mulig etter at det var gjennomført. Dette var viktig for meg fordi jeg da ville ha intervjuet friskt i minne i transkriberingsarbeidet og allerede kunne begynne kodingen av intervjuene (i alle fall i hodet). Det var også viktig for meg undervegs å kunne observere og analysere meg selv som intervjuer og samtalepartner, noe som viste seg å være nyttig. Jeg lærte mye av å høre hvordan jeg førte samtalen, hvor mye jeg selv pratet og hvor mye plass jeg ga til den jeg intervjuet. Jeg la fort merke til at jeg i begynnelsen var redd for stillhet, og at jeg ikke gav den jeg intervjuet nok tid til å tenke før jeg enten omformulerte spørsmålet eller stilte et nytt spørsmål. Jeg ble raskt flinkere til å ta meg bedre tid etter å ha

---

<sup>10</sup> Kilder Lars Horntveth: <http://www.allaboutjazz.com/jaga-jazzist-live-with-britten-sinfonia-by-john-kelman.php>  
[Lesedato 17.03.15] og [http://en.wikipedia.org/wiki/Lars\\_Horntveth](http://en.wikipedia.org/wiki/Lars_Horntveth) [Lesedato 17.03.15]

lyttet til meg selv på opptaket. Etter de første intervjuene var opptakene også til god hjelp for å luke ut eller finpusse spørsmål som viste seg å ikke være relevante, eller for å legge til nye spørsmål i intervjuguiden min. ”Som regel bør vi utarbeide en *intervjuguide*, dvs. en oversikt over hvilke tema vi skal igjennom i løpet av intervjuet” (Jacobsen, 2011. s. 145). Jeg hadde i tillegg skrevet noen konkrete spørsmål i intervjuguiden min, som jeg justerte ut ifra hvem jeg til enhver tid intervjuet.

I begynnelsen av hvert intervju valgte jeg å ”gå bredt ut” ved å åpne med det Kvale kaller et ”emneintroduserende spørsmål” og informanten fikk snakke fritt om sine erfaringer med -og tanker om- crossover-prosjekter (Kvale, 1997, s.74). Det var viktig for meg å ikke legge føringer fra begynnelsen av intervjuet og heller se hva informanten snakket om uten mine ledende spørsmål. Før jeg satte i gang med intervjuer hadde jeg gjort meg opp en del meninger og tanker om hva jeg trodde informantene kom til å snakke om, men jeg var klar over at det mest sannsynlig også ville komme opp flere emner som jeg ikke hadde tenkt på. Dette viste seg å stemme, og det ble for hvert intervju mer og mer viktig for meg å unngå å lede samtalen for mye. Jeg vet ikke om det var en tilfeldighet, men de intervjuene der jeg ledet samtalen minst viste seg å bli de intervjuene med størst informasjonsrikdom, og også de intervjuene der respondentene introduserte meg for emner og utfordringer jeg selv ikke hadde tenkt på. Når respondentene hadde snakket seg ferdig uten spørsmål eller styring fra meg gikk jeg videre til underemnene i min intervjuguide. Etter dette punktet i intervjuet forsøkte jeg å føre samtalen noe strammere, og prøvde å styre unna samtaleemner som ikke hadde med prosjektet mitt å gjøre. ”Jo mer strukturert intervjusituasjonen er, jo lettere er det å strukturere og analysere intervjuet senere.” (Kvale, 1997, s.77). Det var også viktig for meg å ikke bruke unødig mye av mine respondents tid. Likevel var det viktig for meg at intervjuet opplevdes som lett og ledig, og jeg hoppet frem og tilbake i intervjuguiden min hvis samtalen krevde det.

Hvor intervjuene ble gjort var gjennomtenkt på forhånd. Repstad presiserer at valg av sted ”kan innvirke på om et intervju blir vellykket” (Repstad, 2009, s.86). Det var viktig at intervjuene ble gjort på steder der vi kunne sitte i fred og ikke bli forstyrret. Repstad skriver også at man bør gjennomføre intervjuene på et ”nøytralt” sted, eller et sted der informanten kan føle seg hjemme. I tidlig mailkontakt med respondentene spurte jeg også om de hadde



spesifikke ønsker om hvor intervjuet skulle finne sted, og de fleste respondentene kom med forslag til møtested. Jeg opplevde selv at alle intervjuene fløt godt og at respondentene syntes temaene var spennende å snakke om. Alle de seks respondentene kan i denne sammenheng kalles eksperter på feltet – med en sjargong deretter. Det hendte flere ganger at jeg så meg nødt til å ”fordumme” mine egne spørsmål for å få respondentene til å forklare ord eller uttrykk de brukte. Jeg stilte spørsmål med veldig opplagte svar for en kjenner (inkludert meg selv), for å få respondenten til å forklare med sine egne (enklere) ord.

Jeg hadde et ønske om å møte alle mine respondenter ansikt til ansikt for å gjøre intervjuene. Det var viktig for meg siden jeg da også kunne observere kroppsspråk og mimikk – noe som ville vært umulig i for eksempel et telefonintervju. Det er mye vi mennesker uttrykker uten ord, og som vanskelig kan oppfattes uten at man ser hverandre. Dette kan for eksempel være ansiktsuttrykk, kroppslige bevegelser eller blikk. Fem av de seks respondentene møtte jeg ansikt til ansikt. Lars Horntveth var i USA da intervjuet skulle gjøres så vi valgte å gjøre det over Skype slik at vi kunne se hverandre mens vi snakket. Jeg vegret meg litt for å gjøre intervjuet over internett og var redd for at det skulle bli vanskelig å få god flyt i praten. Det viste seg at internettkoblingen var så dårlig at videosamtale ikke fungerte, og at vi begge måtte skru av videoen for at lyden ikke skulle hakke eller signalet falle ut. Som en direkte følge av at jeg ikke kunne se han opplevde jeg flere ganger at jeg avbrøt han med oppfølgingsspørsmål og at vi noen ganger snakket i munnen på hverandre. Dette ble jeg fort mer bevisst på og skrev etter hvert ned spørsmål jeg kom på undervegs slik at jeg kunne stille de etter at han hadde snakket seg ferdig. Selv om dette intervjuet var det som opplevdes mest utfordrende satt jeg likevel igjen med en god følelse – og mange gode data.

### **3.7 TRANSKRIBERING OG KATEGORISERING**

Transkriberingen av intervjuene har tatt noe tid, og da alle intervjuer og transkripsjoner var ferdige satt jeg igjen med femtifire (54) tettskrevne sider. Transkriberingen, eller tekstliggjøringen av intervjuene krever noen kommentarer. En samtale inneholder mange elementer som kan gå tapt i en transkriberingsprosess. Dette kan for eksempel være kroppsspråk som smil eller rynking av pannen, nervøsitet, lange tenkepauser eller stemmeleie. For å prøve å gi et så nyansert bilde som mulig av respondentenes meninger og tanker har jeg

skrevet kroppsspråk i klammeform om det forekommer. I ett av intervjuene forteller en av respondentene for eksempel om sin opplevelse på konsert med Rolling Stones: ”Det var fascinerende å være på konsert med dem i sommer med han trommisen der. Det skrangler og går, men det er fascinerende å høre. For eksempel når han slår på skarptromma slår han ikke på hi-haten...” [Mimer trommebeat og ler så han rister] (Fra intervju med Lars Erik Gudim). Her er det ganske opplagt at respondenten synes dette var morsomt. Samtidig vil jeg også presisere at det i dialog alltid ligger en fare for feiltolking. Jeg kan som deltager i samtalen og transkriberer, feiltolke meningsinnholdet i for eksempel gester, tenkepauser eller tonefall.

Jeg har valgt å nedtegne ordrett det som har blitt sagt i intervjuene, men har noen ganger luket bort historier og digresjoner som ikke har hatt noe med oppgaven å gjøre. Jeg har også tatt meg friheten å luke bort ord og lyder som vanlig dagligtale er full av, som ”ehmm”, ”på en måte” og ”at”, samt ufullstendige setninger som informantene senere har omformulert. Dette har jeg gjort for å gjøre kodingen og analysefasen lettere for meg selv, og for å fortere forstå hva respondentene mener. Fra intervjuer får man ofte kompliserte, detaljerte og rike data som man er avhengig av å bearbeide og forenkle for å kunne jobbe med. ”En viss koding og kategorisering oppstår i løpet av hele prosessen, helt fra vi samler inn rådata. Ideer formes underveis, samtidig som nye ideer og funn former analysen og framstillingen av data” (Jacobsen, 2011, s. 187). Det finnes ulike tilnærminger til kvalitativ analyse, og jeg har valgt å bruke en teknikk som Dag Ingvar Jacobsen velger å kalle *innholdsanalyse*:

*Innholdsanalyse er basert på en antagelse om at det en person sier i et intervju (...) kan reduseres til et sett færre tema eller kategorier. Det sentrale blir dermed å finne de relevante kategoriene, og å fylle disse kategoriene med innhold. Når intervjuet eller observasjonen er kategorisert, vil neste skritt bestå i å tilordne enheter til de enkelte kategoriene, og til slutt se på likheter og ulikheter mellom ulike enheter knyttet til de kategoriene vi har definert (Jacobsen, 2011, s.193).*

Det grunnleggende kriteriet for at kategorier kan lages er at de skal være fundert i data. De må springe ut fra de intervjuene man har gjort, og derfor være relevante i forhold til de dataene vi har. I tillegg skal også kategoriene være begrepsmessig fornuftige, altså ”(...) ha en mening også for andre enn de som deltar i undersøkelsen, og forskeren” (ibid.). Det første jeg gjorde for å forme kategorier var å lese igjennom alle intervjuene to ganger for å få oversikt over

materialet. Allerede under intervjuene og i transkriberingsfasen hadde jeg sett meg ut flere kategorier, men det var likevel veldig nyttig å lese alle intervjuene etter hverandre for å etterprøve kategoriene jeg hadde sett meg ut. I denne prosessen ble også flere kategorier til. En kategori bør ikke være for generell slik at nesten alle enheter passer inn i den, men heller ikke være altfor detaljert. ”Et slags minstekrav er at en kategori minst skal være relevant for to enheter i undersøkelsen” (ibid). Dette er for at den skal kunne benyttes til sammenligning – for hvis den ikke kan det, faller noe av poenget bort. Da kategoriene begynte å utkrystallisere seg i intervjuene skrev jeg ut alle intervjuene, og markerte tekst som falt innenfor de ulike kategoriene med tusjer i sterke farger så teksten var lett å finne igjen. For eksempel brukte jeg fargen gul på all tekst som handlet om dirigentens rolle og fargen rosa på alt som handlet om partitur, arrangement og arrangørens rolle. Flere av kategoriene viste seg å gå litt inn i hverandre, og der det har forekommet har jeg markert teksten med begge eller flere farger. På denne måten ble de ulike kategoriene også visuelt tydeligere for meg, og det ble lettere å analysere og sammenligne utsagnene fra de ulike respondentene.

### **3.8 FORSKNINGSETISKE SPØRSMÅL**

Det har i arbeidet mitt vært viktig å ivareta mine respondenters mulighet og rett til konfidensialitet. ”Utgangspunktet for forskningsetikken i Norge i dag er tre grunnleggende krav knyttet til forholdet mellom forsker og dem det forskes på: informert samtykke, krav på privatliv og krav på å bli korrekt gjengitt” (Jacobsen, 2011, s.45). Respondentene mine fikk før intervjuene informasjon om oppgavens tema og problemstilling, informasjon om hvordan opplysningene ville bli behandlet, deres valg om konfidensialitet eller ikke og at de til enhver tid hadde rett til å kunne trekke seg fra undersøkelsen. Det var ingen av respondentene som ønsket å være anonyme så problematikken rundt konfidensialitet faller her bort. Anonymisering av navn i oppgaven ville ikke nødvendigvis vært tilstrekkelig for å beholde anonymitet i denne oppgaven dersom jeg ukritisk hadde gjengitt eksempler og uttalelser fra kjente personer i musikkbransjen i Norge. Denne siden ved skrivingen ble lettere ved at ingen av respondentene ønsket å være anonyme. Det er likevel mitt etiske ansvar å behandle utsagnene fra respondentene med respekt og forståelse, og å etterstrebe en så korrekt gjengivelse som mulig.

Jeg har intervjuet personer og tatt det opp på bånd, for så i ettertid å transkribere intervjuene. Både opptak og transkripsjoner av intervjuene har til en hver tid vært lagret på en passord-beskyttet datamaskin og har ikke blitt hørt eller lest av noen andre enn meg. Da jeg skrev ut intervjuene og kategoriserte dem var det heller ingen andre som leste transkripsjonene. Under intervjuene var det viktig for meg å ikke bruke unødig mye av mine respondenters tid og energi, så jeg brukte mye tid på å planlegge intervjuene slik at de skulle være så effektive og profesjonelle som mulig. Etter at oppgaven var ferdigskrevet sendte jeg deler av teksten til de respondentene som hadde ytret ønske om å lese oppgaven før jeg leverte. Dette for å forsikre meg om at jeg har sitert og gjengitt meningene deres korrekt. ”I den grad det er mulig, skal vi forsøke å gjengi resultater fullstendig og i riktig sammenheng” (Jacobsen, 2011, s.50). I undersøkelser vil det være umulig å følge dette helt slavisk, da ”all analyse av data vil være en reduksjon av detaljer og mangfold” (ibid.). Likevel er dette noe vi skal strebe mot, og jeg valgte å gå til kildene mine for å forsikre meg om at jeg har forstått alle meninger riktig – og har gjengitt de korrekt. Jeg fikk utelukkende positive tilbakemeldinger fra respondentene, og kan med høy sikkerhet si at jeg har gjengitt deres meninger med korrekthet.

I dette kapitlet har jeg klargjort hvordan jeg har gått frem i mine undersøkelser, hvem jeg har intervjuet og hvordan prosessen har vært. Nå skal vi bevege oss inn i oppgavens hoveddel og se på hvilke musikalske utfordringer respondentene mener man kan møte på i crossover-prosjekter.

## 4. RESULTATER

---

I denne masteroppgaven har jeg studert hvilke musikalske utfordringer man kan møte i crossover-prosjekter der band møter symfoniorkester. Med kvalitativt intervju som forskningsmetode og seks spennende respondenter har jeg fått mulighet til å få en dypere forståelse av hvordan det oppleves å arbeide med slike prosjekter med utgangspunkt i deres livsverdener. Mye av kunnskapen respondentene sitter på har de tilegnet seg på egen hånd gjennom prøving og feiling, eller såkalt ”learning by doing”. Det første av resultatkapitlene har jeg viet til temaet som kom opp aller først i alle intervjuene: lyd og lytting.

### 4.1 LYD OG LYTTING

Som jeg har nevnt flere ganger allerede er det mange ulike aktører i sving under slike crossover-prosjekter. Det er mange ledd som skal fungere for at et prosjekt skal kunne gjennomføres i det hele tatt, og i alle fall om det skal kunne gjennomføres bra. Artist/band, låter, orkester, dirigent, arrangør, lydmann, egnet lokale, teknisk utstyr, produsent, ansvarlig for PR, økonomiansvarlig, kapellmester, lysmann, noteansvarlig og inspisient – alle med sine ansvarsområder. På spørsmålet ”Hva må til for at et crossover-prosjekt skal bli vellykka?” var det unisone svaret fra mine respondenter at god lyd og en god lydproduksjon er det desidert viktigste;

*Når man tenker på alle typer musikkproduksjoner så er sånne prosjekter som dette mer enn noe avhengig av lyden. (Lars Erik Gudim)*

*Det er også noe som alltid er et problem når symfoniorkestre møter vår verden, og det er lyd og lytting (Bjørn Eidsvåg)*

Respondentene var enige om at god lyd og lytting er alfa og omega i crossover-prosjekter og at det ofte er her de største utfordringene ligger. For å kunne spille bra sammen med andre vil man være avhengig av å høre de man spiller med, i tillegg til å høre seg selv og hva man selv gjør.

#### **4.1.1 Forsterking av akustiske instrumenter og ensembler**

Lydmann Asle Karstad forklarer at lydproduksjon i crossover-prosjekter er av en helt annen karakter enn hel-elektroniske prosjekter og at hovedutfordringen ligger i forsterkingen av de akustiske ensemblene. Han mener dette er en underkjent fysikk som altfor få behersker godt både i Norge og på verdensbasis. Dette sier også fiolinist Lars Lunde seg enig i, og poengterer at man i crossover-prosjekter ofte jobber med lydteknikere som kjenner bandet og bandets musikk godt – men som har lite kunnskap om forsterking av akustiske ensembler:

*Ofte har ikke den personen peiling på akustisk lyd, eller stryke-klang. Hvordan få det best mulig ut. Det er det veldig få i Norge som er gode på. (Lars Lunde)*

Dette kan føre til store utfordringer når musikere som er vant til å jobbe med forsterking skal jobbe med ensembler som er vant til å jobbe akustisk. Alle må forsterkes for at alle skal kunne høres, noe som ikke er helt uproblematisk:

*Strenginstrumenter med resonanskasse blir ødelagt i det øyeblikket de blir forsterket. Det høres kanskje dramatisk ut, men det er det som skjer. (Asle Karstad)*

Karstad har jobbet med forsterking av akustiske instrumenter i en årrekke og mener at man ofte ødelegger for seg selv når man forsterker instrumentene. Forsterking har vi bare holdt på med i noen tiår, mens hvor lenge er det siden den første fiolinen ble bygget? Dette er en tradisjon som er mange hundre år gammel, og kunnskapen rundt bygging av strenginstrumenter med resonanskasse har blitt perfektjonert til fingerspissene i

generasjoner. Han mener vi hittil vet for lite om hva som skjer med instrumentene når de blir forsterka på den måten vi gjør det i dag.

Enhver fiolin, bratsj, cello og kontrabass er bygd som akustiske forsterkere, forklarer Karstad. Når man stryker buen over strengen skaper man vibrasjoner som forplanter seg gjennom en stol til resonanskassa som ”bygger” tonen for strengen. Hittil oppfører instrumentet seg slik det er ment; det skal låte på 20 meters avstand – og forsterke seg selv. Men når man også har med et band på scenen er ikke disse akustiske forsterkerne gode nok til å få frem lyden - og må forsterkes ytterligere ved hjelp av PA<sup>11</sup>. Uten PA-forsterkningen hadde man ikke hørt orkesteret, men slik kommer også lyden tilbake til instrumentet. Lyden som blir sendt ut i rommet gjennom PA treffer vegger eller andre hindringer og blir reflektert tilbake til instrumentene på scenen – noe det ikke reagerer bra på:

*Når du da drar det opp, henter lyden gjennom et lydsystem som forsterker det, og så putter du det ut i svære høgtalere og det skal bli mye lyd. Da kommer det jo også tilbake igjen til instrumentet, og da setter du i gang noe som det instrumentet aldri ble laga for å ta imot. Ta imot seg selv ganger to eller ti.  
(Karstad)*

Lyden kommer altså tilbake igjen til instrumentet gjennom PA og det er her blant annet feedback-problematikken<sup>12</sup> kommer inn i bildet, og det kan gå galt ganske fort. For å forstå hvordan man kan unngå å ødelegge lyden må man ifølge Karstad vite ganske mye som lydprodusent og lydtekniker.

Alle resonanskasser har ifølge Karstad en hoved-resonans eller egen-resonans som er en tone som ligger i den laveste oktaven til instrumentet – noe som også vil si at det har en dypere frekvens jo større instrumentet er. De er bygd slik for at de skal være mest responsive der det trengs mest energi ut, og det er etter hvert som du kommer dypere. Resonanskassen er bygd opp rundt denne tonen og kan lett finnes ved å slå på kassen, nær lydhuset. Karstad forklarer at instrumentet er mest responsivt rundt denne tonen, at denne tonen er den største tonen i

---

<sup>11</sup> ”PA-system (forkortelse av det engelske ”Public Address”) er en betegnelse på store lydanlegg som brukes når lyden skal nå ut til mange mennesker. Et slikt anlegg består blant annet av mikrofoner, miksepult, forsterkere, høytalere og lydeffekt-enheter”. (PA-system, 2013)

<sup>12</sup> Forklart i teorikapitlet.

instrumentet og at det kan by på problemer når man skal forsterke instrumentet. Når man forsterker instrumentet tilfører man enda mer energi til tonen, men denne gangen gjennom PA og monitorer. Denne energien gjør at man får ekstra respons, og spesielt ved den mest responsive frekvensen – som igjen fort kan føre til feedback. Og at tonene ”drukner” :

*Alle tonene rundt den tonen vil låte som den tonen. Og vi har hørt det mange ganger på jazzkonserter, med kontrabasser hvor man egentlig bare hører én tone og masse rytmikk, fordi man ikke har kontroll på resonanstonen. (Karstad)*

Helge Sunde forteller at KORK nå bruker mye in-ear-monitoring (som jeg snakker mer om i neste kapittel), og at de også bruker mygger<sup>13</sup> på strykerne for å unngå lekkasje og for å få bedre kontroll på hvert enkelt instrument.

*Nå bruker de mygger på strykerne. Det låter ikke nødvendigvis veldig bra. Det låter ikke gruppe. Det er vanskelig å mikse det til gruppelyd. (Helge Sunde)*

Hvis man bruker en mikrofon som står langt unna instrumentene fanger man i tillegg til lyden fra instrumentet også opp den naturlige romklangen til rommet man spiller i. Man fanger også opp hele *instrumentgruppen*, og får en mer naturlig gruppelyd. Når man har med band på scenen så kan man ikke ha mikrofonene langt unna lydkilden – mikrofonen vil ta med seg lyden fra de andre instrumentene også. Når man bruker mygg-mikrofoner er de festet på instrumentene og kommer veldig nær lydkilden, men da mister man den naturlige romklangen og lydteknikeren må simulere avstand og romfølelse i lyden.

Vi har i dette kapitlet sett litt på ulike utfordringer man kan møte når man forsterker akustiske instrumenter og akustiske ensembler. Vi har sett at man er avhengig av monitorer, men at det heller ikke er uproblematisk.

---

<sup>13</sup> En mygg-mikrofon er en liten mikrofon som kan festes med f.eks en klype enten på instrumenter eller på klær.



### 4.1.2 Monitor – å høre seg selv og hverandre

Bjørn Eidsvåg har jobbet med symfoniorkester en rekke ganger, og tidligere i dette kapitlet så vi at han mener at lyd og lytting er et stadig tilbakevendende problem. Når man er 100 musikere fordelt på en scene på rundt tolv ganger fjorten meter<sup>14</sup> er det umulig å høre alle. Lytting er en stor utfordring og ifølge Eidsvåg hadde det beste egentlig vært

*å ikke mikke de (orkesteret) opp i det hele tatt når vi spiller sammen, og at alle bare må høre hverandre. Men sånn er det ikke...*

Å høre er en vesentlig del av det å spille musikk, enten man spiller alene eller sammen med andre. Når man spiller sammen med andre er det ekstra viktig å høre både seg selv og det de andre gjør for at det skal være lettere å plassere sin egen musisering i forhold til de andres. Hvis instrumentene eller vokalen ikke kan høres godt nok akustisk, eller at musikerne ikke hører seg selv godt nok fra PA må man ta i bruk monitorer – som er en ekstra lydkilde som er beregnet på musikerne på scenen. Det finnes ulike type monitorer, men de to vanligste er wedge og in-ear. En wedge monitor er en ekstern høyttalermonitor som ofte står på gulvet med høyttalerelementene vendt mot musikerne. Hvis musikerne bruker in-ear-monitor får de monitorsignalet sitt rett i headset eller ørepropper.

Tidligere i dette kapitlet så vi at forsterking av strykeinstrumenter er utfordrende med tanke på feedback når lyden kommer tilbake til instrumentet fra PA. Når instrumentet får lyd tilbake gjennom en wedge monitor i tillegg til gjennom PA øker sjansen for feedback ytterligere. For å unngå den ekstra lyden på scenen som følge av monitoring mener Karstad at in-ear-monitoring kan være en mulig løsning. Han forteller at KORK bruker mye in-ear-monitor til slike prosjekter, og at de bruker store ressurser på at lyttingen skal være god. Helge Sunde forteller at da han jobbet i KORK hadde alle instrumentalistene hver sin lille monitorhøyttaler hengende på notestativet, og at de hadde en egen person som gjorde monitormiks slik at hver enkelt musiker kunne velge hva de ville høre i sin monitor.

---

<sup>14</sup> Cirka størrelsen på scenen når KORK spiller i Universitetets Aula (Asle Karstad)

Asle Karstad forklarer at en velkjent problemstilling rundt monitor er at det på et eller annet tidspunkt kan bli for mye lyd på scenen, og at det kan resultere i at ingen hører noe. Forsterking har en grense, noe jeg tar tak i i neste kapittel.

### 4.1.3 Avstander, plassering og volum

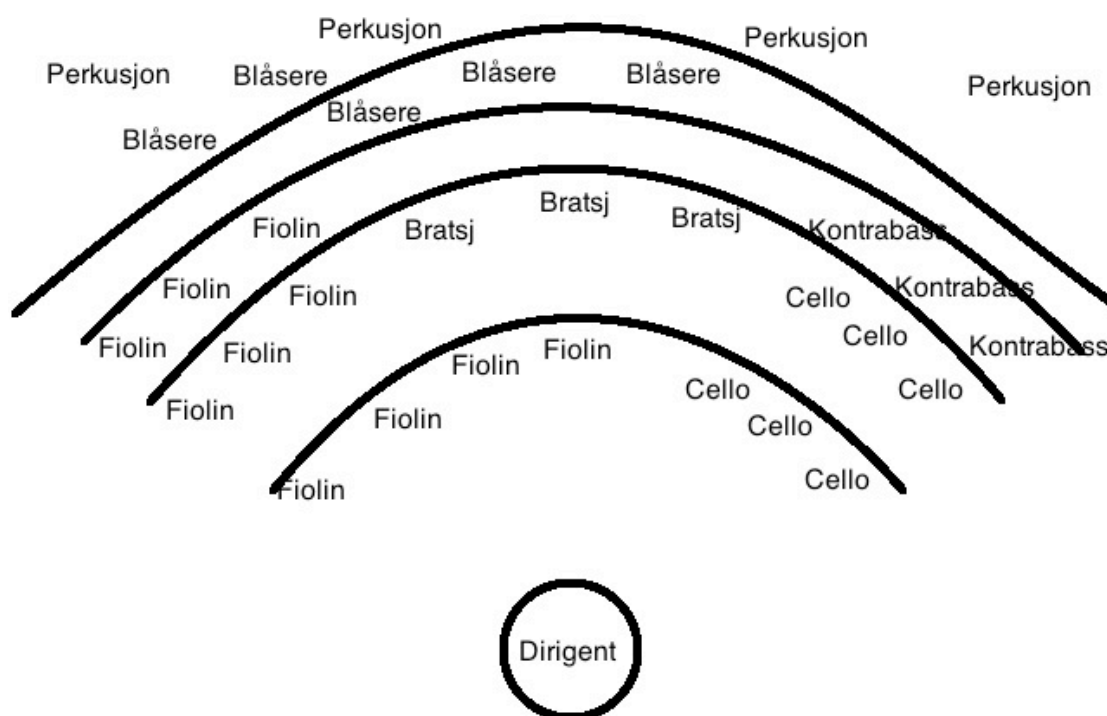
*Vi hadde et veldig stort problem når vi skulle spille med KORK. Et rytmisk problem fordi avstanden mellom bassisten jeg hadde med og perkusjonsgruppa til KORK var for stor. Det var rett og slett grusomt, det klaffa aldri. (Eidsvåg)*

Bjørn Eidsvåg forteller her om en konsert han skulle spille med KORK og en bassist der avstanden mellom perkusjonsgruppa og bassisten gjorde det vanskelig for dem å spille sammen. Løsningen i Eidsvågs tilfelle ble å plassere musikerne tettere sammen slik at det ble lettere for dem å spille i time med hverandre. Avstandsproblematikken ble her løst ved at perkusjonsgruppa til KORK plasserte seg nærmere bassisten. Hvis det på grunn av store avstander eller akustiske forhold gjør det vanskelig for musikerne på scenen å høre hverandre blir også dirigenten en veldig viktig person på podiet – noe jeg ser nærmere på i kapittel 5.

Plassering på scenen er noe som bør tenkes nøye igjennom ifølge Karstad. Hvor plasserer man de forskjellige instrumentene og instrumentgruppene - og tilhørende mikrofoner?

*Det må være en viss balanse på scenen. Hvis man har svake ting som man ønsker skal være sterkt, og det sitter noen ved siden av som spiller høyere så skjønner ikke mikrofonen at den ikke skal ta med seg det som er sterkere. (Karstad)*

Man kan ikke bare skru opp en fiolinist som sitter rett ved siden av et annet instrument som er mye kraftigere, for eksempel et trommesett. Da vil du få litt mer fiolin, og veldig mye mer trommesett (kalt overhøring eller lekkasje) – og mest sannsynlig en del feedback. Ulike orkestre har ulike måter å plassere seg på scenen, men plasseringen kan ofte se slik ut:



**Bilde 3: Eksempel på vanlig orkesteroppstilling**

Lars Horntveth forteller at når hans band, Jaga Jazzist, spiller med orkester plasserer de orkesteret annerledes enn det vi kjenner som ”standard” orkesteroppstilling – både med tanke på lytting og mikrofonplassering. Det viktigste er at alle musikerne blir plassert på en måte som gjør det mest mulig praktisk i forhold til det gjeldende prosjektet. Trommeslager Martin Horntveth<sup>15</sup> sitter helt ytterst på venstre side av scenen og trommeslagerne og perkusjonistene fra orkesteret blir plassert så nært han som mulig – både på grunn av timeproblematikk men også av hensyn til mikrofonplasseringer:

*Trommene er den største utfordringa, også lydmessig. Så vi har plassert all stryken helt til høyre på scenen, og blåserne i midten – fordi det rett og slett er et høyere volum i de. Sånn overhøringsmessig blir det lettere å få stryken ut hvis de er så langt borte fra trommene som mulig. (Lars Horntveth)*

<sup>15</sup> Martin Horntveth er trommeslager i Jaga Jazzist og også Lars Horntveths eldre bror.



**Bilde 4: Jaga Jazzists sceneoppstilling når de spiller med orkester**

Når Jaga Jazzist spiller med orkester er musikerne plassert omtrent slik som vist på bilde nr. 4. Strykerne er plassert lengst bort fra trommene, mens blåserne er plassert bak perkusjonistene fra orkesteret. I front står de øvrige musikerne i Jaga Jazzist. Mellom bandet og strykerne har det også ved flere anledninger blitt satt opp en liten vegg av pleksiglass<sup>16</sup> for å ytterligere minke overhøringen. Horntveth forteller at ikke alle orkestrene de har spilt med har vært like glade for å måtte plassere seg på andre måter enn de er vant til, men at det stort sett har gått fint hvis det er dirigenten som kommer med beskjeden.

*Det er dirigenten som er sjef. Og plasseringen er jo bare en praktisk ting. Hvordan skal det låte best mulig? (Horntveth)*

Helge Sunde sier han liker å ha trommisen så nært seg som mulig når han dirigerer slik at både han og alle musikerne kan se han på scenen. Han sier det handler om time og det

<sup>16</sup> Gjennomsiktige plater laget av pleksiglass. Brukes blant annet av lydteknikere for å separere lyden fra ulike instrumenter. Mest vanlig å bruke rundt trommesett: [http://en.wikipedia.org/wiki/Drum\\_screen](http://en.wikipedia.org/wiki/Drum_screen)

visuelle – det er lettere å høre og føle rytmikken hvis du også ser den. Dette er et eksempel på en gest som har flere betydninger: for trommeslageren er det en lydproduserende gest, mens for medmusikerne kan den være kommunikativ.

Som jeg nevnte på slutten av forrige delkapittel, må man i en livesetting ta høyde for at forsterkning har en grense. Når volumet blir høyt blir det vanskeligere for øret å skille frekvenser fra hverandre, og det menneskelige øret har også en smertegrense.

*Man må ta på alvor at det ikke er fritt fram å balansere som man vil. Man må ta på alvor at det er noen volumer man ikke kan passere. (Karstad)*

Ifølge forsker og direktør ved NOTAM Jørgen Rudi er vår evne til å høre klanglige detaljer og å skille frekvenser fra hverandre sterkest ved lydtrykk på rundt 80dB<sup>17</sup>, og den avtar sterkt ved lydtrykk over 90dB (Rudi, 2000). Arbeidstilsynet har regler for støynivå på arbeidsplassen og grensen er ved jevn støy satt til 80 dB og ved impulslyd 130 dB.<sup>18</sup> Dette vil si at hvis du skal arbeide i et rom over lengre tid skal det ikke være høyere jevn lyd- eller støy-nivå enn 80 dB, men at man kan utsettes for såkalte impulslyder i opp mot 130 dB. Ifølge Store Norske Leksikon ligger ørets smertegrense på mellom 120 og 130 dB.

*Du kan ikke bare skru opp en fiolin. Så hvis du har et band som spiller veldig sterkt så har du kanskje torpedert muligheten for at det skal bli bra. Med mindre du kanskje plasserer hele orkesteret inni et lukka bur, med headset. Men da blir det jo nærmest en studioproduksjon. (Karstad)*

I dette kapittelet har jeg sett på utfordringer tilknyttet lyd og lytting, avstander, volumbegrensninger og forsterking av akustiske instrumenter. Dette er faktorer som påvirker musikere direkte på scenen og påvirker musikers arbeidsvilkår og evne til å produsere musikk på høyt nivå. I neste kapittel skal jeg se nærmere på utfordringer knyttet til musikalsk ledelse, gester, språk og kommunikasjon.

---

<sup>17</sup> dB: Måleenhet for lydstyrke.

<sup>18</sup> <http://www.arbeidstilsynet.no/fakta.html?tid=78245>

## 4.2 MUSIKALSK LEDELSE

### 4.2.1 - Forstår du språket mitt?

For å kunne samarbeide godt er vi avhengige av å forstå hverandre, og for å kunne forstå hverandre må man kunne kommunisere med hverandre. Når musikere som skal på scenen har bakgrunn fra ulike musikalske sjangre, språk og miljøer, kan kommunikasjon bli en utfordring. Ulike musikalske sjangre bruker ulikt musikalsk språk, og ofte kan det for eksempel være snakk om ulik intern sjargong. Man kan legge ulik betydning og ulikt innhold i tilsynelatende like ord og uttrykk. Hvem skal ha oppgaven som tolk og være oversetteren som skal avdekke og nøste opp i kommunikasjonsutfordringer?

*Dirigenten vil alltid være bindeleddet mellom artisten/artistene, bandet og orkesteret. Selv om man ofte har en dirigent som er mer i det ene eller det andre miljøet vil det uansett være der kommunikasjonen går. (Lars Erik Gudim)*

Ifølge samtlige av mine respondenter handler dirigentens rolle i crossover-prosjekter mye om kommunikasjon og språk. Dirigenten er bindeleddet mellom musikerne som møtes, og kan i dette tilfellet omtales som en slags musikalsk tolk. Dirigenten er altså bindeleddet mellom forståelsene i de musikalske leirene, og det er hans eller hennes ansvar at musikerne forstår hverandre slik at grunnlaget for godt samspill er på plass.

*Sunde: Veldig ofte må man ha en person (dirigent) som kan gjøre begge deler, og det er ikke alltid at man finner det.*

Meg: Begge deler, hva mener du med det?

*Sunde: En som kan behandle både Elgar, en fiolinkonsert og en symfoni – og som så kan snu seg og forklare kompet hvordan det skal være. Og som også kan fortelle strykerne hvordan de skal forholde seg til beatet, hvordan de skal være med på greiene. (Sunde)*

Fiolinist Lars Lunde påpeker at det rytmiske musikkpråket er annerledes enn det klassiske. Der man i rytmisk musikk for eksempel snakker om en blekke eller formeldeler som intro,

vers og refreng snakker man i orkesterverdenen om partitur, takter og systemer. Det vil alltid være viktig at dirigenten kjenner både det klassiske og det rytmiske språket, og evner å oversette det slik at alle musikerne kan forstå hverandre. Lunde har spilt under mange dirigenter, og har også opplevd dirigenter som ikke har hatt feelingen for den rytmiske musikken:

*Han tenker at her står det 4/4 og så er det bare å slå fire fjerdedeler. Men, det blir ikke så voldsomt groovy av en som bare står og slår det. Så man må ha en måte å formidle det uttrykket man selv, eller eventuelt bandet vil ha da. Og det er jo et mareritt å sitte på jobb og tenke at man kanskje ville ha gjort det bedre selv. (Lars Lunde)*

Gudim mener at det de siste 10 årene har kommet flere og flere dirigenter som også har god kunnskap og interesse for rytmisk musikk – noe han sier bidrar til å gjøre crossover-prosjekter lettere å gjennomføre. Noe av grunnen til denne utviklingen skyldes ifølge Gudim at musikk er mer tilgjengelig nå enn det var før, og at man kan ”sjekke ut” ny musikk uten å nødvendigvis kjøpe den i platebutikken. Det er kanskje mer vanlig å høre på mye forskjellig musikk nå enn det var tidligere, og ”alle har jo hørt rytmisk musikk” (Asle Karstad). Man blir i mye større grad enn før eksponert for rytmisk musikk gjennom alle typer mediekkanaler. Dette bidrar til at flere og flere klassiske musikere også har god kjennskap til rytmisk musikk, og at språket blir lettere å forstå. I crossover-prosjekter er det ifølge Lars Lunde på mange måter de klassiske musikerne som må skjønne ”de andres” musikk. Det er ikke med dermed sagt at man forstår musikken på samme måte:

*Individene vil jo oppleve noe helt likt på forskjellig måte. At man skal ha en enhetlig oppfattelse av det tror jeg blir vanskelig. Det er vel egentlig umulig. (Lunde)*

Bjørn Eidsvåg forteller at det for han er ekstremt viktig å jobbe med dirigenter som evner å oversette det musikalske språket også til han, som verken kan noter eller å forholde seg til et partitur.

*Jeg kan høre at “oi, her er det noe”, og da kan jeg si til dirigenten “akkurat der, når jeg synger koffor, koffor er det en synkope, der er det noe som ikke stemmer”. Da kan han si ”fra takt 57” til orkesteret, og*

*så tar vi det derifra. Derfor betyr det mye for meg at jeg har tillit til dirigenten, og at han skjønner mitt språk, og lar være å bli irritert over min manglende fagkunnskap. (Eidsvåg)*

Verbal kommunikasjon og språk er viktig for å kunne forstå hverandre, men i mange musikalske sammenhenger er ikke det verbale språket nok. Mye av kommunikasjonen foregår også gjennom bevegelser og gester, noe som belyses nærmere i de neste avsnittene.

#### **4.2.2 Bevegelser og gester**

Som allerede nevnt blir dirigenten omtalt som musikalsk tolk og oversetter mellom bandet og orkesteret. Dirigenten bruker i tillegg et stort spekter av bevegelser for å kommunisere med musikerne. For rytmiske musikere som er vant til å spille i band eller i andre konstellasjoner uten dirigent, kan møtet med dirigentens bevegelser være en kilde til frustrasjon og misforståelser. Dirigenten spiller en stor rolle i samspillet på scenen, og er den som angir når tonene skal komme og hvordan uttrykket skal være. Gestene til dirigenten, og kanskje spesielt plasseringen av bevegelsene i tid blir en slags visuell metronom og guide. Asle Karstad omtaler dirigenten som en slags ekstra monitor der gestene forteller hva som skal skje, spesielt i situasjoner der det ikke er mulig å høre eller se alle. Dette skriver også Dag Johansen om i sin masteravhandling:

*Den kognisjonsmessige kobling mellom lyd og bevegelse åpner en helt ny arena for forståelse. Dirigering handler om koordinasjon og utforming av det musikalske uttrykk. Men det handler også om kanalisering, fokusering og speiling av vilje og kraft hos medmusikantene. Dette gjelder i særlig grad når ensemblet er så stort at det er vanskelig for musikerne å ha en alle-til-alle-relasjon (Johansen, 2008, s. 46).*

Ifølge både Lars Lunde, Lars Erik Gudim og Helge Sunde er orkestermusikere svært flinke til å lese dirigenters væremåte og metode. Helge Sundes noe flåsete utsagn *orkestermusikere spiser dirigenter til frokost* underbygger bare denne teorien.

*Jeg tror det må være et av de verste yrkene man kan ha. Hver mandag, eller hver dag, så sitter det sytti til hundre mann og bedømmer deg. For det tar ti minutter eller mindre før man vet hvordan denne uka kommer til å bli. (Lunde)*



Det er like mange måter å slå slagene på i en taktfigur eller markere på som det finnes dirigenter, men de fleste vil kunne plasseres et sted mellom to ytterpunkter av dirigenttyper som jeg forsøksvis har valgt å kalle ”bølgedirigenten” og ”punktdirigenten”. ”Punktdirigenten” slår figuren mer eller mindre eksakt på slagene mens ”bølgedirigenten” tar seg større friheter med å strekke timen og ligger ofte foran orkesteret.

*Dirigenten er jo sjelden PÅ slaget, han ligger jo alltid foran – i en eller annen slags hemmelig pakt med orkesteret så veit de som er bak der og er slagverkere når de skal legge et slag for at det skal treffe eksakt samtidig med en ansats i fiolinene. (Karstad)*

Vi ser her at Asle Karstad omtaler kommunikasjonen mellom dirigenten og orkesteret som en ”hemmelig pakt”. Respondentene bruker ord som ”hemmelig”, ”magisk”, ”subjektivt” og ”uforklarlig” når de omtaler kommunikasjonen mellom dirigenten og orkesteret. Til tross for at de ser ut til å ha vanskeligheter for å være konkrete, streber de likevel etter å forklare fenomenet. Alle synes det er vanskelig å sette ord på hvordan dette samspillet foregår og hva det er som skjer.

*Man lærer hverandre å kjenne, det er mye intuisjon. Egentlig så er det jo helt ulogisk at man sitter sammen med en fiolin her og klarer å spille sammen med en tuba som sitter 15 meter bortenfor deg. (Lunde)*

I et musikalsk forløp vil plasseringen av enere variere fra dirigent til dirigent, og dette er noe orkestermusikere har god trening i å tolke raskt. Rytmiske musikere har som oftest ikke like mye erfaring som orkestermusikere med å jobbe med dirigent, og kan fort bli forvirra av det som for dem kan se ut som en dirigent som ikke dirigerer i *time*.

*Rytmiske musikere jobber på det de hører, og at dette er eksakt. (Karstad)*

Karstad og Gudim sier at det i den rytmiske verdenen er en ener en ener, det er ikke noe særlig slingringsmonn slik det oftere kan være i symfonisk musikk. For en rytmisk musiker ville det beste kanskje være å ha en dirigent som faller innenfor kategorien ”punkt-dirigent”

da denne måten å dirigere på er mer presis i en rytmisk musikers øyne. Lars Erik Gudim trekker frem at det ikke alltid er like lett å være rytmisk musiker i crossover-prosjekter;

*Det hender nok at noen kompfolk<sup>19</sup> må se en annen vei fordi det ikke stemmer. (Gudim)*

Som vi så i teorikapitlet har det tradisjonelt i vestlig kunstmusikk og vestlig tenkning regjert et syn som skiller kropp og sinn. Dette har på flere måter konstruert et skille mellom den intellektuelle måten å forstå musikk på og den mer primitive varianten som blant annet inkluderer kroppen og kroppslige bevegelser. Jeg spurte fiolinist Lars Lunde om hva han tenker er grunnen til at det ikke er så mye kroppslig bevegelse i et orkester. Når en strykekvartett spiller sammen beveger ofte hver av musikerne seg mye mer enn de gjør når de spiller sammen med et helt orkester.

*Jeg tror det er fordi man ikke skal forstyrre den pulsen som er. Hvis jeg sitter som nummer fire i felegruppa og gjør en bevegelse som ikke samsvarer med gruppeleder så vil det forstyrre pulsen i gruppa og samtidig forstyrre samspillet. (Lunde)*

Lunde påpeker at det finnes flere orkestre som beveger seg mye, og at det ikke burde være en umulighet så lenge alle i orkesteret er med på tanken. Han sier det ofte kan være en utfordring å få alle i orkesteret til å bidra på alle områder.

## **4.3 ARRANGØRENS ROLLE**

Betegnelsen arrangør kan ha flere betydninger, og for ordens skyld vil jeg påpeke at det her ikke er snakk om konsertarrangører eller prosjektarrangører men musikalske orkesterarrangører. En arrangør i denne sammenhengen er den personen eller de personene som arrangerer låtene for bandet og symfoniorkesteret.

---

<sup>19</sup> Kompfolk: Musikere som spiller i akkompanementet, i denne sammenheng i bandet.

### 4.3.1 Ulike typer prosjekter

Skal det skrives helt ny musikk der både bandet og orkesteret lar seg arrangere? Skal det lages et ”pent symfonisk slør” rundt et bands eller en artists eksisterende låter? Skal man la arrangøren få frie musikalske tøyler? Skal man lage noe nytt eller skal man forstørre det materialet man allerede har?

*Hovederfaringen min er at når man har hatt utgangspunkt i å lage arr til et bands eksisterende låter, og bandet er med sånn som det egentlig alltid har vært, da er det vanskelig å komme til en ny høyere enhet. (Karstad)*

Ifølge Karstad er et arrangement på en låt i et band allerede et fullverdig arrangement; det ivaretar alle funksjonene det skal. Med et orkesterarrangement ”på toppen” kan man støte på flere utfordringer. Karstad snakket tidlig i intervjuet om en av utfordringene som følge av dette: *En av tingene jeg har opplevd er at det da ikke er plass til orkesteret.* Når et band eller en artist skriver og arrangerer en låt for seg selv er ikke den første tanken at det må være nok luft i arrangementet til at et symfoniorkester en eller annen gang i fremtiden også kan spille låten. Arrangementet blir til ut ifra det man har å jobbe med, og lydbildet fylles med de instrumentene man har. Lars Erik Gudim utfyller:

*Du har et band som utmerket godt klarer seg alene, og så skal man putte et orkester oppå. Noen vil løse det ved at orkesteret får blomstre litt innimellom, en del av orkesteret kan blomstre samtidig sammen med bandet, men utfordringen er at noen arrangement er veldig orkestrale i utgangspunktet.*

Hvordan arrangeringen faktisk løses er veldig individuelt, og noen ganger avhenger det også av hva en eventuell oppdragsgiver ønsker med prosjektet. Jaga Jazzist ga i 2013 ut plata ”Live with Britten Sinfonia” der de tok gamle låter og skrev inn et symfoniorkester. Bandleder og arrangør Lars Horntveth poengterer at musikken i seg selv ikke *trengte* et orkester, for låtene var ferdige og fullverdige i seg selv. Han sier det var utfordrende å skrive et arrangement til et fullt orkester på musikk som i utgangspunktet var ferdig. Måten han løste det på var å skrive lange introer, outroer og mellompartier der orkesteret fikk ta mye plass, mens orkesteret ble tonet ned på steder der *bandet låter kuler og krutt aleine.* (Lars Horntveth) På denne måten får

både bandet og orkesteret partier der de kan ”blomstre” alene, og ikke gå i veien for hverandre frekvensmessig.

Arrangør Helge Sunde har gjort mange crossover-prosjekt i sin karriere, og kategoriserer prosjektene for seg selv:

*Det er som regel én ting for meg som deler slike prosjekt i to, og det er om du får lov eller om du ikke får lov. (Sunde)*

Han deler med andre ord prosjektene inn i to grupper:

**1:** Prosjekter der han får lov å leke med låtmaterialet og behandle det slik han vil. Han sier selv at det noen ganger kan oppleves som at han ”vrenger” låtene ut inn og skaper en ny *feeling* i låtene.

**2:** Prosjekter der oppdragsgiver ”bare vil ha en større utgave av det låta allerede er”. I disse prosjektene skal orkesteret pakke inn låtene, det skal låte pent – og utover det skal det ikke stikke seg så mye ut.

Jeg får gjennom samtalen med Sunde inntrykk av at han selv ikke synes at prosjektene i kategori to er spesielt givende. I tillegg til Sundes to kategorier tilføyer Karstad i sitt intervju enda en kategori:

**3:** Prosjekter der all musikken er skrevet og arrangert fra bunnen av. Her skrives det helt ny musikk til både bandet og orkesteret.

Både Karstad og Sunde mener at de mest fruktbare og givende prosjektene er de prosjektene der man klarer å komme ”til en ny høyere enhet”. Ifølge Karstad og Sunde er det de prosjektene der man har lekt med eller nykomponert låtene som oftest blir en suksess. Dette er dessverre også de prosjektene det koster mest å gjennomføre – og det krever også at artisten eller bandet tør å la noen andre få frie musikalske tøyler på deres åndsverk. Sunde kommer med flere eksempler på artister som nærmest har kastet arrangementene hans i søppelbøtta fordi de har blitt ”gjort for mye med” og dermed føles for langt unna originalen.

Lars Horntveth forteller at han har inntrykk av at mange orkestre er redde for å bare være ”melis på toppen” i crossover-prosjekter, og at frykter at de bare får spille lange stryketoner i et ellers ”vanlig” bandarrangement. Horntveth sier at også han personlig synes slike løsninger er fullstendig uinteressante, men at det dessverre skjer litt for ofte.

### **4.3.2 Dynamikk – volum og energi**

Innad i et arrangement er det plass til mye dynamikk, både med tanke på volum og bevisst bruk av frekvensområder. Det er stor forskjell på styrkebetegnelsen ppp (piano pianissimo), som betyr ”så svakt som mulig”, og fff (forte fortissimo), som betyr så sterkt som mulig. Ulik oppfatning av dynamikk i et arrangement kan føre til at detaljer forsvinner eller at vesentlige temaer eller partier ikke høres. Asle Karstad sier han for eksempel synes at arrangører ofte skriver inn dynamikk i arrangementene som ikke finnes i bandet. Band har en tendens til å ligge et sted fra mezzoforte og oppover, mens arrangører ofte har lyst å skrive fra pianissimo til fortissimo. Lars Horntveth mener at det er et større dynamisk spekter også i et gjennomsnittlig pop- og rockeband, men at man ikke kan gå så alt for langt ned i volum før det ikke låter bra lenger. Om man kommer for lavt ned i volum forsvinner mye av energien i bandet og ”spruten” blir borte.

*Man må forholde seg til dynamikken på scenen og i rommet. Det kan være man må skrive fire F-er noen steder istedenfor fortissimo – fordi det trengs i en livesetting. Man må på en måte skrive energien inn i notene, det ville man ikke gjort hvis man skrev til plate. (Lars Horntveth)*

Vi ser her at Lars Horntveth noen ganger skriver inn ekstra kommunikasjon til musikerne gjennom notene for å tydeliggjøre dynamikken i et musikalsk forløp. Man kan med andre ord si at det også foregår kommunikasjon gjennom notasjon – noe jeg nå skal se nærmere på.

### **4.3.3 Notasjon og tolking av notebildet**

Ifølge flere av respondentene kan notasjon og tolking av notasjon være grobunn for frustrasjon og unødig tidsbruk. I dyre crossover-prosjekter der ”tid er penger” er det viktig å være effektive – prøvetiden er dyr. Man er avhengige av at alle forstår notene sine, og at man fort kan bli enige om det musikalske uttrykket. Men, tolker ulike musikere et notebilde likt?

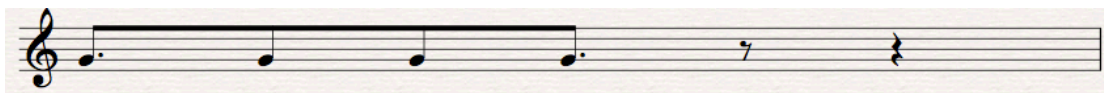
#### 4.3.4a Helge Sunde: Visuelt beat og periodefølelse

Helge Sunde sier at han noen ganger skriver notene annerledes til strykere og blåsere, og at det ofte handler om hvor musikerne kommer fra musikalsk. Mange av blåserne som kommer fra korpsbevegelsen, er ofte vant til å spille populærmusiske låter og er ifølge Sunde ofte bedre til å bladlese<sup>20</sup> enn det strykere er. Det forekommer oftere at et ungdomskorps spiller ”Eye of the tiger” enn at et ungdomsorkester gjør det.

Hvis Sunde skriver arrangementer til orkester med intrikat musikk, som for eksempel Farmers Market, noterer han noen ganger ting litt annerledes for strykerne enn han ville gjort for blåserne. Han opplever også at rytmiske og klassiske musikere har ulike preferanser når det gjelder notasjonsmåter. Rytmiske musikere og musikere med mer bakgrunn fra rytmisk musikk liker å se beatet i notasjonen, mens han har erfart at dette ikke nødvendigvis er like viktig for klassiske musikere. I det første bildet ser vi en sekstendelspuls gruppert i tre, to, to og tre – og det er notert på en ”typisk rytmisk måte” ifølge Sunde: ”For hver gang du har en sekstendel med bindebue over til en åttendedel så kan du høre det slaget, selv om det ikke er der”.



Hvis Sunde skulle ha skrevet denne rytmikken til en fiolinist i et orkester ville han ha notert det slik:



Dette henger sammen med at rytmiske musikere ofte har en innarbeidet periodefølelse som baserer seg på grupperinger i 2, 4, 8, 16, 32 – mens dette ikke nødvendigvis er tilfellet for klassiske musikere på samme måte, og kanskje spesielt strykere som er oppvokst i en

---

<sup>20</sup> Bladlese: spille rett fra noten uten å øve på det på forhånd.

orkestertradisjon. Man kan på bakgrunn av dette kanskje si at rytmiske musikere forholder seg mer vertikalt til et notebilde enn det klassiske musikere gjør – noe som er motsatt av det Charles Keil uttrykker i sin tabell presentert i teorikapitlet .

#### 4.3.4b Lars Horntveth: Ledestemme og hjelpenotasjon

Lars Horntveth forteller om en situasjon der noen i orkesteret trengte litt ekstra hjelp. Bildet under er fra partituret til låten Prungen fra Jaga Jazzist sitt crossover-album ”Live with Britten Sinfonia” fra 2013. Det viser et utsnitt av det Lars Horntveth selv kaller ”et matematisk kanon-aktig parti” cirka fem minutter ut i låta. I dette partiet er det bare disse fire instrumentene som spiller, og det er rytmisk sett et svært krevende parti. Jaga Jazzist har de siste tre årene spilt denne konserten sammen med åtte-ti ulike orkestre rundt om i Europa, og denne delen av låten har vært utfordrende i møte med bortimot samtlige orkestre.

A musical score snippet for four woodwind instruments: Fl. 1 (Piccolo), Ob. 1, Cl. 1, and Bsn. 1. The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern. The Fl. 1 part starts with a 'Piccolo' marking and a dynamic marking of 'f'. The other instruments play a similar rhythmic pattern, with the Bsn. 1 part providing a steady bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Bilde 5: Kanon-parti fra låta Prungen av Jaga Jazzist. Trykket med tillatelse fra Lars Horntveth.

Isolert sett ser hver av enkeltstemmene i dette partiet ikke så vanskelig ut å spille, men det må være ”hundre prosent på beatet” for at det skal henge sammen. Hvis fagotten for eksempel er litt bakpå, eller en av musikerne kommer ut av det, så ”faller korthuset sammen”. Lars Horntveth forteller at de etter hvert som dette viste seg å bli et kjent problemsted, måtte finne alternative måter å løse det på. En av de mulige løsningene ble å la hi-haten gå sammen med blåserne for å holde beatet på plass. En annen løsning var å skrive inn fagottstemmen som guide-stemme til de andre instrumentene slik at de andre stemmene alltid kunne se hvor de var i forhold til fagotten. Bildet nedenfor viser et utsnitt av noten til oboisten. Fra takt 134 ser vi at Horntveth har skrevet inn fagott-stemmen som en ledestemme til oboen.

134 Bsn. 1 **K** Drums out

138

142 **L**

148 *f*

Bilde 6: Fra takt 134: Fagotten som ledestemme. Fra takt 150: Oboen kommer inn. Trykket med tillatelse fra Lars Horntveth.

Dette viste seg å være en løsning som gjorde det enklere for musikerne å forstå rytmikken og viktigheten av kommunikasjonen og samspillet mellom stemmene. Horntveth mener at orkestermusikere i en del av slike prosjekter kanskje ikke alltid forstår viktigheten av sin rolle i helheten, og at slike måter å notere på kan være med på øke bevisstheten. Dette tar oss videre til neste underkapittel, som handler om viktigheten av å føle seg verdsatt på jobb, eller i et prosjekt.

#### 4.3.5 - Jeg er nyttig!

I prosjektene oppgaven min handler om er det mange musikere på scenen og dermed mange mennesker som er sysselsatt samtidig. Det kan sees på som en stor fabrikk eller et stort maskineri med mange ansatte, som alle har en viktig oppgave. Og alle skal *føle* at de har en viktig oppgave i den store helheten. Det at arbeidet oppleves som meningsfylt, skaper arbeidslyst og følelsen av å utgjøre en forskjell. Det er kjent for de fleste av oss at når man trives på jobb og får utnyttet evnene sine, gjør man også en bedre jobb. I et orkester der for eksempel strykegruppa på opptil ti personer spiller akkurat de samme tonene, kan dette være en utfordring.



*Det er noe av aberet med å spille i orkester. I strykegruppa så er det så mange som spiller akkurat det samme at jobben blir å spille sammen med resten av gruppa. Da kan det kanskje være mer interessant for en selv å spille i mindre grupper – at man føler seg mer viktig. (Lunde)*

Å spille ”potetnoter” eller ”klinkekuler” er et eget begrep i orkesterverdenen som betyr å spille heltoner. Både Lars Lunde og Helge Sunde poengterte i sine intervju at det er viktig å gi orkesteret mer utfordring enn å bare spille ”potetnoter” eller ”klinkekuler” da det fort kan bli ensformig og kjedelig. Lars Lunde poengterer at hvis man bare vil bruke orkesteret som et bakteppe eller en visuell ”greie”, blir det i grunnen ganske meningsløst. Men:

*Når det fungerer og når man integrerer oss (orkesteret) på en fornuftig måte og vi blir godt brukt musikalsk, da er det jo veldig veldig gøy. (Lunde)*

Det handler om at man får brukt evnene sine, og at kollegene dine har tillit til deg. At både arrangør og orkester får bruke evnene sine, går litt hånd i hånd. Hvis arrangøren får frie tøyler, eller i alle fall mulighet til å få bruke sine musikalske evner mer enn til å ”drysse melis på toppen”, vil dette kanskje også føre til at orkesteret får mer utfordrende partitur å spille fra? Som følge av dette vil de da kanskje føle seg mer fornuftig brukt? Lars Horntveth poengterer at musikerne som sitter i institusjonsorkestrene rundt omkring i Norge er profesjonelle og dyktige musikere, og da kan det være viktig å skrive for nettopp det musikalske nivået – eller til og med et høyere nivå der også profesjonelle yrkesmusikere får brynt seg innimellom.

Det kommer tydelig frem at Sunde synes det er mest givende å være på jobb når han får ”vrenge” låtene, ”gjøre som han vil” eller ”sende låtene gjennom Sunde-kverna”. Han forklarer med et smil at det hender at han prøver å holde kommunikasjon med artist til et minimum, for når han først har ”snudd låten opp ned”, er det lettere å få tilgivelse enn tillatelse. Han forteller om et prosjekt der han skulle skrive arrangementer for Gøteborg Symfoniorkester og Peter Jöback. Til dette prosjektet skulle han skrive et ”streit” arrangement og et arrangement til første låten på plata – som skulle være ”noe tøft”.

*Da fikk jeg lov å herje med en låt, og å skrive et helt streit arrangement på en annen låt. Da får de noe de vil ha og jeg får noe jeg kan gjøre hva jeg vil på. Det er alltid snakk om hva folk vil ha, men det er også snakk om hva jeg vil at folk skal ha. (Sunde)*

Det vil alltid være oppdragsgiver som har det siste ordet, men ifølge Sunde prøver man så godt man kan å påvirke slik at man selv kan ha det gøy på jobb. Lars Horntveth poengterer viktigheten av god energi i orkesteret – at musikerne liker det de spiller. Han ønsker ikke å gå på akkord med musikken sin eller skrive noe “voldsomme greier” bare fordi noen av musikerne får litt for mange pauser. Likevel er det noe man må ta hensyn til som arrangør – at det er interessante ting å spille for alle i løpet av en konsert.

*Man må fordele de spennende delene utover så ikke alt det spennende kommer på en gang, og at det ikke er samme gruppe musikere som får alt det gøye. Det gjelder å lage musikk som er mest mulig interessant for alle. (Horntveth)*

## **4.4 Å SPILLE PÅ BEATET**

Før jeg startet på dette masterprosjektet var det temaene groove og time jeg hadde flest tanker og meninger om fra før av. Jeg hadde mange spørsmål, som for eksempel hvorfor det er så mye time-problematikk i crossover-prosjekter. Hvorfor er det så vanskelig å få et symfoniorkester til å groove? I dette kapitlet skal jeg se litt nærmere på hva respondentene tenker om groove. Jeg skal også se nærmere på hva de tenker om rytmiske og klassiske musikers oppfattelse av time-begrepet.

### **4.4.1 Hvor langt er et beat?**

*En symfonisk time betyr ikke at pulsen starter og så går den alltid. Man kan gjøre mange ting innenfor en ramme. (Lunde)*

Her ser vi Lars Lunde fortelle hvordan han opplever at klassiske musikere ser på fenomenet time. Dette forteller noe om romsligheten i en symfonisk time. Asle Karstad mener at klassiske og rytmiske musikere har helt forskjellige kulturer i forhold til hvor og hvordan man

plasserer seg på et beat. Rytmiske musikere forholder seg i større grad til at et beat er eksakt mens orkestermusikere ofte har et romsligere forhold til det. Både Horntveth, Lunde og Sunde poengterer i sine intervju at tempoforandringer og kurver er noe av det som gjør orkesterlyden til nettopp det vi kjenner som ”typisk orkesterlyd”.

*En del av det som er utrolig flott med orkesterlyden er jo nettopp det at det er opp og ned i tempo (Horntveth)*

Selv om det er kurvene som gjør lyden til ”typisk orkesterlyd” så er det problematisk i crossover-prosjekter der man er avhengig av at alle har det samme forholdet til beatet. Lunde mener disse kurvene kan ha noe med antall mennesker som spiller sammen å gjøre – at jo flere man er jo vanskeligere er det å finne en felles time. Bjørn Eidsvåg omtaler orkesteret som en ”stor seig masse” som han synes det er tungt å dra i gang – nettopp på grunn av de er så mange mennesker. Sunde forteller at han noen ganger kan være imponert over hvor ”brei” en ener kan være i for eksempel en Mahler-symfoni:

*Det kan jo være folk som treffer med nesten flere sekunds mellomrom, og det oppleves likevel bare som en organisk masse. (Sunde)*

Rytmiske musikere jobber ifølge Asle Karstad på det de hører og at dette er eksakt. De blir opplært til at et beat er mye mer rigid, at det er en mer målbar størrelse. Dette kan ikke et orkester forholde seg til på samme måte, ifølge Karstad – med mindre de har jobbet mye med annen type musikk enn det klassiske repertoaret.

#### **4.4.2 Avstander og time**

Som jeg nevnte tidlig i teorikapittelet bruker lyd tid på å komme seg fra A til B. Lyd beveger seg 340 meter i sekundet, noe man i hverdagen kanskje tenker er veldig fort. Når man kommer ned på detaljplan i prosjekter der det er store avstander og mange mennesker på scenen – da er ikke 340 meter i sekundet nødvendigvis så fort lenger.

Orkestermusikere er godt trent i å spille sammen som akustisk orkester, og perkusjonistene bakerst vet gjennom erfaring når de må starte et slag eller en tone for at den skal komme sammen med fiolinene. For at det som skjer i bakerste rekke skal være i time med det som skjer på fremste rekke kan det ikke skje akkurat samtidig, og som jeg har forklart i teorikapittelet er det så store avstander i et orkester at det alltid vil være noe forsinkelse av lyden. Lars Lunde forteller at for eksempel fiolingruppa han spiller i setter an sine toner i forhold til når bassistene setter an sine. Fiolinene venter alltid til de hører bassen før de selv spiller – hvis de har en felles tone. Selv om man er trent i dette som orkester, vil det ikke nødvendigvis si at man er trent i å vite hvordan man skal forholde seg til dette i samarbeid med et band – og med forsterking. Når respondentene mine snakket om rytmiske og klassiske musikeres forståelse av time, var de stort sett enige om at man har ulikt utgangspunkt og ulik forståelse. Hvordan kan man klare å møtes musikalsk når man har så ulike måter å forholde seg til dette på?

*Klassiske musikere er ikke vant til å spille på et fast beat. De er ikke vant til å spille PÅ trommene, og det er heller ikke alle som har en naturlig periodefølelse eller en naturlig opplevelse av swing. Det kan være utfordrende hvis man skriver litt intrikate ting. (Horntveth)*

Under mitt pilotprosjekt på Nordfjordeid i november 2013 var jeg tilstede på tre øvelser som KORK og artistene hadde i forkant av konsertene. Etter å ha lest igjennom notatene mine fra disse øvelsene kommer det tydelig fram at det var et par av låtene jeg ikke syntes ble bra. Det var låter som gikk i medium/høyt tempo, og jeg syntes rett og slett ikke at de fikk det til å groove. Jeg fortalte Asle Karstad om mine observasjoner og spurte han hvilke tanker han gjorde seg:

*Meg: Jeg har inntrykk av at det er vanskeligere å få uptempolåter til å groove enn låter som er av mer lyrisk karakter. Hva tenker du om dette?*

*Asle: Ja, da trenger det ikke å treffe i like stor grad. Hvis vi eksempelvis sier det er 30 millisekunder forsinkelse fra de som sitter bakerst til de som sitter fremst i orkesteret. Hvis du slår 16-deler i en 120-beat<sup>21</sup>. Hvor tett kommer det i millisekunder? (Karstad)*

---

<sup>21</sup> En 120-beat vil si at det man spiller går i 120 bpm, altså 120 slag per minutt.

Det Asle er inne på her tror jeg er noe av nøkkelen til forståelsen rundt timeproblematikk når orkestre må spille på et fast beat sammen med band. Man er avhengig av at orkesteret er PÅ beatet for å få det til å være i time og for å låse grooven, men av fysiske og akustiske årsaker er dette vanskelig. De som sitter langt bak i orkesteret må på grunn av avstanden spille cirka 30 millisekunder før de som sitter fremst i orkesteret for at det skal komme ut til publikum som noe som er spilt i time. Hvis det er mange underdelinger og tempoet er høyt er det mye større sjanse for at det kan ”lugge”.

For å trekke parallellen til Anne Danielsens grooveforskning, skriver hun i sin artikkel Estetiske perspektiver på populærmusikk at ”Plassen mellom lydene er viktig fordi den skaper den spenningen, det grepet, som låser grooven – eller som en medmusikant en gang sa det: det er hullene som svinger” (Danielsen, 2002, s.134). Hvis man legger dette til grunn, vil det i en groove være like viktig når tonen slutter som når tonen starter. Jeg hadde i begynnelsen av dette prosjektet en teori om at det er vanskeligere å ”slå på” eller ”slå av” en tone for en fiolinist eller kontrabassist enn for eksempel en trommeslager – at orkesteret har større ”innsvingningsstid” enn for eksempel et fem-manns band. Lyden i et instrument med resonanskasse bruker lenger tid i instrumentet før den ”dør ut”. Denne tanken luftet jeg for mine respondenter under intervjuene og både Asle Karstad og Lars Erik Gudim mente at jeg skulle være forsiktig med å påstå dette. Gudim poengterer at strykere i profesjonelle orkestre ofte har veldig god teknikk, og spiller helt presist når de spiller klassiske stykker. Asle Karstad sa likevel noe interessant om hva som kan skje når de akustiske instrumentene blir forsterket:

*Hvis du begynner å forsterke en kontrabass så vil ikke tonen stoppe selv om kontrabassisten stopper å spille, fordi det er så mye energi i bassområdet. (Karstad)*

Dette vil si at hvis en kontrabass blir forsterket, har ikke kontrabassisten kontroll på tonen etter at den er sendt ut i PA-systemet – noe som kan føre til at tonen fortsetter å klinge i systemet etter at kontrabassisten har stoppet tonen fra instrumentet.

Helge Sunde sier at det ikke er så mye man får gjort som dirigent når timen i en låt først er satt, men at en dirigents oppgave ofte i denne sammenhengen blir å fokusere orkesteret rundt den timen som fins. I slike tilfeller vil det ifølge Sunde også være viktig at trommeslageren skjønner at hun eller han ikke skal flytte timen sin etter det dirigenten gjør, men skjønne at dirigenten ligger foran beatet for å hente inn for eksempel strykerne.

*Det er en stor leirklump dette orkesteret og hvis du ser at terrenget begynner å skråne så må du ha større fart. Da må du ligge foran beatet når du dirigerer strykerne. (Sunde)*

Bjørn Eidsvåg omtaler symfoniorkesteret som *et stort instrument som hele veien er litt tungt*. Derfor synes han i sitt eget prosjekt ”Klassisk Bjørn Eidsvåg” at de låtene som er litt symfoniske eller lyriske i utgangspunktet er finere enn de låtene som har høyere tempo og er av mer rytmisk karakter. Han mener materien veier så mye, orkesteret veier så mye, at man ikke får det like lett opp i fart som et vanlig band. Helge Sunde forteller i sitt intervju om en opplevelse han hadde da han skulle legge elektronikk på låtene til sitt eget band<sup>22</sup>. Låtene var spilt inn uten klikk, og da han skulle tracke tempoet for å kunne legge på elektronikk i sequenserprogrammet Logic, oppdaget han at tempoet i bandet gikk betraktelig ned når de tolv blåserne kom inn. Han sier han aldri har reagert på dette tidligere og at musikken og uttrykket kler at tempoet går ned når det kommer flere musikere med – og at det dermed blir tyngre.

## 4.5 HOLDNINGER OG FORDOMMER

Til nå har musikalske og tekniske utfordringer i crossover-prosjekter blitt belyst. Selv om fokuset for mine undersøkelser har vært de musikalske utfordringene, viste det seg at i intervjuene var det umulig å komme unna diskusjoner rundt holdninger og fordommer. Klassiske og rytmiske musikere har fortsatt fordommer mot hverandre og hverandres musikalske virke, men det ser ut til at fordommene har minket betraktelig de siste årene:

---

<sup>22</sup> Helge Sunde Ensemble

*Det er en generasjon nå som er helt annerledes enn den forrige generasjonen, både på godt og vondt egentlig. Alt er mye åpnere nå. Jeg har siden jeg begynte med dette sett folk som nærmest hiver notene i søpla fordi det ikke er "skikkelig orkestermusikk" til folk som elsker det her mer enn sin Beethoven. (Sunde)*

Sunde innrømmer at han flere ganger også har merket sine egne fordommer, som for eksempel tanker om at klassiske musikere bare kan og liker sitt eget repertoar. Det har vist seg ofte å ikke stemme. Karstad sier seg enig i at det de siste tjue årene har vært en stor utvikling og at det er flere og flere klassiske musikere som også har erfaring fra andre musikkformer enn den klassiske. Han opplever at det likevel er noen holdninger rundt ulik musikkshierarki som er interessante.

*Jeg opplever en del ganger at man kommer inn i en setting der klassiske musikere tenker at "dette er jo lett, vi skal jo bare spille noe popmusikk og greier". (Karstad)*

Lars Horntveth forteller også at han ved flere anledninger har blitt møtt med tilsvarende holdninger, men at det fort har blitt motbevist at dette er enkel popmusikk. Han nevner Jaga Jazzists og Farmers Markets musikk som eksempler på intrikat musikk og intrikate arrangementer som han sier flere orkestermusikere har måttet bryne seg mer enn de trodde på. Holdninger om at det er den klassiske musikken som er vanskelig og høyverdig mens populærmusikken er lett og har mindre verdi ser ut til å ha minsket betraktelig de siste ti årene.

*For meg handler det ikke lenger om klasseskiller, det mener jeg er borte. (Eidsvåg)*

## 5. DRØFTING

---

Jeg har nå gjennomgått og presentert funnene fra intervjuene med mine seks respondenter. De seks ulike musikerne viste seg å ha ganske like meninger om hvilke utfordringer man kan møte på i crossover-prosjekter, men kunne naturlig nok fortelle mer inngående om utfordringer på sitt respektive fagfelt. Helge Sunde vet eksempelvis at lyd og akustikk kan være problematisk, men det er lydmann Asle Karstad som kan gi oss en dypere og mer nyansert forståelse. Respondentene mine er alle svært kunnskapsrike, har mye erfaring fra crossover-prosjekter og er aktuelle og velkjente navn innenfor sjangeren. De har delt gladelig av sin kunnskap og sine meninger. I dette kapitlet skal jeg forsøke å drøfte noen av utfordringene som har kommet frem, og også stille noen spørsmål rundt crossover-prosjekter i sin helhet.

### 5.1 Hvorfor samarbeid?

Mot slutten av hvert intervju spurte jeg hvorfor man velger å gjøre slike samarbeidsprosjekter når det er så mange utfordringer man enten må jobbe seg igjennom eller ta en omveg rundt.

*Skal man ha så store samarbeid så må det være noe vits i, og man må kunne høre det og ikke bare se det (orkesteret). Ellers blir det bare patetisk etter min mening. (Karstad)*

*Ha en gjeng gnikkere som sitter bak der liksom. Det kommer litt an på hvilken type musikk det er, men ofte så hører man ikke orkesteret heller. Da blir det bare en visuell greie, og da er det jo helt meningsløst egentlig. (Lunde)*



Som vi ser poengterer respondentene at det må være en grunn til å gjøre slike prosjekter, og at den grunnen må være større enn at det ”ser kult ut å spille med orkester”. Lars Lunde sier han synes det har gått inflasjon i det å spille med symfoniorkester. Det viser kanskje at man er kommet et stykke på veg i karrieren og at det gir en viss status. Dette bør etter min mening ikke alene være grunnen til et samarbeidsprosjekt. Det er eksempler på mange gode og fruktbare samarbeidsprosjekter der man har klart å komme til en høyere enhet, der man har klart å tilføre musikken noe nytt og der musikken har vært i sentrum.

Men, det vil alltid være musikere i orkesteret som ikke synes crossover-prosjekter er spennende eller fruktbart. Når man er hundre musikere på en scene, vil interessenivået alltid være varierende uansett hvilket prosjekt man er en del av.

*Det er ikke nødvendigvis sånn at alle i et symfoniorkester synes det er interessant å gjøre noe med en popartist, eller Jaga Jazzist for den saks skyld. (Horntveth)*

Det er nok ikke alle artister som synes crossover-prosjekt er spennende heller, men som av ulike grunner likevel har gjort det. Bjørn Eidsvåg forteller at han kunne tenke seg å spille inn en plate med bare orkester en gang, der bandet hans ikke er med i det hele tatt. Han poengterer at dette ikke er fordi han synes crossover-prosjekter ikke er bra, men at det er annerledes. Han blir tankefull når jeg spør om han mener man må musikalsk ned i nivå når et profesjonelt orkester på høyt nivå møter et profesjonelt band på høyt nivå.

*Da kan man jo diskutere da, om det er riktig å gå opp eller ned. Men ja, jeg vil si at begge parter må ofre noe. (Eidsvåg)*

Jeg tror det er vanskelig å samarbeide på tvers av sjangergrenser uten å måtte ofre noe. Man må inngå kompromisser når man kommer fra ulike kulturer og tradisjoner, men det virker som om man allerede har begynt å nærme seg hverandre. Med dette mener jeg ikke at klassisk musikk og rytmisk musikk er likere hverandre nå enn for førti år siden, men at musikerne har en annen type respekt for hverandre. Man har et større ønske om å forstå hverandre og hverandres kunnskap og tradisjon.

Crossover-prosjekter som har blitt en stor suksess i Norge er eksempelvis prosjektene mellom Vamp og KORK i 2006 og 2010. Kan slike prosjekter være med å introdusere symfoniorkesteret for mennesker som ellers kanskje ikke ville blitt introdusert for det? Kan crossover-prosjekter være med å øke publikumstall? Det har de siste årene blitt bygget mange kulturhus rundt omkring i Norge og debatten rundt økonomi og publikumsoppslutning har vært tydelig til stede i media. I januar i år var temaet i MFO-bladet *Musikkultur* ”Nye kunder” der publikumstall og nye markedsføringsstrategier hos symfoniorkestre i Norge ble diskutert. Direktør i Stavanger symfoniorkester Trude Marit Risnes sier det gleder henne å se at flere orkestre tenker nytt med tanke på å markedsføre seg selv. Hun sier at både norske, engelske og tyske orkestre nå fokuserer mer på utadrettet virksomhet for å møte folk på andre arenaer enn i konsertsalen. ”Mange føler seg fremmedgjort i en konsertsal. Det skal vi ta på alvor (...)” (Risnes sitert i : Odland, A. Myklebust, 2015, s. 12). I tillegg til at man vil at flere skal komme på konserter i regi av symfoniorkestrene så handler det også om økonomi og orkestrenes fremtid. Kommunikasjonssjef ved Trondheim symfoniorkester Nina Steen sier i artikkelen at noe av grunnen til at man nå tenker mye på nye markedsføringsstrategier er frykt for å miste finansiell støtte – og at man ser hva som skjer rundt om i Europa. Jeg tror personlig at crossover-prosjekter kan ha en positivt effekt på billettsalg, og kanskje trekke nye publikumsgrupper inn i konserthusene. Men, jeg mener også at det er viktig at man holder det kunstneriske på et høyt og profesjonelt nivå og ikke faller for fristelsen å lage crossover-prosjekter med kjente artister utelukkende for økonomiens del. Vi trenger også ikke-kommersiell kunst på høyt nivå.

## 5.2 Fungerer det?

Fungerer crossover-prosjekter? Dette spørsmålet er det først og fremst opp til hver enkelt å svare på, jeg kan ikke svare for alle crossover-prosjekter. Slike prosjekter strekker seg over et stort sjangerspekter, låtmaterialet varierer, produksjonen varierer og budsjettene varierer. Jeg har i denne oppgaven ikke undersøkt et spesifikt case eller prosjekt. Hvis jeg likevel skulle prøve å svare, så hadde jeg først måttet finne ut hva eller hvem det er som gjør at et prosjekt fungerer. Hva er kriteriene? At lyden ble bra? At det ble solgt mange billetter? At budsjettene gikk i balanse? At publikum er fornøyd? Terningkastet i anmeldelsen i avisa? Følelsen musikerne sitter igjen med?

Jeg vil heller stille spørsmålet ”Trenger vi slike prosjekter”? På dette spørsmålet vil jeg svare et klart ja! Vi trenger å samarbeide, vi trenger å få innblikk i hverandres musikalske verden, vi trenger å vise publikum at vi kan lage kunst sammen. Vi har godt av å kunne oppleve at en arrangør kan snu en låt opp ned og lage helt ny kunst av den. Vi har godt av å bli flinkere til å respektere hverandres kunstneriske virke. Låter kan få en ny dimensjon hvis besetningen skiftes ut, noe jeg tror både mange artister og publikummere synes er spennende og fruktbart.

Etter Eidsvågs konsert ”Klassisk Bjørn Eidsvåg” i Oslo Spektrum sammen med KORK i november 2014 var musikkanmelder Olav Solvang fra avisa Vårt Land en av de som var kritiske. Med den tydelige overskriften ”Ukledelig klassisk” åpnet han en dobbeltsidig anmeldelse der det kom klart frem at han ikke synes orkesterinnpakningen kledde Eidsvågs låter, og at det ble i overkant overdådig.

*Det er ikke slik at vi savner Eidsvågs busserull fra forkynner og protestsang-perioden med Fender på 1970-tallet. Vi etterlyser bare den uformelle, løse og ledige Eidsvåg, som lar visene sine få den enkle og luftige tilnærmingen de i utgangspunktet var skrevet og ment for, og som passer dem best. (Solvang, 2015)*

Eidsvåg sa selv i intervjuet med meg at han lenge har vært skeptisk til crossover-prosjekter og tidligere ikke følt at han har klart å ta det på alvor. Han har ved mange anledninger spilt med ulike symfoniorkester i Norge, og er på mange måter enig med Solvang om at musikken passer best når det er rom for det organiske.

*Jeg synes det ofte ikke er vellykkede prosjekter. Det kan være gøy live, på Rådhusplassen eller på Wembley i sånne svære settinger hvor man skal markere ett eller annet. På en fest så kan det være en kuriositet og litt morsomt. Yesterday eller Get Back med svært orkester. Men, det er jo ikke sånt jeg liker. Jeg liker popmusikk jeg, fordi det er gjennomsiktig og organisk. (Eidsvåg)*

Det kan fort bli stort og storslått med orkester, og jeg tror også det var det som var meninga med ”Klassisk Bjørn Eidsvåg”-prosjektet. Hans lange artistliv skulle feires, feiringen ble

planlagt i flere år – og klimakset kom i Oslo Spektrum. Asle Karstad mener at vi ikke er i nærheten av en perfekt løsning på disse prosjektene før det blir like viktig at det låter ordentlig som at det spilles ordentlig.

*Altså, det er fint å ha KORK i fine sorte dresser og kjoler og sånn, men hvis du ikke hører dem så er det jo ikke noe vits. Da blir det veldig dyrt-pent. (Asle Karstad)*

### 5.3 Er rytmiske og klassiske musikere så ulike?

Jeg vil avslutningsvis komme tilbake til Keils ”Table of contrasts” som jeg presenterte i kapittel 3 og komme med noen antydninger til mulige endringer og utvidelser. Mine forslag er markert med blått.

	Klassisk musikk	Jazz (swing)
Oppbygning	Komposisjon – vertikalitet Horisontalitet	Improvisasjon -horisontalitet Vertikalitet
Presentasjonsmåte	Repetisjon	Engangsfremføring
Respons hos tilhørerne	Mental	Motorisk
Respons fra tilhørerne	Utsatt	Umiddelbar
Førende prinsipper	Arkitektur Tilbakeholdenhet Predestinasjon	Levende strøm Fremadstreben Spontanisme
Viktige elementer	Harmoni, melodi, rytme	”Groove”, puls, rytme
Kommunikasjonsmåte	Lingvistisk	Paralingvistisk, kinetisk
Hva som skapes	Mening	Følelse
Forsterking	Akustisk – selvforsterkende	Elektronisk

Tabell 1: Tabell over ulikheter mellom klassisk musikk og jazz (Tønsberg, 2010/2015 etter Keil, C. Og S. Feld 1994 *Music Grooves*, s. 55)

## **Oppbygning**

På dette punktet skriver Keil begrepet vertikalitet inn i kolonnen under klassisk musikk mens han skriver horisontalitet under kolonnen for jazz. Her har flere av mine funn og mine respondenters meninger vist seg å være det motsatte av Keils. Rytmske musikeres periodefølelse og søken etter å ”se beatet i notasjonen” er en tydelig indikator på at rytmiske musikere heller mot en mer vertikal forståelse enn er horisontal. Det er i rytmisk musikk viktig at det er en vital drive som alltid driver grooven fremover (fremadstreben), men for at det skal kunne skje må alle delene i grooven være ”stabled” riktig i forhold til hverandre – noe som også vitner om en vertikal forståelse.

## **Forsterking**

Måter musikken blir forsterket på er et punkt jeg ønsker å legge til i Keils tabell. I klassisk musikk er instrumentene oftest selvforsterkende, mens det i rytmisk musikk oftere forekommer elektronisk forsterkning. I Keils tabell tar han utgangspunkt i jazz – som også lenge ikke brukte elektronisk forsterking. Likevel var mange jazzensembler tidlig ute med å bruke forsterkere og mikrofoner til solister og sangere.

## **Tanker om tabellen i sin helhet**

Keil skriver selv at denne tabellen er en forenklende kategorisering, noe jeg også vil påpeke. Det er ikke bare i klassisk musikk at harmonikk og melodiføring er viktige elementer, og bevegelse og følelse er ikke noe som er forbeholdt rytmiske musikere.

## **6. OPPSUMMERING OG VEIEN VIDERE**

---

Jeg har ved bruk av relevant teori og kvalitative intervjuer nå forsøkt å svare på følgende problemstilling: Hvilke musikalske utfordringer kan man møte i crossover-prosjekter der rytmiske musikere spiller sammen med et symfoniorkester?

Etter hvert som jeg nærmet meg slutten av arbeidet med denne oppgaven slo det meg at problemstillingen min er veldig negativ – jeg er ute etter å finne ut hva som kan være vanskelig. Det kan kanskje gjennom problemstillingen høres ut som jeg er negativ til crossover-prosjekter, noe jeg absolutt ikke er. Jeg vil likevel si at jeg etter å ha arbeidet med denne oppgaven har blitt mer skeptisk. Ikke til crossover-prosjekter i seg selv – jeg synes de er kjempespennende og en viktig utvikling – men til begrunnelsene for å gjøre det. Flere av respondentene gav uttrykk for at de ser lite mening i samarbeidsprosjekter der orkesteret bare er ”melis på toppen”, et statussymbol eller en pen (og dyr) rekvisitt. Jeg deler dette synet.

### **6.1 SELVKRITISKE REFLEKSJONER**

Med problemstillingen som bakteppe er det betimelig å stille spørsmålet nå: Kunne jeg funnet flere musikalske utfordringer? Har jeg funnet alle de musikalske utfordringene man kan møte i crossover-prosjekter? Jeg tror at hvis noen andre hadde skrevet denne oppgaven hadde vedkommende kanskje valgt å kategorisere utfordringene på en annen måte enn det jeg har gjort, eller kanskje vedkommende ville funnet flere utfordringer eller nye kategorier. Jeg vil likevel si at jeg har funnet de viktigste utfordringene, men samtidig si at det alltid vil dukke

opp nye utfordringer, og ulike prosjekter vil ha ulike utfordringer. Oppgaven min har ikke vært å komme med løsninger på utfordringene som mine respondenter har trukket frem. Jeg har likevel noen steder tatt med refleksjonene som respondentene har gjort seg om mulige løsninger. Burde jeg holdt meg til å bare omtale utfordringene?

Som jeg nevnte i kapitlet om avgrensing og gangen i oppgaven har jeg gjort meg noen tanker om mitt utvalg av respondenter. Burde jeg lett litt bedre etter noen kvinnelige respondenter? Jeg tenker i ettertid at jeg kanskje ga opp dette litt for lett. Det er ikke mange kvinnelige dirigenter i Norge som har gjort mange crossover-prosjekter, men jeg kunne for eksempel valgt å intervju en kvinnelig fiolinist fra Kristiansand Symfoniorkester istedenfor en mannlig.

## **6.2 MINE FUNN**

Denne oppgaven har avdekket mange utfordringer i crossover-prosjekter – noen små, andre større. For å gjøre dette avsnittet så oversiktlig som mulig har jeg prøvd å plassere funnene mine i fem punkter:

### **1. Lyd og akustikk**

Oppgaven har avdekket at utfordringer rundt lyd og akustikk kanskje er de mest avgjørende i crossover-prosjekter. Forsterking av akustiske instrumenter med resonanskasse er en fysikk vi fortsatt ikke kjenner godt nok. Lyd og akustikk påvirker alt musikerne gjør, både live og i en øvingssituasjon – og kan i verste fall være med på å ødelegge et prosjekt helt. Vi har sett at akustiske utfordringer som volum, lydens hastighet og avstander spiller en stor rolle.

### **2. Kommunikasjon og språk**

Kommunikasjon og språk kan potensielt være en stor utfordring i crossover-prosjekter. Musikerne kommer fra ulike musikalske tradisjoner med hvert sitt respektive sett med verbale og nonverbale måter å kommunisere på. Vi har sett at ulik sjargong kan være utfordrende, men også at det kan forekomme ulike måter å tolke informasjonen i et notebilde på.

### **3. Horisontal vs. vertikal tenking**

Jeg mener denne oppgaven har avdekket at rytmiske musikere har en mer vertikal måte å forholde seg til musikk og et beat på enn det klassiske musikere har.

### **4. Holdninger i utvikling**

Det har de siste årene skjedd en endring når det kommer til hva klassiske og rytmiske musikere mener om hverandre og hverandres virke. Man er mer interessert i hverandres virke, og mener ikke lenger at den ene typen musikk har mer verdi enn andre.

### **5. Økonomi**

Jeg har helt fra starten av dette arbeidet vært tydelig på at jeg ikke skal undersøke utenommusikalske forhold i oppgaven min. Jeg vil likevel dra inn noen få tanker om dette helt på slutten. Crossover-prosjekter er dyre prosjekter med store budsjetter, noe som vil si at økonomien kan påvirke resultatet i veldig stor grad. Økonomi kan felle et helt prosjekt, det kan påvirke de akustiske og tekniske aspektene, det kan påvirke hvilken dirigent man velger å bruke eller hvilken arrangør man velger å bruke. Økonomi har veldig mye å si – som direkte kan påvirke det musikalske.

## **6.3 VEIEN VIDERE**

Det har vært veldig spennende å jobbe med denne oppgaven, og til tider også frustrerende fordi det har dukket opp mange spennende spørsmål og problemstillinger under arbeidet som jeg ikke har kunnet gå dypere inn i på grunn av problemstillingens omfang. Det er mange temaer som jeg håper noen i fremtiden vil ta tak i.

Da jeg jobbet med litteratursøk til denne oppgaven kom jeg over undersøkelsen ”What Classical musicians can learn from other arts about building audiences” av John Sloboda og Biranda Ford, som handler om hvordan klassiske musikere kan øke publikumsoppslutning ved å se til andre kunstformer og hvordan de jobber med publikumsrekruttering. Denne undersøkelsen er gjort i USA, men kanskje er dette en undersøkelse som kunne blitt gjort i Norge.



Et stort aspekt ved crossover-prosjekter er som sagt økonomi. Jeg har i denne oppgaven valgt å ikke ta stilling til produksjonsapparatet rundt musikerne, men de har udiskutabel stor innvirkning på det som skjer på scenen. De som sitter i planleggingsmøtene er ikke nødvendigvis de som har svaret på hvordan man organiserer det praktiske og de som skriver budsjettene er ikke nødvendigvis de som vet hvordan pengene blir investert best. Det kunne vært spennende å gå inn i et konkret crossover-prosjekt og fulgt det fra planleggingsfase og frem til konsert. Jeg var inne på tanken om å gjøre dette i masterprosjektet mitt, men de prosjektene som skulle gjennomføres samtidig som jeg var masterstudent hadde allerede startet, og jeg hadde allerede da gått glipp av begynnelsen.

Helge Sunde uttrykte i sitt intervju at han gjerne ville lese en avhandling om gruppepsykologi i symfoniorkesteret. Den kunne jeg også tenke meg å lese. Hvordan fungerer samarbeidsprosesser i et orkester, hvordan er maktstrukturene og har disse forandret eller utviklet seg de siste ti årene er interessante spørsmål.

Slik kunne jeg fortsatt lenge, og det tror jeg er et godt tegn. Jeg tror ikke crossover-prosjekter er et felt som er ferdig utforsket – og jeg tror det kommer til å blomstre opp flere spennende prosjekter i fremtiden. På tampen av arbeidet med denne oppgaven fikk jeg en mail fra Bjørn Eidsvåg der han skriver at han nå, etter måneder med samarbeid med ulike symfoniorkestre rundt om i Norge, er langt mer positiv til crossover-prosjekter enn da han begynte. Han sier de nå føler de har funnet nøkkelen, og at han gleder seg til videre samarbeid med symfoniorkestre.

## 6.4 LITTERATURLISTE OG VEDLEGG

Beranek, Leo L & Mellow, Tim, J. (2012). *Acoustics: Sound Fields and Transducers*.

Hentet den 08.11.14 fra

[https://www.google.no/books?hl=no&lr=&id=JD2RIDGIUJoC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Beranek&ots=yLMxnHMLHt&sig=XuJQCPHIF7Ik-We-16vP7uOSRso&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Beranek&f=false](https://www.google.no/books?hl=no&lr=&id=JD2RIDGIUJoC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Beranek&ots=yLMxnHMLHt&sig=XuJQCPHIF7Ik-We-16vP7uOSRso&redir_esc=y#v=onepage&q=Beranek&f=false)

Brackett, David. (1994). The Politics and Practice of "crossover" in American Popular

Music, 1963 to 1965. *The Musical Quarterly*, 78(4), 774-797. Hentet den 20.11.14 fra

<http://www.jstor.org/stable/742509>

Danielsen, Anne. (2001). *Presence and Pleasure. –a study in the funk grooves of James*

*Brown and Parliament*. (Doktorgradsavhandling), Faculty of arts, Universitetet i Oslo, Oslo.

Danielsen, Anne. (2002). Estetiske perspektiver på populærmusikk. I Jostein Gripsrud (Red.),

*Populærmusikken i kulturpolitikken*. (s. 129-155). Oslo: Norsk kulturråd.

Everett, Euris L & Furuseth, Inger. (2012) *Masteroppgaven. Hvordan begynne – og fullføre*.

Oslo: Universitetsforlaget.

Feld, Steven & Keil, Charles. (2005). *Music Grooves : essays and dialogues*. Tucson

Arizona: Fenestra.

Godøy, Rolf Inge & Leman, Marc. (2010). *Musical Gestures. Sound, movement, and*

*meaning*. New York: Routledge.

Jacobsen, Dag Ingvar. (2011). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring*

*i samfunnsvitenskapelig metode. 2. Utgave*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Johansen, Dag. (2008). *Musikalsk ledelse. Dirigenten mellom magi og metode*.

(Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo). Dag Johansen, Oslo.

- Kvale, Steinar. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Monson, Ingrid. (1996). *Saying something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago & London: The university of Chicago press.
- Musikkutstysordningen. (2015). *Workshop med Asle Karstad*. Hentet 10.02.2015, fra <http://www.musikkutstysordningen.no/workshop-med-asle-karstad/>
- Nielsen, Mattias Krohn. (2013). *Symfonisk populærmusikk. Arrangering av symfoniorkester i populærmusiske crossover-prosjekter*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo). N.K Mattias, Oslo.
- Nketia, J.H.K. (1974). *The rhythmic basis of instrumental music* i *The music of Africa*. New York/London, s. 125-139.
- Odland, A. Myklebust. (2015). Tema: Nye kunder. *Musikkultur*, 2015(1), 12-17.
- Repstad, Pål. (2009). *Mellom nærhet og distanse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rossing, Thomas D, Wheeler Paul, Moore, F. Richard. (2002). *The science of sound, third edition*. San Fransisco, CA: Pearson Education, Inc.
- Rudi, Jøran. (2000). Kort innføring i lydens fysikk og akustikk, psykoakustikk, digital innspilling og lydbehandling. Hentet 07.04.2015 fra <http://users.notam02.no/~joranru/innforingLyd/index.html#fysak>
- Ryen, Anne. (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Solberg, Ragnhild Torvanger. (2011). *Feeling, Moving, and Grooving in Timelessness*. – ein studie av tidsoppleving knytt til Elektronisk Dansemusikk. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo), Hentet den 14.04.15 fra

[https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26965/Masteroppgxve\\_RagnildTSolberg.pdf?sequence=2](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26965/Masteroppgxve_RagnildTSolberg.pdf?sequence=2)

Solvang, Olav. (2015). Ukledelig klassisk. Hentet 08.04.2015 fra <http://www.vl.no/kultur/ukledelig-klassisk-1.308339>

Sørf. (2013). *Fremtiden er uhørt! Vol. III*. Hentet 16.01.2015, fra <http://www.rock-city.no/urort>

Tønsberg, Knut. (2007). *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. (Doktorgradsavhandling). Norges Musikkhøgskole, Oslo.

Tønsberg, Knut. (2013). *Akademiseringen av jazz, pop og rock – en dannelsesreise*. Trondheim: Akademika forlag.

Wilson, Margaret & Knoblich, Günther. (2005). The Case for Motor Involvement in Perceiving Conspecifics. *Psychological Bulletin*, 131(3), 460-473. Hentet fra [http://somyby.info/page3/assets/2005\\_WilsonKnoblich.pdf](http://somyby.info/page3/assets/2005_WilsonKnoblich.pdf)

Wikipedia. (2014) *Drum screen*. Hentet 24.03.15 fra [http://en.wikipedia.org/wiki/Drum\\_screen](http://en.wikipedia.org/wiki/Drum_screen)

Wikipedia. (2013). *PA-system*. Hentet 02.03.2015 fra <http://no.wikipedia.org/wiki/PAsystem>

## 6.5 VEDLAGT MUSIKK:

**You ask** –Liveopptak fra Fremtiden er uhørt, Kristiansand 11. oktober 2013

Låtskriver: Julie Falkevik Tungevåg

Orkester: Kristiansand Symfoniorkester

Piano: Julie Falkevik Tungevåg

Vokal: Julie Falkevik Tungevåg

Bass: Espen Grundetjern

Trommer: Trygve Tambs Lycke

Kor: Joakim Kvåle

**Walk away** –Liveopptak fra Fremtiden er uhørt , Kristiansand 11. oktober 2013

Låtskriver: Julie Falkevik Tungevåg

Orkester: Kristiansand Symfoniorkester

Piano: Julie Falkevik Tungevåg

Vokal: Julie Falkevik Tungevåg

Bass: Espen Grundetjern

Trommer: Trygve Tambs Lycke

Kor: Joakim Kvåle

**Maybe I can** –Liveopptak fra konsert i Marbourg, Tyskland 20. februar 2015

Låtskriver: Anette Askvik

Vokal: Anette Askvik

Piano / Keyboards: Julie Falkevik Tungevåg

Koring: Julie Falkevik Tungevåg & Elisa Herbig

Gitar: Jørn Erik Ahlsen

Cello: Elisa Herbig

Trommer: Stephan Salewski

**Liberty** – Fra Plata Liberty. Utgitt på Bird Records

Låtskriver: Anette Askvik

Vokal: Anette Askvik

Piano: Julie Falkevik Tungevåg

Cello: Elisa Herbig

Saxofon: Petter Wettre

Electronics: Øystein Sævåg