

Kristin Kjølberg

ROM FOR ROMANSER

**Om konsertdramaturgisk
musikkformidling i romansekonserten**

Avhandling for graden Ph.D.
Norges musikkhøgskole, Oslo
2010

NMH-publikasjoner 2010:1

© Kristin Kjølberg

ISSN 0333-3760

ISBN 978-82-7853-064-1

Norges musikkhøgskole
Postboks 5190 Majorstua
N-0302 Oslo, Norge

telefon: (+47) 23 36 70 00

telefaks: (+47) 23 36 70 01

e-post: mh@nmh.no

www.nmh.no

Publisert i samarbeid med Unipub

Trykk: Unipub, Oslo 2010

Til Arild, Merete og Katarina

FORORD..... 1

1. FORSPILL..... 5

| | | |
|-------|---|----|
| 1.1 | TRE TILBAKEBLIKK..... | 6 |
| 1.2 | MUSIKKFORMIDLING..... | 9 |
| 1.2.1 | Verksentrert musikkformidling..... | 14 |
| 1.2.2 | Representerende musikkformidling..... | 15 |
| 1.2.3 | Musikkformidlerens actio..... | 16 |
| 1.2.4 | Konsertdramaturgisk musikkformidling..... | 19 |
| 1.2.5 | Musicking..... | 21 |
| 1.2.6 | Musikkfremføringen som et spill..... | 24 |
| 1.3 | PRESENTASJON AV FORSKNINGSPROSJEKTET..... | 29 |
| 1.3.1 | Bakgrunn for prosjektet..... | 29 |
| 1.3.2 | Forskningsspørsmål..... | 32 |
| 1.3.3 | Praksisbasert forskning i musikk..... | 34 |
| 1.3.4 | Avhandlingens form og innhold..... | 36 |
| 1.4 | SENTRALE BEGREPER..... | 38 |
| 1.4.1 | Romansen..... | 38 |
| 1.4.2 | Verket i ulike skikkelser..... | 39 |
| 1.4.3 | Sangeren..... | 41 |
| 1.4.4 | Romansekonserten..... | 42 |
| 1.4.5 | Andre begreper..... | 45 |

2. TEORI, KONSERTDRAMATURGISK MUSIKKFORMIDLING 49

| | | |
|-------|---|----|
| 2.1 | DRAMATURGI..... | 50 |
| 2.1.1 | Dramaturgiske modeller..... | 52 |
| 2.1.2 | Dramaturgiske innganger..... | 55 |
| 2.1.3 | Dramaturgisk analyse..... | 57 |
| 2.1.4 | Forestillingens tre opplevelsensnivåer..... | 59 |
| 2.2 | KONSERTEN SOM KOMMUNIKASJONSSITUASJON..... | 61 |
| 2.3 | FORMIDLINGENS TRE TEKSTER..... | 68 |
| 2.3.1 | Paratekst..... | 70 |
| 2.3.2 | Kontekst..... | 75 |

| | | |
|-------|--|----|
| 2.4 | RETORIKK..... | 79 |
| 2.4.1 | Overbevisning..... | 82 |
| 2.4.2 | Retorikkens arbeidsprogram..... | 84 |
| 2.4.3 | Den retoriske ytringen..... | 86 |
| 2.4.4 | Retorisk kommunikasjon..... | 87 |
| 2.4.5 | Musikkformidling som musikkens retorikk..... | 89 |

3. METODE..... 93

| | | |
|-------|-----------------------------------|-----|
| 3.1 | KUNSTNERISK PRAKSISFORSKNING..... | 94 |
| 3.2 | AKSJONSFORSKNING..... | 97 |
| 3.2.1 | Fremgangsmåter..... | 101 |
| 3.2.2 | Refleksjon og refleksivitet..... | 105 |
| 3.2.3 | Epistemologiske aspekter..... | 108 |
| 3.2.4 | Den sokratiske dialog..... | 113 |
| 3.2.5 | Reflection-in-action..... | 114 |
| 3.3 | FORSKNINGSDESIGN..... | 117 |
| 3.3.1 | Praksisfeltet..... | 121 |
| 3.3.2 | Fokusgruppen..... | 121 |
| 3.3.3 | Logg..... | 125 |
| 3.3.4 | Lyd- og videoopptak..... | 126 |
| 3.3.5 | Analyse..... | 128 |
| 3.3.6 | Forskningsdeltagelse..... | 130 |
| 3.3.7 | Forskerroller og -posisjoner..... | 133 |

4. "ALMA MAHLER, MUSE, FEMME FATALE OG KOMPONIST"..... 137

| | | |
|-------|--|-----|
| 4.1 | KONSERTFORBEREDELSEN..... | 139 |
| 4.1.1 | Forskningsmessige premisser..... | 140 |
| 4.1.2 | Programmering og konsept..... | 141 |
| 4.1.3 | Romansene og de muntlige kommentarene..... | 149 |
| 4.1.4 | Verksentrert musikkformidling..... | 152 |
| 4.1.5 | Isenesettelse..... | 154 |
| 4.1.6 | Edutainment..... | 158 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 4.2 | KONSERTEN | 159 |
| 4.2.1 | Konserthendelsen | 161 |
| 4.2.2 | Bruken av ikkeverbal kommunikasjon | 165 |

5. FOKUSGRUPPEN..... 169

| | | |
|-------|---|-----|
| 5.1 | SAMLING 1, 11.09.05 | 170 |
| 5.1.1 | Romansekonsertens utfordringer..... | 170 |
| 5.1.2 | Romansesangerens formidlingsmuligheter..... | 174 |
| 5.1.3 | Sangerens plassering | 178 |
| 5.1.4 | Vokal formidling | 178 |
| 5.2 | SAMLING 2, 30.11.05 | 180 |
| 5.2.1 | Tilstedeværelse | 180 |
| 5.2.2 | Vokal formidling | 183 |
| 5.2.3 | Ikkeverbal kommunikasjon | 184 |
| 5.3 | SAMLING 3, 08.03.06 | 185 |
| 5.3.1 | Eksempelet Bryn Terfel | 186 |

6. TEORI, SANGERENS ACTIO..... 189

| | | |
|-------|--|-----|
| 6.1 | ACTIO..... | 190 |
| 6.2 | SANGERENS INSTRUMENT | 191 |
| 6.2.1 | Den klassiske stemmen..... | 192 |
| 6.2.2 | Stemmens signatur..... | 194 |
| 6.3 | IKKEVERBAL KOMMUNIKASJON..... | 198 |
| 6.3.1 | Paralingvistikk | 201 |
| 6.3.2 | Romansesangeren og agering..... | 205 |
| 6.3.3 | Gestikk..... | 207 |
| 6.3.4 | Minikk | 212 |
| 6.3.5 | Positur | 214 |
| 6.3.6 | Adaptologi | 218 |
| 6.4 | PERSONA | 220 |
| 6.4.1 | Den komplette musikalske persona | 221 |
| 6.4.2 | Utøverens persona | 222 |
| 6.4.3 | Den poetiske persona | 224 |
| 6.4.4 | Den vokale persona | 226 |
| 6.4.5 | Den instrumentale persona | 227 |
| 6.5 | TROVERDIGHET | 228 |
| 6.5.1 | X-faktoren..... | 231 |

7. "LAST NIGHT AT HALF PAST NINE HE SEEMED O.K." 237

| | | |
|-------|---|-----|
| 7.1 | KONSERTFORBEREDELSENE..... | 238 |
| 7.1.1 | Programmering og konsept..... | 240 |
| 7.1.2 | Poetiske personaer | 244 |
| 7.1.3 | Iscenesettelse | 249 |
| 7.2 | KONSERTEN | 250 |
| 7.2.1 | Paralingvistikk i Weills <i>Je ne t'aime pas</i> | 251 |
| 7.2.2 | Ikkeverbal kommunikasjon i Bolcoms "O Close the Curtain"..... | 254 |
| 7.2.3 | Ikkeverbal kommunikasjon i Barbers "Solitary Hotel"..... | 257 |

8. "DAS WAR DER TAG DER WEIßEN CHRYSANTHEMEN" 261

| | | |
|-------|--|-----|
| 8.1 | KONSERTFORBEREDELSENE..... | 262 |
| 8.1.1 | Programmering og konsept..... | 263 |
| 8.1.2 | Brevene | 270 |
| 8.1.3 | Iscenesettelse | 274 |
| 8.2 | KONSERTEN | 276 |
| 8.2.1 | Verksentrert musikkformidling i Bergs <i>Sieben frühe Lieder</i> | 276 |

9. SYNTSE, KONSERTDRAMATURGISK MUSIKKFORMIDLING 285

| | | |
|-------|--------------------------------------|-----|
| 9.1 | KONSERTPROSESSEN..... | 289 |
| 9.1.1 | Innganger..... | 289 |
| 9.1.2 | Konsertens dramaturgiske form | 292 |
| 9.1.3 | Prøveprosessen..... | 296 |
| 9.1.4 | Utenat eller bruk av noter?..... | 297 |
| 9.2 | ROMANSEKONSERTENS KONTEKSTER..... | 301 |
| 9.2.1 | Tidsrelaterte kontekster..... | 302 |
| 9.2.2 | Stedsrelaterte kontekster | 303 |
| 9.2.3 | Konseptrelaterte kontekster..... | 304 |
| 9.2.4 | Konvensjonsrelaterte kontekster..... | 306 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 9.3 | ROMANSEKONSERTENS PARATEKSTER..... | 308 |
| 9.3.1 | Programmering og konsertkonsept..... | 308 |
| 9.3.2 | Vokal formidling | 311 |
| 9.3.3 | Ikkeverbal formidling gjennom gestikk, minikk og positurer | 315 |
| 9.3.4 | Muntlige kommentarer | 318 |
| 9.3.5 | Romlige og scenografiske paratekster | 320 |
| 9.3.6 | Adaptologi | 325 |
| 9.3.7 | Andre kunstuttrykk | 326 |
| 9.3.8 | Teknikk og multimediale uttrykk | 329 |
| 9.3.9 | Skrift- og billedbærende paratekster | 331 |
| 9.4 | KONSERTDRAMATURGENS FORMIDLINGSKOMPETANSE..... | 335 |
| 9.4.1 | Kompetanse relatert til konsertutvikling | 338 |
| 9.4.2 | Kompetanse relatert til konsertregi..... | 339 |
| 9.4.3 | Kompetanse relatert til konsertproduksjon..... | 341 |
| 9.4.4 | Sangerens actiokompetanse..... | 342 |

10. EKSTRANUMMER 351

| | | |
|------|-----------------------|-----|
| 10.1 | ROM FOR ROMANSER..... | 351 |
| 10.2 | VEIER VIDERE..... | 354 |

REFERANSER..... 357

| | |
|------------------------|-----|
| Litteratur | 357 |
| Noteutgivelser | 366 |
| Andre referanser | 367 |

ENGLISH ABSTRACT..... 369

VEDLEGG..... 371

| | |
|---|-----|
| DVD 1: "Alma Mahler, muse, femme fatale og komponist" | 371 |
| DVD 2: "Last night at half past nine he seemed O.K." | 374 |
| DVD 3: "Das war der Tag der weißen Chrysanthemen" | 376 |

FORORD

Jeg liker å bruke metaforen *sydpol-ekspedisjon* for å illustrere hvordan det har vært å arbeide med en doktorgrad. På en slik ekspedisjon blir man satt av et sted i Antarktis med følgende oppdrag foran seg: på egenhånd å finne veien til selve polpunktet. Både kart og redskaper må utvikles underveis og veien må gås alene. Utstyrt med en satellittelefon har man heldigvis mulighet til å ringe gode hjelpere, selv om de befinner seg på den andre siden av jordkloden. Tidvis kan man støte på andre som er ute og vandrer (les andre stipendiater), men som regel vandrer man alene. Hvor lang veien er, kan ingen si, men det er viktig å ankomme til riktig tid. Hvis ikke risikerer man at de som skal ta imot en har forlatt stedet når man ankommer.

Ingen har tråkket opp samme rute som jeg på min 'polferd', men heldigvis hadde jeg i samråd med eksperter planlagt ferden godt. Jeg hadde tenkt ut mulige problemer, lest meg opp på vær og føreforhold og funnet ut hva slags metoder som ville kunne føre meg til målet. Alene der ute i 'isødet' måtte jeg imidlertid selv sette planene ut i handling. Ikke alt gikk etter planen; jeg ble overrasket av uvær, redskaper gikk i stykker og jeg gikk meg vill. Selv om motivasjonen var sterk, var det stunder der jeg ønsket å gi opp og ringe etter et redningshelikopter. Noe i meg ønsket imidlertid å fullføre ferden, og ofte opplevde jeg at min intuisjon drev meg i riktig retning.

Jeg ble kjent med seg selv både på godt og vondt og opplevde alle slags følelser, ekstase, glede og oppstemthet på den ene side og frustrasjon, smerte og sinne på den annen. I 'Antarktis' befant jeg meg i det dypeste mørke og i det skarpeste lyset. Og når det blåste som verst, eller når jeg hadde opplevelser jeg *måtte* dele med andre, kunne jeg kontakte mine hjelpere.

Den viktigste hjelper på 'ferden' er min alltid oppmuntrende, spørsmålsstillende, kritiske, men samtidig tillitsgivende veileder Elef Nesheim. Hver samtale med deg har gitt ny næring og tro på at jeg kan klare å nå

målet. Du har bidratt med stor kunnskap, ledet meg videre og inspirert meg til å ta sjanser og til å tro på egne krefter.

Videre har jeg vært hjulpet av dyktige ledere for doktorgradsprogrammet på NMH, Siw Graabræk Nielsen, Gro Trondalen, Harald Jørgensen og Erlend Hovland. Takk til doktorgradsutvalget for støtte til reiser, konferanser, kurs og annet. Jeg vil også takke biblioteket ved Norges musikkhøgskole for stor tålmodighet, fleksibilitet og for uvurderlig hjelp til å finne frem bøker og artikler: Takk til Tone Elofsson, Otlu Alsvik, Undis Aarbakke Hope, Geir Kavli og Anna Sæmundsdottir. En liten unnskyldning for det forhold som kommer frem i kapittel 1.1 er vel også på sin plass.

Mens jeg 'vandret rundt i isødet', var også andre stipendiater ute på sin 'ferd'. Det har vært svært inspirerende å ha så gode kolleger. Gjennom et fantastisk kollokviemiljø har vi gitt hverandre og tatt imot konstruktive tilbakemeldinger. Miljøet har vært tverrfaglig og bestått av både utøvere, musikkpedagoger og musikkterapeuter og jeg takker Gro Anita Kamsvåg, Astrid Kvalbein, Tone Kristine Kvamme, Gjertrud Pedersen, Ruth Solveig Steinsland og Karette Stensæth for at jeg fikk ta del i en så dynamisk og utfordrende, men samtidig svært sjenerøs gruppe. Blant stipendiatkollegene vil jeg også takke Torill Vist, Hans Olav Gorset, Tore Simonsen, Erik Stenstadvold og Halgeir Schiager for alle gode samtaler av faglig, datateknisk og sosial art.

Videre vil jeg takke Norges musikkhøgskole som først ved rektor Harald Jørgensen og siden ved rektor Eirik Birkeland har gitt meg mulighet til denne 'ekspedisjonen'. Den dagen jeg ble tatt opp i doktorgradsprogrammet var en svært lykkelig dag i mitt liv. Musikkhøgskolen har vært en flott arbeidsplass å være stipendiat på, og jeg har vært heldig å få delta i utvalg der jeg har kunnet videreutvikle min musikkformidlingskompetanse. Som medlem av i det som i begynnelsen av perioden het Konsertutvalget, som endret navn til Kunstnerisk formidlingsutvalg før det nå har fått navnet Formidlingsutvalget har jeg hatt flotte kolleger å jobbe sammen med. Særlig vil jeg takke utvalgsleder Tor Espen Aspaas for all tillit og for alle de flotte og grundige samtalene vi har hatt rundt formidlingsproblematikk og konsertstrategisk planarbeid. Deltagelsen i de to arbeidsgruppene som utarbeidet musikkformidlingsdokumentene "Om

musikkformidling ved NMH" og "Bevegelig og bevegende" har også vært av stor betydning for dette arbeidet.

Aspaas har også vært deltagende som pianist i en av mine tre konserter. Jeg vil takke for et spennende kunstnerisk samarbeid både til ham og til de to andre pianistene Gudrun Klakegg og Ivar Anton Waagaard. Dere har alle tre vært fantastiske bidragsytere. I tillegg vil jeg takke skuespillerne Ane Skumsvoll som spilte rollen som Alma Mahler og Sigurd Finngeng Myhre som publikum fikk oppleve på voice-over i kabaretkonserten.

De fem sangerne i fokusgruppa må også takkes. Dere er anonymisert i avhandlingen, men jeg skulle gjerne ha takket hver enkelt av dere med navn. Dere var reflekterte, bidro med nye perspektiver og jeg er glad for at dere var så frittalende og direkte som dere var. Uten dere hadde forskningen min vært fattigere.

Min bror Asbjørn Kjølberg må takkes av flere grunner. For det første har han deltatt aktivt i prosjektet gjennom å ha hovedansvaret for å filme de to siste konsertene, for redigeringsarbeidet og for ferdigstillingen av de tre DVD-ene. Videre har han hjulpet til som medprodusent, scenearbeider og altnuliggmann i forbindelse med de to siste konsertene. I tillegg har han bistått med uvurderlig datahjelp i små og store spørsmål. Takk for profesjonell hjelp og takk for all støtte.

Den lange 'ekspedisjonen' har tæret på armer, nakke og rygg, men takket være en fantastisk fysioterapeut, manuell terapeut Rune Fagerli-røen, har jeg sett bort fra en kort sykmeldingsperiode, klart å sitte ved Mac'en i timevis i strekk. I tillegg vil jeg takke Inger-Marie Hauglid for kompetent språkvask og korrekturlesing i siste fase av prosjektet. Mot slutten har jeg i tillegg fått uvurderlig hjelp til lesing av Tor Espen Aspaas, Gjertrud Pedersen, Karette Stensæth og Torill Vist.

Men å begi seg ut på en slik 'reise' krever et støtteapparat på hjemmefronten. Jeg har vært heldig og hatt familie som har trådt støttende til i mang en situasjon. Min mor Wenche Ørstavik og hennes mann Sverre har hjulpet til med barnevakt, trøst eller nybakt brød ved siden av alltid å stille opp på mine konserter. Min far Ove Kjølberg har bidratt med oppmuntringer og økonomisk støtte til en, til tider, anstrengt økonomi. (Det er ikke på grunn av lønna man skriver sin doktorgrad.) Mine to døtre

Katarina og Merete har måttet holde ut med en mor som periodevis har jobbet mye og vært fjern og distansert. Dere har ikke alltid fått hjelp med lekser når dere har trengt det, og dere har helt sikkert savnet å ha en mor som har mer tid til dere. Til slutt må min mann Arild Solum takkes. Mens jeg har vært på min selvsentrerte 'reise til Sydpolen' har du bidratt på alle fronter. Du har handlet mat, laget middag, ryddet, støvsugd og vasket klær, og du har stått opp først hver morgen. I tillegg har du lagt vekk avisen eller fiolinen hver gang jeg har bedt deg høre på et resonnement, eller jeg har trengt å lese høyt fra en halvferdig tekst. Nå er 'ekspedisjonen' over og du kan hvile.

1. FORSPILL

Recognition of today's scant interest in song recital does not mean surrender. We believe that in the long run, given better recital skills on the part of the singer (with a big emphasis on acting) and careful programming, interest can again be stimulated – and not only from sophisticated enthusiasts. Given the time, perhaps by some kind of sponsorship, we can continue to make some new converts; we can forge a new audience who can be led to enjoy unfamiliar music, to appreciate the art of recital.¹

¹ Emmons og Sonntag 1979, s. 288.

1.1 TRE TILBAKEBLIKK

Universitetets aula i Oslo mot slutten av 1980-tallet. Jeg er på romanse-konsert med sangeren Anne Lise Berntsen og pianisten Einar Henning Smebye. Ut fra programmet forstår jeg at det vil bli en utradisjonell romansekonsert, bestående av samtidsmusikk og mindre kjente romanse-komposisjoner. Aulaen er på den tiden det mest brukte kammermusikk-lokalet i Oslo. Det er vanlig med debutkonserter, og alle Musikkhøgskolens diplomkonserter holdes i dette lokalet. Rommet er ærverdig og høytidelig, men samtidig slitent. Det knirker i scenegulvet og stolene publikum sitter på er litt vakleворne. Lokalet har imidlertid atmosfære, og publikum trekker til lokalet for å oppleve instrumental- og romansekonsserter. Munchs store veggmalerier setter et helt spesielt preg på rommet og spiller med når man lytter til den fremførte musikken. Romanse-konsertene består på den tiden ofte av en blanding av arier, enkeltstående romanser og sangsykluser. Som musikkstudent får jeg en unik mulighet gjennom å overvære disse konsertene, jeg blir kjent med nytt repertoar og lærer opp i en levende konsertradisjon.

Starten på konserten med Berntsen og Smebye skal komme til å ryste både meg og resten av publikum. Idet døren til podiet åpnes, går det er gisp gjennom salen. For inn kommer ikke en elegant og kjolekledd diva svevende over scenen, men en tøft antrukket Anne Lise Berntsen, foroverbøyd og bærende på pianisten; det ser ut som om hun har slengt ham over ryggen. Med tunge skritt jabber hun inn, slenger Smebye ned på klaverkrakken og er med den bevegelsen i gang med Magne Hegdals verk for sang og klaver, *Make believe Rag*.

"Kan man gjøre slikt?", spør noen i pausen. "En fornærmelse", utbryter andre. "Fantastisk, fantastisk", tenker jeg. Der og da bestemmer jeg meg for at det er dette jeg vil drive på med. Jeg vil leke meg i konserten, bryte med konvensjoner og gjøre ting på nye måter, lete frem spennende repertoar og sette det inn i uventede sammenhenger. Jeg, som føler meg lite komfortabel med den divarollen mange forbinder med klassiske sangere, får gjennom Anne Lise Berntsens modige formidling bekreftet at å være klassisk sanger kan omfatte så mye mer. Å være sanger handler ikke utelukkende, slik man ofte kan få inntrykk av, om å

vise seg frem eller demonstrere stemmeprakt, men også om å være en skapende og kreativ utøver.

Et års tid senere hører jeg den svenske sangeren Märtha Schele i en romansekoncert ved konservatoriet i København. Programmet er sammensatt på en kreativ og dramaturgisk godt gjennomtenkt måte. Schele entrer scenen iført et hvitt forkle og kokkehatt. Så fremfører hun Leonard Bernsteins *La bonne cuisine*, en sangsyklus der teksten består av franske matoppskrifter. Folk får neppe med seg oppskriftene på "Plum Pudding", "Queues de Bœuf", "Tavouk Geunkis" eller "Civet à Toute Vitesse" som er tekstenes titler, men der og da tror jeg alle på et eller annet nivå oppfatter tekstene.² Schele formidler romansene på en sjeldent kommunikativ måte. Hun synger med en klassisk sangteknikk, men varierer sitt stemmeuttrykk og bruker også en talenær sangteknikk. Schele er både gestisk og mimisk og agerer slik jeg sjelden har opplevd på en klassisk romansekoncert.

En dag finner jeg en bok på Musikkhøgskolens bibliotek. Den heter *The art of the Song Recital*³ og er blå og tykk. I forordet leser jeg:

Our purpose in writing this book is not only to share with others our genuine love for song recital but also to give extensive, thoroughgoing, and definitive insights into the attributes that can render it at once a great art and a magnificent entertainment.⁴

Forfatterne tar for seg mange aspekter rundt romansekoncerten og har et særlig fokus på repertoar og -sammensetning. De skriver blant annet om programbygging, om det å sette enkeltstående romanser sammen til større tematiske helheter, om planlegging av konserter og om det å være en syngende skuespiller. Det er forslag på forslag til konsertprogrammer, og om ikke dette er nok, er det til slutt i boken 230 tettskrevne sider med

² Disse matrettene er plumpudding, oksehalesuppe, en tyrkisk kyllingterrin og en kaninrett man kan lage i en fei.

³ Emmons og Sonntag 1979, s. XV.

⁴ Ibid., første avsnitt i forordet.

repertoarforslag for sang og klaver, kammermusikkrepertoar for sang med ulike instrumentsammensetninger og sangsykluser.

Denne boken snakker til min kreativitet. Særlig trigges jeg av kapitlene som omhandler programmering, det vil si programvalg og -sammensetning av romanser. Jeg leser boken med stor begeistring, om og om igjen. Den inspirerer meg til å sette i gang med mine planer. Jeg skriver ned egne ideer til konsertprogrammer og plasserer ulike komposisjoner inn i ulike konsertkonsepter. I denne perioden lager jeg konsertprogrammer nok til en hel sangerkarriere. Denne kreative prosessen blir bestemmende for mitt ønske om å arbeide ikke bare med romanse-repertoaret, men med helheten rundt romansekonserten. For ved siden av å utforske samspillet mellom sanger, pianist og publikum, vekkes interessen for å jobbe med programmering og iscenesettelse.

Så kommer purringen fra biblioteket, boken må leveres tilbake. Dette gjør meg fortvilet og ulykkelig. Å levere tilbake boken føles som å kutte av sin høyre arm, den oppleves jo nærmest som skrevet til meg. Å få tak i et nytt eksemplar kjennes nærmest som en umulig prosess; i 1988 finnes ikke nettbokhandler som sender bøker til hele verden. I den situasjonen trår jeg feil og melder boken mistet. Med viten og vilje beholder jeg den, men sørger selvsagt for å betale min avlat gjennom et straffegebyr på 300 kroner. Min lidenskap for musikkformidling gjør meg til løgner og småkriminell!

Jeg håper det finnes en foreldelsesfrist på slike forseelser. Jeg ble i alle fall svært glad da jeg fant ut at Musikkhøgskolen like etter hadde kjøpt inn et nytt eksemplar av boken, et som var mye penere enn 'mitt' slitte eksemplar. Jeg tilstår herved min uærlighet og skammer meg. Samtidig var nok *The Art of the Song Recital* den utløsende faktoren til at denne doktorgraden har blitt til.

1.2 MUSIKKFORMIDLING

Musikkformidling er først og fremst et skandinavisk begrep der særlig professorene Dorothy Irving i Sverige og Elef Nesheim i Norge var pådrivere for at musikkformidling ble etablert som praktisk fag ved høyskoler og universiteter for mer enn 20 år siden. I Tyskland ser man at begrepet *Musikvermittlung*, fra å ha betydd konsert- og impresariovirksomhet, nå nærmer seg den skandinaviske forståelsen.⁵ På engelsk og fransk finner vi imidlertid ikke et samlende begrep for musikkformidling. Aktiviteten musikkformidling bedrives, selvsagt, men beskrives gjennom begreper som viser til enkelte aspekter ved musikkformidling, eksempelvis performance communication, konsertpedagogikk, konsertproduksjon, konseptutvikling, programmering eller publikumsbygging.

Undervisningsemnet musikkformidling har i særlig grad beskjeftiget seg med musikkformidlingspraksiser. Det dreier seg om utøverens musikkformidling i en konsertsammenheng, og det handler om andre typer musikkformidling som primært utføres av andre musikkarbeidere, gjennom ulike representerende medier. Dette dreier seg ofte om videreformidling, undervisning, fortellinger, beskrivelser eller kritikk av musikalske prosesser, musikalske ideer, komposisjoner, musikere, komponister, konserthendelser og annet.

Mens musikkformidling har vært et praktisk fagfelt, er det akademisk sett svært ungt. Det finnes lite litteratur innenfor feltet. Det er få, nasjonalt og internasjonalt, som har utviklet teori om musikkformidling, og slik hviler ennå ikke fagfeltet på et teoretisk fundament. Den teori jeg i denne avhandlingen har valgt, kommer derfor fra ulike, beslektede fagfelt som på hver sine måter omhandler aspekter ved musikkformidling. De

⁵ Jfr. Hochschule für Musik Detmold, der innholdet i studieplanen for Musikvermittlung er 1) Dramaturgie einer Musikveranstaltung, 2) Methoden der Musikvermittlung (künstlerisch-pädagogisches "Handwerkszeug"), 3) Techniken der Präsentation og 4) Konzeption und Organisation musikpädagogischer Projekte. Jfr. <http://old.hfm-detmold.de/studium/details/musiverm.html>. Lesedato 09.10.08.

teoretiske perspektivene kommer fra kommunikasjonsteori, retorikk, dramaturgi og formidlingsteori fra billedkunstfeltet.

Pianisten Jon Helge Sætres hovedoppgave er en av de få der det gjøres teoretiske drøftinger av fagfeltet musikkformidling. Sætre er opptatt av at musikkformidlingsteori må bygge på fagfelt som kommunikasjonsteori, estetikk, psykologi, pedagogikk og sosiologi, og disse perspektivene ligger som et bakteppe for hans definisjon:

Musikkformidling dreier seg om å spille musikk for en eller flere lyttere med intensjon om å formidle musikkens muligheter til påvirkning eller innvirkning. Dette innebærer å bevisst ta hensyn til musikkens vesen og verdi, musikerens og lytterens personlige og sosiale forutsetninger, og formidlingssituasjonens samlede elementer for å tilrettelegge for, og forsterke lytterens opplevelse (i vid forstand) av musikk.⁶

Når det gjelder koblingen av estetikk til musikkformidling, sier Sætre:

Musikkestetikken undersøker blant annet musikkens rolle som utløser av musikkopplevelser hos lytteren. Det er ulike oppfatninger på hvordan dette foregår, men poenget er at det er musikken som utløser opplevelser. Dette kan si oss noe om musikkformidlingens oppgave. La oss si det slik: Musikerens oppgave blir å formidle musikkens opplevelsesmuligheter, ved å sette den i sentrum for sin egen og lytterens oppmerksomhet.⁷

Elef Nesheim har vært sentral i utviklingen av musikkformidlingsfaget ved Norges musikkhøgskole. Han vektlegger også *opplevelse* i sin forståelse av hva musikkformidling handler om:

⁶ Sætre 1994, s. 118.

⁷ Ibid., s. 45.

Musikkformidling handler om å tilrettelegge, eller tilpasse musikk slik at opplevelsen, eller forståelsen, kan bli bedre eller mer effektiv.⁸

Ved siden av *opplevelse* er *tilrettelegging* eller *tilpasning* sentrale begreper i hans musikkformidlingsforståelse. Med dette mener Nesheim at musikkformidleren har et særlig ansvar for å legge til rette for at det oppstår en opplevelsersrik konsertsituasjon, og at dette gjøres gjennom bruk av ulike typer virkemidler og kontekstualisering. Tilretteleggingen vil i den sammenhengen dreie seg om tilrettelegging rundt, og ikke av musikken. Sætre påpeker at musikkformidling handler om *intensjonell* formidling. Gjennom å fremheve det intensjonelle eller retoriske aspektet ved musikkformidling fokuserer han, som Nesheim, på at musikkformidlingen skal utføres på gjennomtenkte måter, med virkemidler som forsterker persepsjonen og dermed også den estetiske opplevelsen.

Mange mener imidlertid at musikkformidling dreier seg om tilrettelegging av fremføringer for mennesker som ikke på eget initiativ oppsøker konsertsaler. Et eksempel er det danske nettverket man finner på *musikkformidling.dk*. Nettverket består av en initiativgruppe av komponister, konsertarrangører, musikkpedagoger og representanter fra ulike musikkinstitusjoner i Danmark. Gruppen beskriver musikkformidling som det å "åbne musikken for personer og grupper, der ikke selv opsøger den".⁹ For meg kan et slikt syn redusere musikkformidling til en aktivitet der det dreier seg om å *overtale*, *forklare* eller *lære opp* et nytt publikum til å bli gode lyttere. Hvis musikkformidling derimot handler om å *legge til rette* for opplevelse, vil dette gjelde for alle målgrupper og publikumstyper. Hvorvidt konserten er tiltenkt et voksent, musikkinteressert publikum eller det dreier seg om oppsøkende konserter som skolekonserter, er slik jeg ser det mindre viktig. Tilretteleggingen vil utføres forskjellig, og hvordan utøveren møter sitt publikum vil også endres ut fra publikum og konsertsituasjon, men målet vil være det samme: å skape musikalske møter som gir musikkopplevelse.

⁸ Nesheim 1994, s. 12.

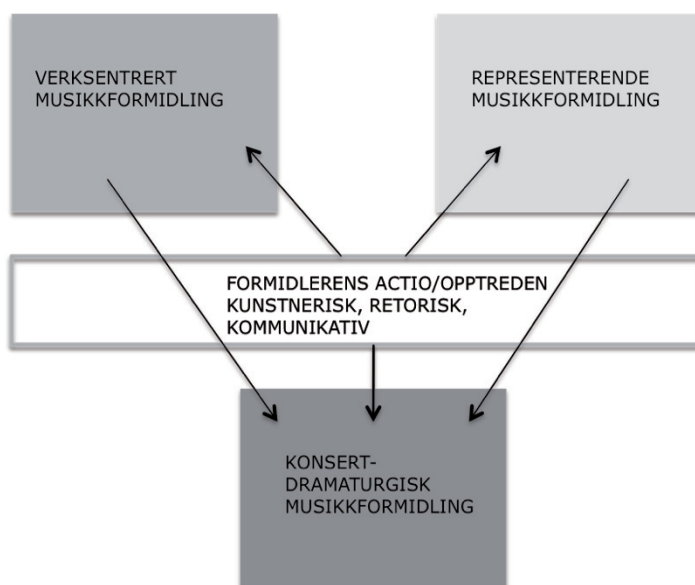
⁹ <http://www.musikformidling.dk>. Lesedato 25.04.09.

Fagfeltet rommer mange ulike aspekter ved det å formidle musikk og innebærer fokus både på det kunstneriske, retoriske og det kommunikative. Det dreier seg om kunstnerisk utøvelse der interpretasjon og formidling smelter sammen i fremføringen. Videre handler musikkformidling om retoriske (intensjonelle), dramaturgiske og kommunikative tilrettelegginger som utøvere og andre konsertskapere tar i bruk i forbindelse med konserter. Musikkformidling foregår i tillegg på andre arenaer enn i konserten, utført av andre typer musikkarbeidere enn utøvere. Fordi fagfeltet er bredt og rommer mange ulike forståelser, opplever jeg musikkformidlingsbegrepet som krevende å bruke. Jeg har derfor sett det hensiktsmessig å dele musikkformidling opp i underkategorier. Relevant i denne konteksten er de fire kategoriene *verksentrert musikkformidling*, *representerende musikkformidling*, *musikkformidlerens actio* og *konsertdramaturgisk musikkformidling*.

Den første kategorien, *verksentrert musikkformidling* dreier seg om den medskapende prosess utøveren er en del av gjennom interpretasjon og formidling av komposisjonen slik at den fremstår som et klingende verk. Verksentrert musikkformidling setter musikkutøvelsen i sentrum og peker på at den utøvende musikeren har en viktig rolle i tilblivelsen av det klingende verket. Den *representerende musikkformidlingen* utføres både i og utenfor konsertrommet av mange ulike typer musikkarbeidere. *Musikkformidlerens actio* tilsvarer begrepet *scenisk beredskap*, noe både Nesheim og sangprofessor Dorothy Irving påpeker som et essensielt aspekt ved musikkformidling.¹⁰ Musikkformidlerens actio dreier seg om dennes opptreden i forhold til kunstneriske, retoriske og kommunikative aspekter og setter fokus på at en formidler må fremstå som kompetent og attraktiv for å oppnå den kontakt som kreves for å nå frem til publikum med sin formidling. Det siste aspektet er den *konsertdramaturgiske musikkformidlingen*. Både verksentrert og representerende musikkformidling kan utføres utenfor en konsertdramaturgisk sammenheng. Den konsertdramaturgiske musikkformidlingen innebærer at det verksentrerte

¹⁰ Irving bruker begrepet *kommunikativ beredskap* i en av sine bøker, men Nesheim peker på at hun ofte brukte begrepet *scenisk beredskap* i sine musikkformidlingsforelesninger og mesterklasser. Irving 1977; Nesheim 1994.

ligger til grunn og at det i tillegg til fremføringene bedrives en eller annen form for representerende musikkformidling. Disse handlingene innebærer kompetent opptreden fra utøverens side. De ulike kategoriene er ikke likestilte, men de er aspekter ved musikkformidling og kan opptre i samspill med hverandre; en konsert trenger ikke inneholde representerende musikkformidlingselementer og en formidlingssituasjon trenger ikke inneholde en levende musikkfremføring, men en konsert med et særlig fokus på iscenesettelse vil inneholde både verksentrerte og konsertdramaturgiske musikkformidlingselementer. I tillegg vil musikkformidlerens actio være av stor betydning for å nå frem til tilhørerne, uansett hva slags musikkformidling som utøves.



Figur 1, aspekter ved musikkformidling.

Man kan i tillegg tenke seg andre kategorier enn disse fire. De arenaer hvor musikk formidles utvides stadig, både gjennom eksperimentering med konsertformen og gjennom nye, digitale medier som

åpner for andre musikalske møter. Disse er imidlertid mindre relevante i denne sammenhengen, ettersom jeg i dette forskningsprosjektet har valgt å holde meg innenfor den tradisjonelle konsertrammen.

1.2.1 Verksentrert musikkformidling

Den første kategorien, *verksentrert* musikkformidling, er knyttet opp til utøverens arbeid med komposisjonen, det vil si interpretasjonen og fremføringen av komposisjonene. Det særegne ved dette nivået er at musikkutøveren er medskaper av komposisjonen samtidig som hun formidler musikken til et publikum; musikkformidling er i denne sammenhengen en integrert del av selve utøvelsen av musikken. Denne type musikkformidling ligger så tett opp til den klingende musikken at interpretasjons-, fremførings- og musikkformidlingsprosessene kan være vanskelige å skille fra hverandre.

Ikke bare er de vanskelige å skille, begrepene brukes også i mange sammenhenger om hverandre og kan både sees på som *prosess* og *produkt*. Klarinettisten Gjertrud Pedersen peker i sin doktorgradsavhandling på at interpretasjonsprosessen er en pågående prosess som ikke stopper opp. Pedersen definerer interpretasjon som "tydning, oversettelse, fortolkning og forklaring".¹¹ Vi snakker da om interpretasjon som en prosess som starter med at utøveren dechiffrerer eller avkoder notasjonen i partituret og en videre fortolkningsprosess som pågår så lenge utøveren forholder seg til den aktuelle komposisjonen. Utøveren vil gjennom øving, lesing, refleksjon, lytting og utøving stadig erfare nye sider ved det komponerte verkets kunstneriske og estetiske potensial. Videre sier Pedersen:

Musikalsk interpretasjon kan dermed innebære klang, teknikk, frasering og hvordan utøveren opptrer i en formidlingssituasjon. Forstått på denne måten er interpretasjon i stor

¹¹ Pedersen 2009, s. 7.

grad knyttet til det klingende resultatet, altså hvordan musikken *høres ut* når man fremfører den.¹²

Pedersen plasserer *interpretasjonsprosessen* ikke bare i forberedelsene til en fremføring, men også i selve fremførings- og formidlings-situasjonen fordi interpretasjonsprosessen også vil pågå underveis i fremføringen. I fremføringen oppstår musikalske ideer og utvikles simultant med at de formidles. Denne prosessen vil føre til et produkt. Da snakker vi om *interpretasjonsproduktet*, der produktet er det klingende verket. Interpretasjonsprosessen er en hermeneutisk prosess der utøverens fokus er på møtet mellom komponisten, det komponerte verket og sin egen utøving. Formidlingen er en utadrettet prosess, der utøveren, gjennom å presenterer interpretasjonsproduktet, står i relasjon til lytteren og det klingende verket. Siden interpretasjonsprosessen er en vedvarende prosess som også pågår underveis i fremføringen, vil utøverens fokus måtte gå begge veier, rettet innover mot sin egen interpretasjon og utover, mot formidlingen av interpretasjonsproduktet.

Musikalsk interpretasjon er et stort og vidt felt. I de tre konsertprosjektene dette forskningsprosjektet består av, er den verksentrettede musikkformidlingen selvsagt et sentralt aspekt ved mitt utøvende arbeid. I forskningen har jeg derimot valgt å fokusere på bredden av hva konsertdramaturgisk musikkformidling dreier seg om og valgt å ikke gå dypere inn i musikalsk interpretasjon som fagfelt. Det vil i avhandlingen ikke foreligge systematiske beskrivelser av de interpretatoriske valgene som ligger til grunn for mine fremføringer; bare der en formidlingstenkning har hatt direkte konsekvenser for mine interpretatoriske valg, vil dette bli behandlet.

1.2.2 Representerende musikkformidling

Representerende musikkformidling utføres ikke gjennom levende musikkutøvelse, men gjennom ulike representerende medier. Representerende

¹² Ibid., s. 7.

medier kan for eksempel være innspillinger, trykte medier, bilder, film, digitale medier og andre kunstuttrykk og kan utføres eksempelvis klingende, visuelt, skriftlig eller muntlig. Disse uttrykkene vil kunne bidra til å utvide rommene rundt et musikalsk uttrykk eller en fremføring. Nettopp en slik utvidelse er for meg et viktig aspekt ved musikkformidling. Både erfarne og mindre erfarne lyttere vil kunne ha ønske om en viss veiledning i tilnærmingen til en komposisjon de ikke kjenner så godt. En slik veiledning kan gjøres på mange måter; det kan være å peke på visse karakteristika ved komposisjonen eller den epoke den er komponert inn i, gi informasjon om omstendigheter rundt eller handle om formidlerens egen estetiske opplevelse av komposisjonen. Det kreves i all musikk en egen lyttekompetanse hos lytteren, og jo mer kompleks musikken er, desto større kompetanse må til for å ta inn denne kompleksiteten. Representerende musikkformidling kan bidra til at lytteren får de nøklene som trengs for å låse opp eventuelle hindre inn til opplevelsrommet, det rommet jeg flere steder i denne avhandlingen kaller *spillerrommet*.

Representerende musikkformidling forgår like gjerne i andre sammenhenger som i konsertrommet, men vil, som jeg allerede har vært inne på, inngå som et viktig element ved konsertdramaturgisk musikkformidling. Ifølge Nesheim, vil denne type musikkformidling utføres av alle som har kunnskaper eller interesse for musikk, eksempelvis pedagoger, komponister, musikkhistorikere, skribenter, journalister, konsertverter, markedsførere, turné- og festivalarbeidere, utøvere og mange andre.¹³ Denne typen musikkformidling handler om å skape engasjement og oppmerksomhet rundt musikken, samt å informere om fenomener og praksiser som omkranser den, det være seg estetikk, musikkhistorie, komponister og deres komposisjoner og mye annet.

1.2.3 Musikkformidlerens actio

Professor Dorothy Irving har vært en foregangskvinne for utviklingen av musikkformidlingsfeltet i Skandinavia. Gjennom kurs, mesterklasser,

¹³ Nesheim 1994, s. 9 ff.

bøker og undervisning ved musikkhøgskolene i Stockholm og Malmö har hun vært med på å prege flere generasjoner musikkutøvere. Irvings bøker omhandler det praktiske arbeidet med musikkformidling, og hun har særlig lagt vekt på utøveren som kommunikator. Hun stiller spørsmålet: "Kan och bör varje musiker kommunicera med andra medel än de rent musikaliska?"¹⁴ Spørsmålet er retorisk stilt, og hennes svar er et klart *ja*. Irving peker på at musikere utdannes til ulike roller, som utøvere, pedagoger, dirigenter, komponister, innen musikkinformasjon og -administrasjon. I disse rollene vil de møte mange ulike typer mennesker og publikumsgrupper, noen med stor og andre med mindre kunnskap om og interesse for musikk. For å kunne skape meningsfulle musikalske møter med ulike publikumsgrupper vil det av musikeren kreves både retorisk og kommunikativ kompetanse. Imidlertid finnes en liten gruppe velkjente utøvere, stjerner

(...) som tack vara talang, hårt arbete, en god portion tur och i vissa fall intensiv marknadsföring, kan kalla hela världen sin arbetsplats. Dessa artister reser mellan operahus och konsertestrader i olika världsdelar men möter mycket sällan "den ovane lyssnaren". Publiken är här redan från början fångad i ett komplicerad psykologisk förhållande till artistens och musikens "budskap" men är alltför ofta ett uttryck för idoldyrkan och masshysteri. Dessa musiker kommunicerar nästan "bara" med musik.¹⁵

Dette dreier seg for Irving om en spesiell formidlingssituasjon der publikum er særlig mottagelig for en utøver og den musikk som formidles. Dette er konsertsituasjoner bare et fåtall utøvere vil møte i sitt virke i dag. Siden Irving skrev dette i 1977, har konkurransen om publikum blitt så stor, det kulturelle tilbudet så omfattende og nivået på musikere så høyt at også de man forventer å bli store stjerner, må utvikle stor kompetanse i sin opptreden eller *actio*.

¹⁴ Irving 1977, s. 8.

¹⁵ Ibid., s. 9.

Actio dreier seg om selve *fremføringen*, det som i antikkens retorikk var talen eller teaterhandlingen. *Actio*s tre funksjoner, å berøre lytteren, *movere*, lære bort eller informere, *docere* og opptre underholdende, *delectare*, er relevante for de kommunikative og kontaktskapende elementene i en musikkformidlingssituasjon. Gjennom sin *actio* skulle talerens opptreden være intendert og overbevisende for at fremføringen skal bli troverdig og verd lytte til.

Når det gjelder de kontaktskapende elementene er Irving opptatt av at musikkformidleren¹⁶ må utvikle kompetanse til å skape gode relasjoner mellom seg selv og publikum.¹⁷ Det innebærer å legge til rette for en atmosfære der publikum trives og føler seg invitert inn i et musikalsk møte. Hun påpeker at det er viktig å skape gjensidig kontakt og en følelse av samhandling eller samspill formidlere og publikum imellom. Videre forutsettes det at formidleren har fokus på dette samspillet, mer enn på seg selv og egne prestasjoner. Den nervøsiteten formidleren må oppleve, må kanaliseres til en spenningsfull og elektrisk fremførelse istedenfor å lede innover i utøverens ego for dermed å lukke publikum ute:

Att vara nervös är inget svaghetstecken – det er en *mänsklig egenskap*. Låt oss försöka acceptera den och kanalisera den så att den inte hindrar våra kontakter med andra människor! (...) Här står de alltså ansikte mot ansikte – artist och publik, två parter som behöver varandra men inte riktigt vågar gå varandra till mötes. I stället bevakar de sina ställningar och iakttar varandra räddhågat från varsin sida om "ingenmanslandet" mellan sig. Vem tar första steget ut i "ingenmanslandet"? Publiken? Aldrig! Artisten? Ja, han måste!¹⁸

I tillegg fremhever Irving at formidleren for å utvikle den sceniske eller kommunikative beredskap som kreves, må fremstå rolig, med selvtillit samt være ærlig og åpen. Hun må i tillegg vise interesse for og kjenne til

¹⁶ Jeg velger i dette kapittelet å skrive om musikkformidleren og ikke utøveren, fordi *actio* vil ha betydning for alle musikkformidlingssituasjoner.

¹⁷ *Ibid.* s 11 ff.

¹⁸ *Ibid.*, s 12.

hvem publikum består av, slik at formidlingen blir tilpasset den bestemte publikumsgruppen.

Musikkformidlerens actio dreier seg altså om å beherske sin egen opptreden, enten det er på en konsertscene eller i andre arenaer. For en utøver gjelder actio både med selve fremføringen og alt rundt denne. I sin opptreden må utøveren fremstå som trygg, overbevisende og ha overskudd til å formidle til et publikum. Det gjelder så vel det musikalske som den verbale kommunikasjonen, det å snakke til et publikum og den ikke-verbale kommunikasjonen, det å bevege seg og ha et fritt kroppsspråk på scenen.

1.2.4 Konsertdramaturgisk musikkformidling

Konsertdramaturgisk musikkformidling, også kalt *konsertdramaturgi*, henter i denne sammenhengen sitt begrepsapparat fra teaterets dramaturgilære. Ordet dramaturgi er utledet av to greske ord, *drama* som betyr handling og *ourgos* som betyr arbeid. Dramaturgi har ifølge teaterviterne Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen to grunnbetydninger, den ene er dramaturgens arbeidsoppgaver og den andre læren om dramaets og sceneverkets struktur og funksjon.¹⁹ En dramaturg har i teateret ulike arbeidsoppgaver, avhengig av hvilken tradisjon man står i. Tidligere arbeidet dramaturgen med å skrive teaterstykker, som dramatiker. I dag har dramaturgen også som oppgave å tilrettelegge og videreutvikle stykker i samarbeid med regissøren og teaterensemblet. I det ligger oppgaver som å drive research, repertoarplanlegging, programarbeid og profilering. Gladsø et al. trekker frem den italienske teaterregissøren Eugenio Barbas beskrivelse av dramaturgi som montasjearbeid.²⁰ Med montasjearbeid mener Barba arbeid med "(...) gester, tekstfragmenter, lys, romlige forhold - i det hele tatt alt som kan fange

¹⁹ Gladsø et al., 2005, s. 19.

²⁰ Barba studerte hos den polske teaterregissøren Jerzy Grotowski i Warszawa. Han startet Odinteateret i Oslo i 1964, men flyttet siden prosjektet til Holstebro i Danmark.

publikums oppmerksomhet.”²¹ Montasjearbeid dreier seg om å tilrettelegge teaterteksten ved hjelp av forskjellige virkemidler.

Hos Gladsø et al. finner man flere grunnforståelser av dramaturgifeltet, og jeg har festet meg ved de som er særlig relevante for en konsertdramaturgisk tenkning. Her beskrives dramaturgi som:

(...) betegnelse på det som faktisk skjer i den skapende prosessen. I denne betydningen dekker *dramaturgi* alle forhandlinger og refleksjoner rundt tilretteleggingen og gjennomføringen av teaterprosessen, både av kunstnerisk, organisatorisk og kommunikativ art – om dette er en del av en bevisst strategi eller ikke. Dramaturgi forstått slik er en beskrivelse av relasjonen og samspillet mellom teaterets skapere, teaterhendelsen og dens publikum. (...) Dramaturgi er læren om *teaterets* virkemidler. Dette omfatter både forholdet mellom et stykkes struktur og dets sceniske realisering, og forholdet mellom sceniske virkemidler sett uavhengig av eventuelle tekstlige forelegg. Alle «sceniske» dramaturgiforståelser hører dermed hit.²²

Dramaturgen beskjeftiger seg med iscenesettelsesprosessen fra et tekstbasert utgangspunkt til en ferdig forestilling, altså den helhetlige refleksjonen rundt teaterhendelsen. Også her snakker man om kunstneriske, retoriske og kommunikative aspekter. Den danske teaterviteren Janek Szatkowski er opptatt av at dramaturgi på den ene side handler om forholdet mellom teaterteksten, teaterskaperen og den helhetlige forestillingen og på den annen side om forholdet mellom scene og sal.²³

Konsertdramaturgi innebærer på samme måte relasjonene mellom musikkfremførelsen og de elementer, virkemidler og sammenhenger som befinner seg utenfor selve fremføringen. Dette impliserer derfor både kunstneriske, retoriske og kommunikative aspekter. Det kunstneriske aspektet vil selvsagt først og fremst innebære verksentrert musikkfor-

²¹ Gladsø et al., 2005, s. 19.

²² Ibid., s. 19.

²³ Szatkowski 1989.

midling. I tillegg kan det å plassere musikken inn i større kunstneriske og idémessige sammenhenger også dreie seg om en kunstnerisk prosess for utøveren. Det kan være å programmere konserten, det vil si valg av repertoar og sammensetningen av komposisjonene til en større helhet, og det kan dreie seg om å innlemme andre kunstuttrykk i konserten. Konsertdramaturgi dreier seg også handle om å skape forståelsesrammer som gjør at musikken settes inn i perspektiver, eksempelvis tiden den er skapt i, komponistenes liv eller musikkens fremføringstradisjon. Videre vil det dreie seg om å finne ulike veier inn til musikken, gjennom eksempelvis innspilt musikk, muntlige kommentarer, bilder, filmer eller multimediale uttrykk.

Retoriske aspekter omhandler forsterkende eller overbevisende elementer som er med på å intensivere lytteopplevelsen. De retoriske virkemidlene ligger i selve fremføringen, men også forut for denne og rundt selve fremføringen. Da snakker man for eksempel om muntlige kommentarer, om lys og lyd, om plasseringer i rommet og om utøverens evne til å rette oppmerksomhet mot sin fremføring.

De kommunikative aspektene vil handle om å utvikle innsikt i og ha evne til å spille på publikums gjennom å utvikle innsikt om ulike publikumsgruppers mange forutsetninger. Det vil også dreie seg om å se på konserten som en kommunikasjonssituasjon der det foregår budskaps-overføring og samhandling mellom musikkens opphavsmenn, utøveren og publikum.

1.2.5 Musicking

Å se på konserten som et musikalsk fellesskap mellom utøver og publikum er en viktig faktor i forbindelse med musikkopplevelse. Også musikkviter og forfatter Christopher Small er opptatt av dette, noe han skriver om i boken *Musicking*. Her tar han for seg hendelsen *den klassiske konserten* og uttrykker seg svært kritisk til den måten klassisk musikk formidles på i tradisjonelle konserter: "There must be a link between the nature of symphonic works and the nature of the events in which they are

played.”²⁴ For ham er konsertkonvensjonene problematiske for hans opplevelse og forståelse av musikk; han er fortrolig med musikken, men trives dårlig i selve konsertsituasjonen. Det er altså særlig kontekstene som klassisk musikk tradisjonelt settes inn i som gjør at han opplever seg som fremmedgjort i slike konserter.

But from the moment when I began to attend large-scale public concerts, I have never felt at ease in that environment. Loving to hear and to play the works but feeling uncomfortable during the events at which they are presented has produced a deep ambivalence that has not lessened over the years. Now in my seventy-first year, I have come nearer to pinning down what is wrong. I do not feel at ease with the social relationships of concert halls. I can say that they do not correspond with my ideal of human relationships. For me there is a dissonance between the meanings – the relationships – that are generated by the works that are being performed and those that are generated by the performance events.²⁵

Small mener at spørsmål som *hva er musikk* eller *hva er meningen med musikk* er feil stilt. For ham er ikke musikk ensbetydende med selve komposisjonen, han fokuserer derimot på musikkens handlingsaspekt. Det klingende verket spiller for Small rollen som aktiviteten i et musikalsk fellesskap, og det er dette fellesskapet og de relasjonene som befinner seg der som er det meningsskapende ved musikk. Slik utvikler han verbet *to music* for å dreie fokuset bort fra musikk som et kunstobjekt og over på musikk som handling. Handlingen kaller han *musicizing* og han definerer det slik:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by

²⁴ Small 1998, s. 16.

²⁵ Ibid., s. 15 f.

rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.²⁶

To music og musicking kan ikke oversettes med å musisere, som jo betyr å spille eller synge. For Small har begrepene en videre betydning, de innebærer mange måter å utrykke eller fortolke musikk på, gjennom å komponere, spille, synge, lytte og bevege seg til musikk. Musicking er, på ulike måter, å delta aktivt og skapende i en musikalsk *samhandling*, hva jeg i denne avhandlingen like gjerne kaller *samspill*. Samspillet oppstår og utvikles gjennom relasjonene som befinner seg i konserten.

I en konsert oppstår flere typer relasjoner, og disse opererer mer eller mindre simultant. Noen av relasjonene finner vi i det musikalske materialet, mellom toner, akkorder og fraser, mens andre relasjoner er mellom mennesker og musikk, mennesker og rommet og rommet og musikken. Videre handler det om relasjoner aktørene imellom, komponist og utøver, komponist og lytter, lytter og utøver og mellom de ulike lytterne. I tillegg kan man utlede en mengde andre relasjoner, avhengig av hvilke kontekster musikken befinner seg i, eller ut fra hva som ellers oppleves som meningsfullt i en konsert. Konserten blir i Smalls perspektiv en hendelse der de ulike aktørene og elementene står i relasjoner til hverandre og der deltagelse, samhandling eller samspill står i fokus:

The answer I propose is this. The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stands as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: relationships between person and person, between individual

²⁶ Ibid., s. 9.

and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world.²⁷

Small mener at samhandlings- eller samspillaspektet i den klassiske konserten er for lite vektlagt. Han opplever at det er for stor avstand mellom scene og sal i fysisk og metafysisk forstand og at både utøveren og publikum i mange sammenhenger har et for distansert eller ærbødig forhold til de komposisjonene som blir fremført. Samspillet i en konsert innbærer ikke for Small at publikum må være med og synge, spille eller danse mens musikken bli fremført. Det kan like gjerne være at publikum lytter til den fremførte musikken og skaper egne erfaringer av den musikken de opplever. Ved å konstruere begrepet musicking understreket Small at kommunikasjon og relasjoner er viktig for musikkopplevelsen.

1.2.6 Musikkfremføringen som et spill

Den hermeneutiske filosofen Hans-Georg Gadamer ser på formidlingen av kunst og kunstopplevelsen som et *spill*. På tysk, engelsk og fransk vil begrepene *spielen*, *play* og *jouer* omhandle både det å leke og det å spille. Det kan for eksempel gjelde barnets lek, naturens spill, et brettspill eller sport, men kan også omhandle det å spille et instrument.

Vi kan også på norsk bruke spill og lek synonymt, men de er likevel ulike i sitt innhold. Slik jeg ser det har leken en noe friere samhandlingsform, mens spillet ofte bygger på flere forhåndsdefinerte spilleregler. Der leken ikke trenger å ha et klart definert mål og kan endres underveis, har spillet ofte en tydeligere retning og kan i tillegg handle om det å vinne. Reglene kan være til for å avgjøre en vinner av spillet, men har like gjerne bare en regulerende funksjon for aktiviteten.²⁸ Spillet og leken er begge en adspredelse. Spillerne vet at spillet ikke er virkelighet, men likevel er spillet ikke uten alvor. Det er nettopp denne tvetydigheten som gjør spillet til et spill. Spillet oppstår i spenningsfeltet mellom de faste rammene og den friheten som finnes innenfor disse. Når jeg videre velger

²⁷ Small 1998, s 13.

²⁸ Ibid., s. 87 ff.

å bruke begrepet spill fremfor lek, er det fordi det å spille ligger nærmere musikkfeltet. I en utøvende situasjon som konserten flettes imidlertid de to begrepene sammen til en helhet; spillbegrepet i forbindelse med musikkfremføringer bærer i seg den doble meningen fra engelsk, fransk og tysk.

Mange filosofer, deriblant Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Ludwig Wittgenstein og Martin Heidegger har gjennom sine tekster vært en inspirasjon for Hans-Georg Gadamers konsept *spill*.²⁹ Felles for disse filosofene er at de knytter spillet til det å uttrykke seg kunstnerisk og å erfare det estetiske. For Kant og Schiller er det imidlertid menneskene som erfarer kunsten, *spillerne* som er subjektet i spillet, og slik er spillet til for å undersøke og erfare seg selv gjennom kunsten, som et instrument for den som erfarer og opplever. Gadamer tar derimot avstand fra å forstå spillet på denne måten. For ham er det *spillet* og ikke spillerne som er subjektet i hendelsen.

Det gäller då för oss att lösgöra detta begrepp [spillet] ur den subjektiva betydelse, som det har hos Kant och Schiller och som behärskar hela den nyare estetiken och antropologin. När vi talar om spel i samband med konstfarenheten, så syftar spel inte till någon attityd och förvisso inte till någon sinnesstämning hos den som skapar eller njuter. Det handlar inte om fri subjektivitet hos den som tar del i spelet utan om själva konstverkets sätt att vara.³⁰

Den kunstnerisk-estetiske erfaringen står i fokus for spillet, og bare gjennom å spille kan vi ifølge Gadamer erfare kunstverket:

Konstverkets egentliga sätt att vara består snarare i att bli den erfarenhet, som förvandlar den som erfar. Det som förblir

²⁹ Steinholt 1999; Gadamer 1997.

³⁰ Gadamer 1997, s. 79.

och står fast som konsterefarehetens 'subjekt' är inte den subjektivitet, som erfar, utan kunstverket själv.³¹

Kunstverket og spillerne vil alle måtte oppgi sin subjektivitet og nærmest bevege seg bort fra kunstverkets skaper og over i det felles spillet. Spillerne må leve seg inn i spillet og glemme seg selv. De må altså oppgi sin egen individualitet og subjektivitet for å delta i spillet på alvor. Slik blir kunstverket til noe som angår, tilhører og berører alle som deltar i spillet.

Spelaren måsta ju gå upp i spelet för att det skall uppnå sitt syfte. Det är bara spelandets allvar, som låter spelet helt vara spel, och inte förbindelsen till det allvar, som leder bort från spelet. Den som inte tar spelet på allvar fördärvar det.³²

I spillet kan man være i nåtid samtidig som man møter fortiden. Spillet beveger seg i tillegg i flere retninger. Alle spillerne holder vekselvis fast i leken som om de kaster ball, og på den måten blir det en dialogisk bevegelse mellom spillerne og spillet i en akse *frem – tilbake*, en annen *hit - dit*.³³ Slik pågår det i spillet en kontinuerlig dialog mellom spillerne og kunstverket, og det foregår en utvikling der man beveger seg mellom det kjente og det ukjente, gjennom en hermeneutisk prosess. I denne prosessen skifter spillerne mellom ulike perspektiver, både gjennom den tradisjonen man er kjent med og i utforskningen av det nye og uerfarte. I dialogen vil lytteren lete etter mening i kunstverket, og spillet vil handle om at spillerne utfordrer kunstverket for at det gradvis skal åpenbare sine hemmeligheter.

Pedagogikkprofessor Kjetil Steinsholt leser Gadamer slik at rommet der spillet utfolder seg ikke er et hvilket som helst rom, men et rom spesielt tilrettlagt eller avgrenset til nettopp det spillet som skal spilles. Dette spillerrommet fylles av de regler og konvensjoner som tilhører det spesielle spillet. Steinsholt beskriver spillerrommet som "en 'lysning' hvor

³¹ Ibid., s. 80.

³² Ibid., s. 80.

³³ Steinsholt 1999, s. 121.

det er mulig å bevege seg innenfor spenningsfeltet mellom det kjente og det ukjente".³⁴

Ikke all lek eller spill henvender seg til tilskuere eller tilhørere, selv om de i mange tilfeller blir observert av andre. Når barn leker, handler denne leken kun om dem som deltar i leken. Et idrettsarrangement som en fotballkamp kan forgå uten tilskuere. Samtidig er man innen profesjonell idrett i dag opptatt av at publikum er en viktig del av sportshendelsen. Dette har helt klart en økonomisk side, men handler også i stor grad om at spillet utvikles i samhandlingen mellom utøvere og publikum. I kunsten, sier Gadamer, i skuespillet eller i konserten er det kunstneriske møtet spillets hensikt. For å kunne oppleve kunstverket som estetisk erfaring, må kunsten befinne seg i et møte mellom dem som skaper eller medskaper på den ene side og dem som ser eller lytter på den annen. Spillerommet blir da den arena som gjør kunst til kunst.

Først når spillet kan betraktes eller lyttes til og erfares, får kunstverket ifølge Gadamer realisert sitt estetiske potensial:

All framställning rymmer möjligheten av en framställning för någon. Det speciella med konstens karaktär av spel hänger samman med att konsten syftar till just denna möjlighet. Spelvärdens slutna rum låter så att säga en vägg falla. Kultens och skådespelets framställningar har uppenbart inte samma innebörd som det lekande barnets. Skådespelet går inte upp i framställningen utan visar dessutom utöver sig själv till den, som är delaktig som åskådare. Spel är här inte bara den ordnade rörelsens blotta självframställning, ej heller den rena framställning, som absorberar det lekande barnet, utan är en framställning *för* någon...³⁵

Gadamer bruker skuespillet som eksempel på det han kaller en "fullstendig vändning av spelet som spel".³⁶ Skuespillet er til for at tilskueren skal erfare kunsten, og dette gjør at spillet ikke lenger befinner seg i et

³⁴ Ibid., s. 116.

³⁵ Gadamer 1997, s. 87.

³⁶ Ibid., s. 88.

lukket rom, men beskrives som om rommets fjerde vegg faller ned, slik at tilskueren blir invitert inn som aktiv deltager i spillerommet. Spillet rom er lukket i den forstand at det ikke er noe annet enn spillet som pågår i rommet, men på den annen side er rommet åpent for den som spillet primært er til for, tilskuerne eller publikum. Dette innebærer at skuespillerens eller musikkutøverens oppgave er å formidle *til* noen. "Det är för och inför åskådaren, ej spelaren, som spelet spelas."³⁷ Samtidig er, som jeg tidligere har nevnt, den som fremfører også en lytter og har således en dobbeltrolle, både som sender og mottager.

Ifølge Gadamer er idealet at spillet blir til kunst gjennom denne vendingen, som en forvandling, en omdanning eller en transformering. Spillet forvandles til en egen struktur, på tysk kaller Gadamer dette for *die Verwandlung ins Gebilde*, på engelsk oversatt til *transformation into structure*. Slik er det ikke snakk om et bilde forstått som et maleri eller fotografi, men i overført betydning: en form, en struktur eller en skikkelse. Spillet skaper altså kunstverkets 'identitet' og slik kan det fremstå og erfares gjennom sine egne kvaliteter, karakterer og kjennetegn. Gadamer forklarer transformeringen med at det er en autonomi mellom kunstverket og alle som er deltagende i spillet. Det er ikke kunstneren eller komponisten alene som skaper verkets "Gebilde", den som fremfører har heller ikke en mer betydelig rolle enn den som betrakter eller lytter. Det er kombinasjonen av det kunstnerisk skapende hos kunstneren og den estetiske erfaringen til alle deltagerne av spillet som skaper transformeringen.

Steinsholt forklarer det som "en slags dobbelt hendelse".³⁸ Det vokser frem et sentrum der det pågår en dialogisk prosess mellom kunsten og aktørene. Utenfor dette sentrum er spillet innrammet av elementer som stabiliserer spillet. I spillerommets sentrum er spillerne absorbert i leken og kan slik transcenderes eller transformeres, og gjennom transformeringen opphører spillerne som subjekter fordi de inngår i den større helheten:

³⁷ Ibid., s. 88.

³⁸ Steinsholt 1999, s. 123.

Också spelarna hör till det som inte längre är; och diktaren och komponisten hör i detta avseende till spelarna. Ingen av dessa är någonting för sig så att dessa spel kunna isoleras som 'bara spel'. Beskriver man spelet ur spelarens synpunkt, så är det uppenbart inte förvandling utan förstållning. (...) Av det som vi klargjort av spelets väsen framgår att dess sanna Vara inte består av sådan förstållning, dvs. av någon subjektiv distans mellan spelet och den som spelar. Själva spelet är snarare förvandling i den meningen att identiteten hos den som spelar inte består för åskådaren. Denne frågar sig bara vad det är, som han ser, och vad som 'menas'. Spelaren (och diktaren) finns ej mer, istället finns bara det som de som spelar.³⁹

I denne transcendentale tilstanden opphører så å si tiden, og de lekende opplever at kunsten etablerer seg som noe som har større varighet enn selve det kunstneriske møtet. Den kunstnerisk-estetiske erfaringen blir eksistensiell og setter spor.⁴⁰

1.3 PRESENTASJON AV FORSKNINGSPROSJEKTET

1.3.1 Bakgrunn for prosjektet

Interessen for musikkformidling oppsto som jeg var inne på i begynnelsen av dette kapittelet, i perioden som diplomstudent på Norges musikkhøgskole mot slutten av 1980-tallet, og i mitt profesjonelle virke både som musikkutøver og som pedagog har jeg siden arbeidet med musikkformidlingsmessige problemstillinger. Gjennom konsertvirksomhet som sanger, fløytist og som kordirigent har jeg deltatt både i tradisjonelle konserter og selv både hatt ansvar for programmering av repertoar og iscenesettelse samt vært utøver i nyutviklede konsertprosjekter. Jeg har

³⁹ Gadamer 1997, s. 90.

⁴⁰ Steinholt 1999.

vært med i utvikling og gjennomføring av flere skolekonsertprosjekter for Rikskonsertene, noe som har gitt verdifull erfaring og utviklet min innsikt i forhold til å formidle musikk til nye publikumsgrupper.

Som lektor på musikklinjen på Foss videregående skole begynte jeg å undervise i musikkformidling da det i 1996 ble opprettet som eget fag. Mang en gang ble jeg utfordret på egne holdninger om hvordan musikkformidling burde utføres. Mange av elevene var opptatt av helt andre aspekter ved musikkformidling enn det jeg selv fokuserte på i min praksis som utøver. Undervisningen var ikke bare en læringssituasjon for elevene; den førte også til at min innsikt ble større. Meningsbrytningen som tidvis oppsto mellom meg og mine tradisjoner på den ene side og de kreative og lite regelbundne ungdommene på den annen, førte til at jeg fra å ha vært ganske sikker på at jeg visste hva god musikkformidling var, innså at det ikke bør finnes faste regler for hva som er riktig og galt, men at formidlingsform må tilpasses ulike kontekster, sjangre, tradisjoner, tid, sted og mennesker.

Musikkformidlingsfaget i videregående skole var både et praktisk og et teoretisk fag.⁴¹ Elevene hadde praktisk konsertproduksjon som arbeidskrav til heldagsprøver og eksamen, og jeg opplevde mange fantastisk spennende og kreative konserter og forestillinger, der elevene knyttet musikk til andre uttrykk som eksempelvis drama, film og scenografi. Konsertprosjektene skulle evalueres med tallkarakter, utfra læreplanmål som både opplevdes generelle og diffuse. Vi manglet arbeidsmåter, systematikk og overordnende strukturer, og dette ble derfor i samarbeid med en kollega stadig videreutviklet gjennom pågående evaluerings- og refleksjonsprosess. Gjennom flere år diskuterte og prøvde vi ut ulike arbeidsmåter for å utvikle gode og relevante definere vurderingskriterier for hva som kunne defineres som vellykket musikkformidling. Vi forsøkte gjennom en kombinasjon av relevant teori og ved å artikulere egne erfaringer og taus kunnskap å gi elevene konstruktive og rettferdige tilbakemeldinger på deres prestasjoner.

⁴¹ Musikkformidling som fag i videregående skole eksisterer ikke lenger i samme form i *Kunnskapsløftet*, læreplan for grunnskole og videregående skole innført i 2006, som det gjorde i den forrige læreplanen, *Reform 94*.

Frustrasjon, engasjement og nysgjerrighet ledet med til å ville forske på musikkformidling. Frustrasjonen sprang ut fra at jeg, og mange sangere med meg, så at det sjelden ble arrangert romansekonserter og at anledninger til å fremføre romanserepertoaret for publikum derfor var få. Frustrasjonen min kom også av at jeg ofte opplevde klassiske konserter som svært konvensjonelle og lite nyskapende. Jeg etterlyste større kreativitet når det gjaldt programvalg og -sammensetning, iscenesettelse og vilje til å sette musikken inn i idémessige sammenhenger som gir mening for et moderne publikum.

Frustrasjonen var selvsagt grunnet i et sterkt engasjement for romanserepertoaret og dets formidlingsmuligheter. Romansekonserteren befinner seg i det kammermusikalske formatet der det kan oppstå nære relasjoner mellom utøvere, publikum og romansene. Romansenes tekster er en del av en større musikalsk helhet, og det å sette fokus på tekstene samt å sette sammen romanser i et helhetlig program opplevdes som svært kreativt og engasjerende arbeid. Å iscenesette romansen i en helhet åpner for å kunne arbeide skapende, ikke bare med musikkutøvelsen, men også med selve konserten.

Min nysgjerrighet har også vært en viktig drivkraft for å gjennomføre dette forskningsprosjektet. Det finnes lite teori på musikkformidlingsfeltet, noe som trigget min nysgjerrighet i å forske og utvikle teori på feltet. Jeg ønsket å utvikle teori som kunne gi gode perspektiver for å arbeide praktisk med musikkformidling, og var opptatt av både de kunstneriske, retoriske og kommunikative aspektene ved praktisk konsertarbeid.

Til slutt vil jeg, for å synliggjøre min bakgrunn og forforståelse i enda større grad, gjengi en samtale jeg hadde med den amerikanske sangprofessoren Oren Brown på en sangtime i Oslo i 1991. Samtalen ble avgjørende for at jeg utviklet større bevissthet om hva det å være en klassisk musikkutøver dreier seg om. På den tiden var jeg, som nyutdannede musikere ofte kan være, forholdsvis opptatt av at konserten kan være en arena for å vise seg frem og posisjonere seg i musikklivet.

På sangtimen spør Brown meg om jeg har mange konsertoppdrag. Jeg svarer at jeg ikke har så stor konsertvirksomhet for tiden og tenker da på mangel på større engasjementer med symfoniorkester, festivaler eller anerkjente konsertserier. Brown foreslår da at jeg skal syngre på kirke-

konserter og arrangere egne konserter hvorpå jeg svarer: "But I do a lot of these *small things*". Brown ser på meg med et sjokkert ansiktsuttrykk og sier langsomt: "*Small things? There are no small concerts!*".

Samtalen ble en vekker. Jeg innså at det ikke finnes viktig og mindre viktig publikum eller at det er finere å fremføre musikk i Oslo Konserthus enn i et menighetshus. Jeg ble gjennom samtalen mer bevisst på at det å være en klassisk utøver handler om å være en formidler av musikk som må spilles for å holdes levende. Menneskers tilgang til levende fremføringer av klassisk musikk er gjennom konserten. Slik er det for meg like verdifullt og spennende å fremføre klassisk musikk for et publikum som har lite fortrolighet til denne musikken som til et mer erfarent publikum.

1.3.2 Forskningsspørsmål

Dette forskningsarbeidet bygger på tre forskningsspørsmål. Bakgrunnen for prosjektet var at jeg savnet teori om utøvende musikkformidling. Jeg ønsker derfor å utvikle teori om hva musikkformidling dreier seg om, knyttet til konsertsituasjonen. Jeg håper gjennom mitt arbeid å få en større oversikt over kompleksiteten i en utøvende musikkformidlings-situasjon og vil særlig utforske hva musikkformidling dreier seg om i forhold til kunstneriske, retoriske og kommunikative aspekter. Mitt første forskningsspørsmål er formulert slik:

1. *Hvilke teoretiske perspektiver kan bidra til større innsikt i konsertdramaturgisk musikkformidling?*

Videre er jeg interessert i å finne ut av hva konsertdramaturgisk musikkformidling dreier seg om for utøveren og peke på hvilke formidlingskompetanser utøveren vil trenge som utøver og konsertsaker. Jeg søker større systematikk i arbeidet med konsertdramaturgi slik at jeg som utøver og konsertsaker kan gjøre gode valg i utviklingen av konsertprosjekter. Det vil i dette forskningsprosjektet primært ikke dreie seg den verksentrerte musikkformidlingen. Derimot er jeg opptatt av hvordan sangernes opptreden som helhet har betydning for musikkformidling. Forskningsspørsmål to er todelt:

2. *Hvilke aspekter er sentrale når det gjelder sangerens opptreden/actio i romansekonserten, og hvilke konsertdramaturgiske formidlingskompetanser er i spill i utvikling og gjennomføring av romansekonsserter med et særlig fokus på iscenesettelse?*

Som jeg allerede har presentert, ser jeg på *musikkopplevelsen* som musikkformidlingens primære mål. Jeg ønsker gjennom dette arbeidet å utforske ulike måter å skape *rom* for musikkopplevelse. Rommene er både fysiske og abstrakte, det dreier seg om rom der musikk og mennesker møtes, om tilrettelagte scenerom og om de rom som åpner seg inne i hver enkelt lytter når musikken får klinge. Jeg mener romanserepertoaret kan trenge nyoppussede og moderniserte rom eller på måter som er tilpasset dagens måter å kommunisere på for at det skal være et attraktivt konsertrepertoar i vår tid. Slik har jeg ønsket å utforske dette gjennom de tre konsertene forskningsprosjektet bygger på. Der de to første forskningsspørsmålene skal bidra til flere teoretiske perspektiver på musikkformidlingspraksiser, er det tredje utviklet gjennom empiri og uttrykt gjennom musikkutøvelse og refleksjon:

3. *På hvilke måter kan arbeid med konsertdramaturgi bidra til å skape meningsfulle opplevelsesrom for romanser?*

Disse tre forskningsspørsmålene viser at prosjektet dreier seg om å forske på forhold knyttet opp mot både teori og praksis, i en tett dialog mellom teori og empiri. Teori om utøvende musikkformidling vil kunne plasseres innenfor det den danske professoren innen humanistisk vitenskapsteori, Søren Kjølrup, kaller *teori for praksis*. Kjølrup presenterer ulike måter å arbeide med praktisk-estetisk forskning på. På den ene siden har man:

(...) en del almen æstetisk teori om hvad kunst er osv. men den form for teori vil ofte oppleves som for abstrakt til riktig at

være anvendelig for forståelsen af hvad der sker i en æstetisk skabelsesproces.⁴²

På den annen side har man det han kaller *a bag of tricks*, kunnskaper som ikke automatisk gir noen dypere forståelse og sammenheng.⁴³ Ved å forene teori og praksis vil erfaringer fra praksissituasjoner kunne bli oppsamlet, systematisert og satt inn i bredere teoretiske sammenhenger.

For å kunne svare på mine forskningsspørsmål, har jeg valgt å forske på de prosessene som pågår i mine egne konsertprosjekter. Dette gir en praksisnær forskningsprosess som dreier seg om å veksle mellom posisjonene som utøver og forsker. Å observere og reflektere over egen praksis og i lys av teori jeg finner relevant for feltet, vil kunne gi meg en bred tilgang til fenomenet musikkformidling.

1.3.3 Praksisbasert forskning i musikk

Min forskning plasserer seg inn i en ung forskningstradisjon som av den nederlandske professoren i kunstteori, Henk Borgdorff har blitt kalt *practice based research in music*, på norsk oversatt som praksisbasert forskning i musikk.⁴⁴ Denne type forskning beskriver Borgdorff som forskning *på* musikk, forskning *for* musikk og forskning *gjennom* musikkutøvelse.⁴⁵ Forskning *på* musikk er den vanligste innfallsvinkelen til musikkforskning. Det dreier seg her om forskning på et objekt, en historisk periode, musikkens opphavsmenn, på utøvere og så videre. Borgdorff sier at denne typen forskning som regel bygger på et hermeneutisk, filosofisk eller estetisk perspektiv. Innenfor forskning *for* musikk er det ikke objekter som undersøkes, men kunststartens målsetninger, praksiser eller fenomener. Denne typen forskning baseres på et instrumentalt perspektiv fordi forskeren er ute etter å utvikle kunnskaper og

⁴² Kjørup 1993, s. 35.

⁴³ Ibid. s. 34 ff.

⁴⁴ Borgdorff 2007.

⁴⁵ Borgdorff snakker ikke primært om musikkforskning, men om kunstartforskning generelt. Han bruker de tre benevnelsene *research on the arts*, *research for the arts* og *research in the arts*. Ibid., s. 4 ff.

verktøy for å forstå kunstneriske praksiser og kunstproduksjon. Det spesielle med den siste kategorien, forskning *gjennom* musikkutøvelse, er at musikkutøvelse blir en måte å utføre forskning på. Det foregår refleksjon og utforskning gjennom å ta i bruk ulike typer kunnskapsformer og gjennom eksplisitte og implisitte prosesser:

It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research result. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the art. After all, there are no art practices that are not saturated with experiences, histories and beliefs; and conversely there is no theoretical access to, or interpretation of, art practice that does not partially shape that practice into what it is. Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of the embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.⁴⁶

Mitt forskningsprosjekt er i særlig grad forskning gjennom musikkutøvelse, men samtidig har prosjektet også en instrumentell hensikt fordi jeg har ønsket å utvikle ny kunnskap om den musikalske praksisen musikkformidling. Slik blir også dette et prosjekt der det utføres forskning for musikk. Metodisk har jeg plassert meg innen aksjonsforskning.

Aksjonsforskning har i liten grad vært brukt innen forskning for og gjennom musikkutøvelse. Ikke desto mindre opplever jeg aksjonsforskning som svært relevant for forskende musikere og kunstnere. Å reflektere og handle i praksis er i utgangspunktet en kjent arbeidsmetode for musikere. Som utøver reflekterer og erfarer man gjennom utøvelse, man stiller kritiske spørsmål til måter å utføre et arbeid på og forsøker

⁴⁶ Ibid., s. 5.

alltid å være på vei videre. Slik er søken etter økt kompetanse for en utøver en evig prosess. Innenfor andre fagfelt finnes det imidlertid mye relevant metodelitteratur som omhandler forskning på praksiser. Jeg har derfor kunnet støtte meg på aksjonsforskningslitteratur, særlig fra lærer-utdanningsfeltet, helsefag og sosiologi.

1.3.4 Avhandlingens form og innhold

Avhandlingen har 10 kapitler. Jeg har plassert praksissituasjonene eller aksjonene, de tre konsertene og samlingene med fokusgruppen, i hver sitt empirikapittel. Rundt disse har jeg plassert teori- og metodekapitler. Fordi jeg har brukt aksjonsforskning som metodisk rammeverk, har jeg ønsket at avhandlingen skal kunne avspeile noe av den utviklingen som har skjedd gjennom de fire aksjonene. Gjennom de to første praksissituasjonene, aksjon 1 og 2, utviklet jeg ny innsikt som ledet meg til teori om sangerens opptreden, det jeg har kalt Sangerens actio. Slik er dette teorikapitlet bevisst plassert mellom de to første og de to siste aksjonene.

I innledningskapittelet skisserer jeg opp forskningsfeltet, presenterer min bakgrunn og for forståelse, forskningsspørsmålene og den forsknings-tradisjonen jeg plasserer meg i. Sentralt i kapittel 1 er også å presentere og definere hva musikkformidling handler om.

Kapittel 2 er det første av de to teorikapitlene. Her tar jeg for meg teori som omhandler dramaturgiske, kommunikative, formidlingsmessige og retoriske aspekter ved musikkformidling og lar disse fire aspektene danne et overordnet teorigrunnlag for konsertdramaturgisk musikkformidling.

I kapittel 3 gir jeg en bred gjennomgang av metodiske perspektiver som er viktige for mitt forskningsprosjekt. Fordi aksjonsforskning til nå er lite brukt som forskningsmetode i kunstfaglig forskning, har jeg sett det som viktig å presentere metodiske og epistemologiske aspekter på en grundig måte. Slik håper jeg å vise at aksjonsforskning er et godt perspektiv for praksisbasert forskning innen musikk.

Konserten "Alma Mahler, muse, femme fatale og komponist" var den første av tre konsertene i dette forskningsprosjektet. Konsertarbeidet dannet sammen med samlingene i fokusgruppa grunnlaget for min empiri.

Av den grunn har disse aksjonene fått så pass stor plass i avhandlingen. Konsertarbeidet besto av planlegging, handling, observasjon og refleksjon. Refleksjonen har pågått hele tiden, og det er særlig den som taler gjennom de fire empirikapitlene. Slik bærer språket i disse fire kapitlene preg av en lettere stil. Praktikerer i meg kommer her i tale i større grad enn i teori, metode og syntesekapitlene, der forskerstemmen er mer dominerende.

Etter empirikapitlene 4 og 5, har jeg plassert det andre teorikapitlet. Her presenteres teori som dreier seg om sangerens opptreden i romansekonserten. I prosjektet konsentrerte jeg meg særlig om disse teoretiske perspektivene i perioden etter de to første aksjonene. Slik foregikk en veksling frem og tilbake mellom teori og praksis, der refleksjon rundt egen praksis ledet meg til ny teori. Denne ble igjen internalisert og utprøvd i de to siste praksissituasjonene. Kapittel 6 omhandler både aspekter knyttet til sangerens instrument, kroppsspråk, roller og til retoriske og mer personlige egenskaper som har betydning for fremføringen.

I kapittel 7 og 8 presenteres de to siste konsertene. I første del av kapitlene presenterer jeg konsertforberedelsen, der programmering, konsept og iscenesettelse er sentrale elementer. I andre del observeres og reflekteres det rundt det som skjer i konsertene og her har jeg valgt å se på ulike aspekter i hver konsert. I kapittel 7 ser jeg på bruken av paralingvistikk og ikkeverbal kommunikasjon i fremføringene, mens jeg i kapittel 8 har valg å observere og reflektere over de formidlingsmessige aspektenes innvirkning på den verksentrerte musikkformidlingen i fremføringene av Alban Bergs *Sieben frühe Lieder* i konsert 1 og 3.

I kapittel 9 skapes en syntese av teori og empiri. Her tar jeg for meg alle de aspektene jeg har arbeidet med i konsertene og belyser disse med den teorien jeg har valgt. Fra de personlige betraktningene i empirikapitlene, beveger jeg meg over i det generelle, men bruker hele min kunnskapsbase, erfaringsbasert kunnskap, praktisk kunnskap og påstandskunnskap. Her tar jeg for meg konsertprosessen, ser på romansekonsertens kontekster og paratekster og avslutter kapitlet med å peke på behov for en konsertdramaturgisk kompetanse hos utøvere og andre

konsertskapere. Kapittel 9 er mitt teoretiske bidrag til det konsertdramaturgiske musikkformidlingsfeltet, teori som dreier seg om praksis.

Kapittel 10 er et kort kapittel der jeg oppsummerer mitt arbeid og peker på sider ved dette materialet jeg mener det vil være interessant å forske videre på.

1.4 SENTRALE BEGREPER

1.4.1 Romansen

En romansekonsert er en konsert der det fremføres klassiske sanger, primært for sang og klaver. Konsertsjangeren har ulike navn, *Liederabend*, *Song Recital* eller *romansekonsert*, dette ut fra ulike språks benevnelse på repertoaret: På tysk kalles sangene *Lieder*, på fransk *chansons* eller *mélodies*, på engelsk og amerikansk *Art Songs* og i de skandinaviske språk *romanser*.

Jeg opplever til en viss grad begrepet romanse som belastende i formidlingssammenheng. Romansen peker i særlig grad på det romantiske repertoaret, og selv om mye av dette repertoaret nettopp kommer fra den romantiske epoken, finnes det både tekster og helhetlige komposisjoner som tidsmessig og sjangermessig ikke er fra romantikken. Jeg hadde ønsket på norsk et mer nøytralt begrep, som det engelske *Art Songs*. Dette ville kunne gi assosiasjoner til repertoar som innbefatter flere typer temaer og musikalske uttrykk enn bare den romantiske epokens estetikk, men art songs, på norsk kunstsanger, er imidlertid ikke et begrep som er i bruk. Ofte omtaler vi repertoaret som lieder, men det blir for lite presist fordi man ikke snakker om engelske eller franske lieder. Lieder peker på det tysktalende repertoaret og gir særlig assosiasjoner til en bestemt epoke i musikkhistorien, den romantiske lied.

Den amerikanske professoren Sara K. Schneider bruker begrepet *concert songs*, konsertsanger, for å skille mellom operaarier og konsert-

repertoar.⁴⁷ Konsertsanger er imidlertid mer enn romanserepertoar, det kan være kirkemusikk, større kammermusikkkomposisjoner og samtidskomposisjoner for ulike instrumentbesetninger og henviser altså ikke primært til besetningen sang og klaver. Slik velger jeg, kanskje litt motvillig, å bruke det noe gammeldagse og romantisk vektete begrepet romanser. Unntaket er i denne avhandlingen det kabaret- og musikalrepertoaret jeg hadde i den andre konserten. Disse har jeg valgt å benevne som sanger.

1.4.2 Verket i ulike skikkelser

Gjennom denne avhandlingen vil begrep som komposisjon og verk dukke opp i mange sammenhenger. Jeg ønsker ikke å gå inn i diskusjonen om verkbegrepet, men vil gjøre noen avgrensninger og presiseringer om hvordan jeg behandler de ulike begrepene komposisjon og verk, dette for å være presis på hvilken versjon av verket jeg omtaler. Jeg snakker om romansen i tre ulike skikkelser, som *det komponerte verket*, som *det klingende verket* og som *verkets doxa*, hva jeg i denne teksten velger å benevne *komposisjonen*. Jeg er klar over at verket også fremstår i andre skikkelser eller forklares på helt andre måter, men har i denne konteksten valgt å holde meg til disse tre perspektivene.

For det første foreligger romansen i skikkelse som det *komponerte verket*, skapt av komponisten og representert gjennom partituret. Det komponerte verket har kommet til gjennom en kunstnerisk prosess hos komponisten der han har fortolket et dikt i en musikalsk form. Denne prosessen har ikke foregått i et vakuum, men har vært influert av andre skaperprosesser, komposisjoner, komponister, ideer og av den tid eller den sjanger det har blitt til i. Ofte har det komponerte verket fra komponistens hånd også fått skikkelse som en klingende realisasjon gjennom å bli spilt. Da fremstår romansen som det *klingende verket* som er en unik versjon på lik linje med alle andre fremførte versjoner.

⁴⁷ Schneider 1994.

Komponisten har altså skapt det komponerte verket gjennom å utvikle unike ideer og gi det dets form og innhold. Erttertidens utøvere har, der komponisten er død eller der det ikke foreligger originale innspillinger, primært tilgang til verket gjennom partituret eller gjennom skriftlige beskrivelser av dets oppføringspraksis. Utøveren fortolker det komponerte verket for å kunne fremføre og formidle dets iboende kunstneriske potensial gjennom det *klingende verket*. Fortolkningen forgår også i en dialog med andre aktører i fortid og samtid gjennom at utøveren har innstudert det hos sine lærere og svært ofte hørt andre klingende versjoner fremført eller innspilt av andre utøvere. Mens det klingende verket fremføres vil interpretasjonsprosessene fortsette, både hos dem som fremfører og hos dem som lytter, og slik vil også lytteren være en medskaper. Ulike utøvere vil, fordi de fortolker det komponerte verket ulikt og fordi de har ulik klang, teknikk, frasering og uttrykksevne fremføre det klingende verket på forskjellige måter. De samme utøverne vil dessuten kunne fremføre versjoner av det klingende verket fordi interpretasjonene ikke stopper opp og dermed fører til ny innsikt og nye perspektiver. Det klingende verket gjennomgår således mange interpretasjonsprosesser på vei til den spesielle fremføringen, og de ulike aktørene som har bidratt i skapende og medskapende prosesser, vil til sammen skape den spesielle versjonen. Hvordan det klingende verket oppleves avhenger så til slutt av den enkelt lytter og dennes forutsetninger og lyttekompetanse.⁴⁸

Den tredje av verkets skikkelser er verkets doxa, *komposisjonen* eller *musikken*. Doxa beskrives av den svenske filosofen Mats Rosengren som "(...) de försanthållanden, trosföreställningar, fördomar, åsikter och så vidare som är de rådande inom en större eller mindre grupp människor – av avgörande, ja till och med grundläggande betydelse." Det dreier seg altså om at verket også er noe mange kjenner til, som et felleseie. Komposisjonen vil kunne fremstå i mange ulike versjoner og representasjoner, eksempelvis som omtalt, beskrevet, diskutert, kritisert eller fragmentert. Mange velkjente komposisjoner får imidlertid etter hvert en

⁴⁸ Jeg definerer lyttekompetanse i kapittel 1.4.5.

tydeligere *form* eller *identitet*. Dens fremføringspraksis er bygd på en *doxa*, det vil si en konsensus som tilhører en gruppe aktører innen et felt og som i større eller mindre grad er styrende for hvordan det komponerte verket skal fortolkes og fremføres.⁴⁹ I en del tilfelle er verkets *doxa* så sterk at komposisjonen ikoniseres, noe som kan begrense utøverens muligheter til å bidra med egne fortolkninger. I andre tilfeller finnes det mindre sterke meninger om hvordan komposisjonen skal fremføres. Når jeg omtaler verket på generelt grunnlag eller i en lite konkret skikkelse, finner jeg det mest hensiktsmessig å snakke om *musikken*.

1.4.3 Sangeren

Sangeren er i denne avhandlingen romansesangeren. En romansesanger er en klassisk skolert sanger. Begrepet peker på ett av flere *virke* som ligger innunder yrkesbenevnelsen *klassisk sanger*. Andre *virke* kan være som operasanger, oratoriesanger, samtidsmusikkutøver eller ensemble-sanger. Noen sangere velger å spesialisere seg innen ett *virke*, men de fleste sangere velger å utvikle og vedlikeholde en teknisk og musikalsk skolering som gjør vedkommende i stand til å fylle flere.

De ulike sangerrollene stiller ulike krav til sangeren, både musikalsk og til sangteknikk og scenisk formidling. Klassisk sangteknikk baseres på at stemmen skal kunne klinge akustisk i et stort rom og at den skal klinge like sterkt som de instrumenter som musiserer med og også kunne bære over et orkester. Dette krever en bæreevne som utvikles gjennom å oppøve en komprimert klang, hvilket dreier seg om stemmens fokus. En komprimert stemme vil ha en tett kjerne i klangen som gir overtonerikdom og bæreevne. En mindre komprimert stemme vil være mindre fast i sin kjerne og klinge luftigere og løsere. I tillegg kjennetegnes en klassisk skolert stemme av at visse formanter i stemmen forsterkes. Romansesang krever en nyansert stemmebruk der sangeren har stor tilgang til mange

⁴⁹ Rosengren 2006, s. 73. Doxabegrepet finnes også hos den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Det er likheter mellom doxabegrepet og habitus som omhandler at det innen en sosial gruppe finnes en viss konsensus hva angår måter å tenke og handle på når det gjelder preferanser og smak.

ulike fargenyanser. Derimot trenger ikke romansesangeren det samme store volum og kraft som en operasanger må ha for å bære over orkester og kor i en operaforstilling.

Emmons og Sonntag mener at romansesangeren må utvikle en bred formidlingskompetanse bestående av mange ulike ferdigheter når det gjelder stemmebruk, innlevelsesevne og agering. Særlig krever de av romansesangeren en veltrent og vakker stemme, en velutviklet musikalitet, en levende og attraktiv personlighet, store kommunikative evner i forhold til å nå ut med et budskap, stor forestillingsevne, stilforståelse og en sterk scenepersonlighet.⁵⁰

1.4.4 Romansekonserten

I en romansekonsert er det som regel en sanger og en pianist på scenen, og gjennom konserten fremføres så enkeltsanger eller større enheter, eksempelvis sangsykluser. Historisk sett har denne konsertsjangeren vokst ut av konserttradisjonene i de engelske og tyskspråklige områdene av Europa på sent 1700- og tidlig 1800-tall.⁵¹ Til å begynne med befant denne type konserter seg i mindre konsertsaloner, gjennom egne musikkelskap eller som underholdning i hageselskap.⁵² På slutten av 1800-tallet begynte sangere å reise på turné med romansekonserten, og i løpet av 1900-tallet utviklet konsertsjangeren seg til å bli konserter som ikke lenger befant seg i små saloner, men i de store konsertsalene.

Romanserepertoaret fikk et oppsving under den 2. verdenskrig og i tiden etter, ikke minst på grunn av betydelige romansesangere som Lotte Lehmann, Jennie Tourel, Aksel Schiøtz, Elizabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Pears, Kathleen Ferrier, Janet Baker, Elly Ameling, Christa Ludwig og mange, mange andre. Jeg er ikke alene om å mene at romansekonsertene har blitt færre.⁵³ Med ujevne mellomrom kan man

⁵⁰ Emmons og Sonntag 1979, s. 20 f.

⁵¹ Schneider 1994; Emmons og Sonntag 1979.

⁵² Opprettelsen av Musikalische Gesellschaft i Warszawa i 1905 regnes som svært betydningsfull for utviklingen av offentlige kammermusikkonserten. For mer, se Schneider 1994, s. 4 ff.

⁵³ Emmons og Sonntag 1979.

oppleve store stjerner som Bryn Terfel, Renee Fleming og Ian Bostridge gjøre romansekonserter i Norge. På kammermusikkfestivalene er også romansekonserter en del av programmene. Romansekonserter er en sjanger svært mange klassiske sangere setter pris på, hvilket fører til at både kjente og mindre etablerte sangere fra tid til annen presenterer hele romanseprogrammer på konsertscenene.

Romansekonserter er som andre konsertsjangre basert på egne konvensjoner, og sitatet under viser noen av de ritualer og prosedyrer romansekonserter tradisjonelt har vært bygget over:

A typical solo song recital lasts between forty-five and sixty minutes and consists of between five and six groups of songs, perhaps twenty in all, selected by the singer himself and usually organized chronologically by composer or period or according to language. The creativity and thoughtfulness of the singer in planning a program is assuredly part of the artistry of the concert itself. Harry Plunker Greene urges singers to keep the overall shape and variety of the concert in mind when deciding on a program and list among the requisite considerations variety of language; change of composer; chronological order; change of key; change of time; style of technique; change of tempo or pace; crescendo and diminuendo of emotion; atmosphere and mood; and classification on the song according to twelve types which he designates as atmospheric, dramatic, narrative, songs of characterization, song of reminiscence, contemplative, songs of address or ode songs, bel canto, ghost songs, songs of question and answer, humorous and quasi-humorous, and folk-songs. [...] Most songs are performed with piano accompaniment. (On rare occasions, songs will be performed with one or more other instruments, usually strings.) However, it is central to the Lied form – of which Franz Schubert, as the champion of balanced collaboration between pianist and singer, is considered the highest exponent and most influential composer – that the piano part be considered of equal importance to the voice; hence the term “accompaniment” is a controversial one. Despite the sometimes grudgingly acknowledge contribution of the pianist, the singer is always billed higher on the program, signals the pianist when

he is ready to begin each song, and receives the overwhelming bulk of the critical attention (...).⁵⁴

Schneider peker på konvensjoner som det at sanger og pianist forlater scenen mellom de ulike seksjonene i konserten, at det ikke skal klappes mellom romansene i hver seksjon eller at sangeren særlig bruker blikk og holdning for å *transformere* seg fra en romanses fiktive karakter til den neste.

Emmons og Sonntag opplever at romansekonserten er i ferd med å miste sin status som konsertform og mener å se flere årsaker til dette. De peker på kjedsomhet som en viktig faktor. De mener det er en manglende kreativitet i forhold til utformingen av konsertene og at det tas for få modige repertoarvalg. Bakgrunnen for at mange sangere velger de velkjent, trygge romansene mener de er at sangernes agenter og konsertarrangører har stor innvirkning på valg av repertoar. Særlig mener Emmons og Sonntag at det de kaller "give 'em what they want" – filosofien fører til at det eksperimenteres lite med nytt repertoar.

Filling the hall *is* a proper and valid concern. Nevertheless, the hall is often *not* been filled as a result of giving them what they supposedly wanted. Was something wrong with the theory? Was the hall simply too large for the recital? Was the repertoire repetitive ad nauseum [sic.] and the acting too often next to nonexistent? ⁵⁵

Videre mener Emmons og Sonntag å se at romansekonserten er i ferd med å bli en konsertform som er forbeholdt de internasjonale operastjernene. De mener dette er uheldig og påpeker at romansekonsertformen er så annerledes fra operascenen. Å være operasanger er ingen garanti for at man er en god romansesanger. Det kreves andre egen-

⁵⁴ Schneider 1994, s. 6 f. Harry Plunker Green var en suksessfull, irsk baryton som levde fra 1865 til 1936. Han var særlig aktiv som konsertsanger, både som oratorie- og romansesanger.

⁵⁵ Emmons og Sonntag 1979, s. 4.

skaper og ferdigheter av en romansesanger vokalt, verbalt, dramaturgisk, kommunikativt og retorisk:

These artists, [internasjonale operastjerner] who often were not good recitalists, contributed their share to the weakening of the song recital. (...) But great art is not nourished by the middle level of competent craftsmen in the arts who should not be made to feel that they [mindre kjente sangere] are failures when they do not command international adulation.⁵⁶

At romansekonserter kan virke truet, betyr imidlertid ikke for Emmons og Sonntag at den ikke har sin berettigelse. Gjennom romansekonserter gis publikum tilgang til et rikt og stort sangrepertoar:

"Why *not* let it die? Why *not* look back with nostalgia once a year to Tourel's triumphant debut recital, sipping champagne to the memory? The answer is simple. We would forever deny ourselves access to the only medium for live performances of our tremendous heritage of song literature – the song recital".⁵⁷

1.4.5 Andre begreper

I avhandlingen vil jeg stadig komme inn på begreper som kan forstås ulikt ut fra sammenhengen og som derfor trenger en definisjon. Disse er

- Iscenesettelse
- Kompetanse
- Lyttekompetanse
- Programmering
- Konsept
- Vokal kommunikasjon
- Konsertskaper
- Tilrettelegge

⁵⁶ Ibid., s. 4.

⁵⁷ Ibid., s. 5.

Iscenesettelse er et begrep jeg bruker for å illustrere at konserten ikke bare er en hendelse der musikk klinger, men at musikkfremførelsen faktisk befinner seg i en større sammenheng og i et fysisk rom. Jeg forstår begrepet iscenesettelse som en handling der *noe* settes i en sammenheng for å stilles ut, vises frem, settes fokus på eller plasseres på en scene. Iscenesettelse innebærer en gjennomtenkt strategi for hvordan dette *noe* skal oppnå å bli lagt merke til eller bli forstått på en bestemt måte. Det betyr i konserten å plassere komposisjonen inn i en helhet som involverer bruk av rommet, både scene og sal, bruk av det som befinner seg i rommet og det man velger å møblere rommet med. Videre dreier iscenesettelsesprosessen seg om alle de elementene som skaper en forestilling eller konsert, om konsertens form og innhold. Å iscenesette en konsert innebærer å ha fokus, ikke bare på den klingende musikken, men også på den helheten man ønsker denne skal opptre i. Alle konserter er iscenesatt, uansett om de konsertdramaturgiske elementene tilhører en bevisst strategi eller ikke. Samtidig ønsker jeg å skille mellom to typer konserter, den tradisjonelle romansekonserten og den konserten som kjennetegnes ved et særlig fokus på iscenesettelse.

Kompetansebegrepet brukes innen en mengde områder, både i dagligtale og i akademiske disipliner. Den østerrikske psykologen, professor Franz E. Weinert påpeker at det å finne en enhetlig definisjon av kompetansebegrepet nærmest er umulig fordi begrepet får ulik mening avhengig av konteksten. I en vid forståelse kan man imidlertid si at det å være kompetent er å kunne anvende kvalifikasjoner, ferdigheter, kunnskaper, innsikter, intuisjon og kreativitet å kunne utføre spesifikke oppgaver knyttet til sin yrkesutøvelse. Kompetanse er hos Weinert delt inn i flere kategorier som dreier seg om generelle, psykologiske egenskaper og som knyttes til utøvelse i en spesifikk situasjon, handlingskompetanse, nøkkelkompetanse og metakompetanse. *Handlingskompetanse* tilhører den første kategorien og omhandler kognitive, intellektuelle og sosiale forutsetninger for tilegnelse av kunnskap, utvikling av problemløsningsstrategier og kritisk tenkning. *Nøkkelkompetanse* er en annen tilnærming som handler om et begrenset sett kompetanser man bruker for å gjøre spesialiserte operasjoner. Over dette befinner *metakompetanse* seg, forstått som det å reflektere over og videreutvikle innsikt, kunnskaper og

handlingsevne.⁵⁸ I tråd med dette synet forstår jeg kompetanse som evnen til å utføre spesifikke handlinger gjennom bruk av både eksplisitte og implisitte kunnskaper og ferdigheter og utøve dette gjennom refleksjon, innsikt, intuitive prosesser og kreativitet.

I hvilken grad lytteren evner å skape sitt individuelle spillerom avhenger av vedkommendes *lyttekompetanse*. Lyttekompetanse vil i denne sammenhengen handle om lytterens evne til å lytte til en spesifikk musikalsk sjanger. Lyttekompetansen er ikke konstant, den vil hele tiden være i utvikling, og på den annen side vil den også endres fra situasjon til situasjon, basert på dagsform, konsentrasjonsevne og interesse for den aktuelle fremføringen. Lyttekompetanse vil således baseres på lytterens kunnskaper om musikken, på hans lytteferdigheter, det vil si hans ferdigheter eller evner til å gjenkjenne eller skille musikalske motiver fra hverandre og hans kognitive forutsetninger.

Programmering vil i denne sammenhengen være et samlebegrep for repertoarvalg, -sammensetning og programbygging. Noen steder i avhandlingen vil jeg ta for meg repertoarvalg eller -sammensetning eller programbygging hver for seg, andre ganger snakker jeg om alle prosessene som programmering.

Konsept bruker jeg i denne sammenhengen på samme måte som det engelske *concept* i betydningen en overordnet idé eller en helhetlig tanke. Konseptet vil i dette prosjektet handle om konsertens overordnede idé. Konsept har her ingenting med konseptuell kunst å gjøre. Konseptet vil være underlagt musikken og fungere som en ramme for komposisjonene. Konseptet kan for eksempel komme til syne i konsertens tittel, gjennom en tydelig rød tråd eller gjennom en bevisst iscenesettelse.

Jeg bruker begrepene verbal og ikkeverbal kommunikasjon slik det er tradisjon for innen kommunikasjonsteori.⁵⁹ Verbal kommunikasjon er den kommunikasjon som foregår via det talte ordet, det dreier seg altså om

⁵⁸ Weinert 2001, s. 45 ff. Franz E. Weinert var av OECD engasjert i et treårig forskningsprogram kalt DeSeCo, Definition and Selection of Competencies: Theoretical and Conceptual. Oppdraget for ham og de andre forskerne i dette programmet var å definere kompetansebegrepet og styrke det teoretiske grunnlaget samt å identifisere nøkkelkompetanser.

⁵⁹ Jfr. Birdwhistell 1990; Fiske 2007; Øyslebø 1988.

tale. Den ikkeverbale kommunikasjonen vil være alle typer kommunikasjon som utføres via kroppen. En sanger kommuniserer både verbalt og ikkeverbalt, men den aller viktigste kanalen kommunikasjon forgår gjennom sang. Fordi det å synge er sangerens primære måte kommunisere på, har jeg trent en tredje kategori i tillegg til den verbale og ikkeverbale og har valgt å kalle det å formidle gjennom sang *vokal kommunikasjon*.

Begrepet *konserterkaper* brukes i avhandlingen om den eller de som utvikler konserten ut fra til de kunstneriske, dramaturgiske og kommunikative elementene. Konserterkaperen fyller roller som man i teateret kaller dramaturg, regissør, instruktør og scenograf. I kammermusikkprosjekter og romansekonsserter vil ofte utøveren selv være konsertskaperen, men kan like gjerne være eier av konsertserier og festivaler eller konsertprodusenter slik som de benevnes hos Rikskonsertene.

Når jeg i denne avhandlingen bruker begrepet *tilrettelegge* eller *å tilrettelegge for*, dreier det seg om den tilrettelegging som gjøres i forbindelse med formidlingssituasjonen. Det handler i denne sammenhengen ikke om å tilrettelegge gjennom å endre eller omarrangere det musikalske materialet, men om å gjøre retoriske, kommunikative og kunstneriske tilpasninger rundt fremføringen.

2. TEORI, KONSERT- DRAMATURGISK MUSIKKFORMIDLING

Formidlere flest tenker lite over de kontekster de selv håndterer på en selvfølgelig måte. Mange vil nok benekte deres betydning, noen til og med deres eksistens, og si at det bare er kunstverkene som eksisterer. De har lett for å overse at kunstformidling ikke «virker» overfor mennesker som ikke har den fortrolighet som kontekstene gir, eller som vektlegger andre kontekster enn en selv. Vi lærer kontekstene ved å omgås og bruke dem, slik vi for eksempel lærer om idrettslivet (hva lærer vi ikke om fotball uten å ha spilt eller studert den idretten) eller om politikk (hva vet og mener vi ikke om politikk uten å ha studert statsvitenskap). I videste forstand foregår det derfor kunstformidling i enhver sammenheng der henvisning til kunst gjøres til noe meningsfylt og betydningsbærende i samhandling og kommunikasjon mellom mennesker.⁶⁰

⁶⁰ Solhjell 2001, s. 209.

I dette kapittelet vil jeg presentere teori som er relevant for tenkning om konsertdramaturgisk musikkformidling. Fordi konsertdramaturgisk musikkformidling ennå ikke hviler i en teoretisk tradisjon, har jeg valgt teorier som kommer fra flere ulike, men beslektede fagfelt, som fra teaterets dramaturgifelt, kommunikasjonsteori, teori om kunstformidling og fra retorikk.

2.1 DRAMATURGI

Begrepet dramaturgi har bredt seg fra teateret og til mange andre områder, både innenfor kunst og hverdagsliv. Slik har det fått mange nye betydninger, avhengig av bruksområdet. Begrepet brukes på en måte innen journalistikken, på andre måter i sosiologien eller i organisasjonsteori, og innenfor komposisjon forstås det ofte som spenningsoppbygging i et kunstverk, det være seg en tekst, film, bilde eller musikk. Jeg er imidlertid interessert i teaterets dramaturgiforståelse for å finne elementer ved dramaturgi som kan tilføre arbeidet med musikkformidling i konserter nye aspekter og innfallsvinkler. Dramaturgi handler kort sagt om hvordan en teater tekst realiseres til en forestilling. Det innebærer alle de ulike arbeidsoppgaver og refleksjoner som gjøres med utgangspunkt i det kunstneriske materialet før dette formidles fra en scene.

Christopher Small hevder at den vestlige kunstmusikkens konserttradisjoner springer ut av 1700-tallets teater og at musikk er bare en annen måte å representere menneskelige forhold på, på lik linje med teater eller dans.⁶¹ De musikalske gester bygger på de kroppslige gester og er dramaturgisk sett både i teaterets tekster og i musikk bygget opp rundt elementer som dramatik, spenning, avspenning, klimaks. Den klassiske musikken kan ifølge Small også formmessig plasseres i dramaets litterære sjangre som episk/narrativ, poetisk/lyrisk og dramatisk/

⁶¹ Small 1998, s. 144 ff.

handlende.⁶² Ulike kunstuttrykk representerer for Small ulike menneskelige emosjonelle tilstander som glede, frykt, smerte, lykke og lignende. I teateret gjøres dette ved å uttrykke teaterteksten gjennom skuespillerens stemme, kroppsspråk, agering og rollekarakter, i den klassiske musikken gjennom musikerens interpretasjon og fremføring av en komposisjon.

I teaterfeltet beskjeftiger man seg altså med å skape forestillinger som er basert på en teatertekst, men denne danner som regel bare utgangspunktet for den iscenesatte helheten. Teaterforestillingen består således av mye mer enn selve teaterteksten. Den består også av handling i form av agering og rundt denne handlingen brukes virkemidler som lys, scenografi, kostymer og kanskje også musikk, dans, bilder, video og andre uttrykk. Klassisk musikk plasseres og formidles i en scenisk sammenheng. Konsertrommet er en arena for å fremføre musikk utøveren på egenhånd har interpretert, innstudert og utformet, og dette rommet fungerer i mye mindre grad enn i teateret som en integrert del av den kunstneriske helheten. Musikken blir som regel fremført i sin naturlige form, hvilket betyr at den ikke bearbeides, endres eller utsettes for regigrep slik man gjør med en teatertekst. Musikken er det primære kunstuttrykket og samhandler i mindre grad enn i teateret med andre elementer. Man snakker heller ikke om ulike dramaturgiske modeller i konserten.

Forskere ved Afdeling for Dramaturgi ved Universitetet i Århus tilhører et miljø som har stått sentralt i å utvikle teori, metoder og analyser om dramaturgi.⁶³ Gladsø et al. presenterer dette miljøets kunnskapsbygging om fagfeltet dramaturgi som Århus-tradisjonen eller Århus-miljøet. De presiserer imidlertid at det i dette miljøet ikke finnes et omforent og enhetlig syn på dramaturgi som alle slutter seg til. De ulike bidragene danner imidlertid til sammen en betydelig kunnskapsbase om dramaturgifeltet. Gladsø et al. bruker mye av dette miljøets tankegods i sin bok *Dramaturgi, Forestillinger om teater* og denne boken, sammen med artikler av forskerne Janek Szatkowski og Erik Exe Christoffersen fra Århus universitet danner mye av grunnlaget for teksten under.

⁶² Ibid., s. 162.

⁶³ Jfr. <http://www.dramaturgi.au.dk/index.jsp>. Lesedato 12.02.09.

2.1.1 Dramaturgiske modeller

En svært vanlig konsertmodell er den som ofte omtales som nummerkonserten, en konsertmodell der et nummer påfølger det andre. Til denne typen konsert ligger ofte ikke refleksjoner rundt konsertens spenningskurve til grunn. Det er andre faktorer som styrer repertoarsammenstilling, for eksempel kronologisk rekkefølge etter når komponistene som blir representert på konserten har levd eller hvilke utøvere som skal spille først og sist. Samtidig blir programmet i mange klassiske konserter satt sammen med tanke på spenningskurve, komposisjonene skal kommentere eller komplettere hverandre eller til en eller annen form for tematikk.

Dramaturgiske modeller fungerer som redskaper for å forstå hva slags teater eller sceneuttrykk man ønsker å skape, og de representerer ulike måter å arbeide med teaterteksten, forestillingens øvrige innhold, med handling og agering og med kommunikasjon og samhandling.⁶⁴ Det er tradisjoner helt tilbake til antikkens teater for å anvende de tre grunnmodellene *episk*, *lyrisk* og *dramatisk*, enten som adskilte former eller som ulike innslag i en og samme forestilling. Disse har gjennom historien vært gjenstand for utvikling, og det finnes i dag en rekke ulike modeller i bruk som representerer ulike teaterskaperes teaterfilosofi.⁶⁵

En svært vanlig dramaturgisk modell er den aristoteliske, det Janek Szatkowski kaller Hollywood-modellen. Denne følger den kjente formen: en innledning, en spenningsoppbygging som innebærer fremdrift og konflikt frem til et klimaks, hva han beskriver som en lineær spenningskurve som etterfølges av en avslutning.⁶⁶ Szatkowski opplever det som problematisk at denne modellen nærmest har blitt en norm for teater og film. Den representerer en etter hvert svært forutsigbar fortellermåte som ifølge ham fremstår som en "patent på kvalitet".⁶⁷

Bak en teaterforestilling kan det også ligge andre intensjoner enn det å fortelle en historie lineært, og ulike modeller vil skape forestillinger med ulike forløp. De kan ha som intensjon å engasjere tilskuerne følelsesmes-

⁶⁴ Gladsø et al. 2005, s. 157 ff.

⁶⁵ Ibid., s. 161 ff .

⁶⁶ Szatkowski 1989, s. 41.

⁶⁷ Ibid., s. 18.

sig gjennom den fiksjonen som utspiller seg på scenen, og de kan legge opp til at publikum stilles i en observerende, reflekterende og vurderende posisjon til det som skjer. Hos Gladsø et al. presenteres fire dramaturgiske modeller, kalt *dramatisk*, *episk*, *simultan* og *metafiksjonell* modell. Den *dramatiske* modellen legger, som den før nevnte Hollywood-modellen, opp til å skape en total fiksjon og en kontinuerlig historie. I den dramatiske teaterformen som for eksempel teaterregissøren Konstantin Stanislavskij er en sentral representant for, er intensjonen å få publikum til å leve seg inn i forestillingens fiksjon.

Den *episke* modellen som særlig ble utviklet av dramatiker og regissøren Bertolt Brecht, bygger på en mer fragmentert form. I det episke teateret har fortellingen en stor plass og intensjonen er ikke å trekke tilskueren inn i den dramatiske handlingen, derimot skal skuespillerne henvende seg til publikum og på den måten sette i gang tilskuerens egne refleksjoner. Der den dramatiske modellen legger opp til å skape opplevelser, formidler det episke teateret fortellinger eller kunnskaper.

Den *simultane* modellen er mer eksperimenterende i sin form og bygges opp av fragmenter. I denne modellen finnes det lag på lag med tekster, handlinger og andre kunstneriske uttrykk. Målet er ikke at disse skal danne en helhet, det legges derimot opp til at tilskueren skal skape sin egen forståelse. I denne teatermodellen søker man å viske ut skillet mellom scene og sal.

Den *metafiksjonelle* modellen har i seg elementer fra både det dramatiske og episke teater ved at forestillingen skal bæres av en fortelling. Metafiksjonelle forestillinger søker å peke på og kommentere sin egen fiksjon, for eksempel gjennom spill i spillet, og bærer preg av dekonstruksjon og postmodernitet.⁶⁸

Jeg opplever det vanskelig å overføre disse modellene direkte til konsertdramaturgiske modeller.⁶⁹ Musikk er en annen type sceneuttrykk som innbærer andre formidlingssituasjoner. Selv om teksten i en romanse selvsagt har en viktig funksjon i formidlingen, vil teksten være *en*

⁶⁸ Szatkowski 1989.

⁶⁹ Jfr. Gladsø et al. 2005, s. 166 ff; Szatkowski 1989, s. 45 ff.

bestanddel i den helheten som romansen består av. Slik vil romansen fremstå som et helhetlig musikkuttrykk, fremfor en tekst med tonefølge.⁷⁰ Konsertens primære funksjon er derfor ikke å fortelle historier på samme måte som i teateret. I tillegg settes en konsert sammen av ulike komposisjoner som i utgangspunktet sjelden har fellesnevnerne. Jeg ser imidlertid at man som konsertsaker kan inspireres av ulike dramaturgiske modeller, ta med seg elementer fra dem eller bruke kombinasjoner av disse.

Det jeg finner interessant med en modelltenkning, er at de ulike modellene fører til ulike kunstuttrykk og forholder seg til publikum på forskjellige måter. En tenkning rundt modeller kan bidra til å gjøre bevisste valg om hvordan man programmerer komposisjoner, om hvordan komposisjonene kan danne en helhet og om bruk av virkemidler, eksempelvis de som utføres av utøveren i forestillingen og ulike scenografiske, kunstneriske og retoriske virkemidler. Den vil kunne bevisstgjøre oss på hva slags forhold vi ønsker mellom scene og sal, om hva slags kontakt vi ønsker å skape og om hvilken vei fokuset skal rettes. Forestillingen eller konserten kan være basert på en lukket eller en åpen dramaturgisk form.⁷¹ I en lukket form er fokuset rettet mot det som skjer på scenen. Dette er hva Szatkowski kaller *teater for tilskueren*.⁷²

Teaterets dramatiske form kan beskrives som en lukket form, fordi dramaet lukker sig om sig selv i et forsøg på at skabe en helhed som selvstændigt lever for øinene af publikum. Teaterets kommunikationsretning er beskrevet som en dragen af publikums opmærksomhed fra salen og op mod scenen, ind i det fiktive univers som opstår der.⁷³

⁷⁰ Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 6.4.

⁷¹ Begrepet *åpen form* er hentet fra teaterfeltet og ikke fra samtidsmusikkens konsept *Open form*, en komposisjons- og fremføringstradisjon som er utviklet av komponister som John Cage, Morton Feldman og Christian Wolff.

⁷² Szatkowski 1989, s. 30.

⁷³ Ibid., s. 43.

Lukket innebærer ikke at det er stengt eller at det blir gitt en eksklusiv tilgang, men beskriver at fokuset for teaterhendelsen er i et lukket, avgrenset eller samlet rom. Publikum trekkes mot dette rommet og er ikke deltagende på en fysisk måte. Derimot er intensjonen med fiksjonen i det lukkede rommet at innlevelsen og engasjementet hos hver enkelt tilskuer blir sterk. En åpen form kan beskrives som *teater med tilskueren* og kjennetegnes med et fokus som er rettet utover, der kommunikasjonen fra scenen er direkte og ofte episk.⁷⁴ I en forestilling eller konsert med en åpen form vil skillet mellom scene og sal være mindre, kanskje til og med utvisket.

2.1.2 Dramaturgiske innganger

Valg av dramaturgisk form eller konsertform kan utvikles gjennom refleksjoner om det som kalles teaterets retoriske innganger til teaterhendelsen; "(...) *når, hvor, hvem, hva eller tid, rom, kropp og tekst*".⁷⁵ Innganger beskrives som startpunkter for å skape en forestilling. Som regel starter man ikke bare ett sted, det kan derfor være flere innganger. Gladsø et al. beskriver dramaturgiske innganger og arbeidet med disse som:

(...) impulser som vi vet er igangsettende for en teaterprosess. Det kan være en bestemt måte å bruke rommet på, et knippe av formuleringer, et bilde, en skuespillers væremåte, eller en «måte» å lage teater på som vi ønsker å spinne videre på eller gjenskape. En *inngang* i vår forstand kan altså være mer eller mindre konkret, men den er alltid fokuserende og i positiv mening ensporet i forhold til den kreative prosessen. Den er ofte også styrt av en bestemt *måte å være i* teaterprosessen og *overfor* et publikum på som kan formuleres som en form for personlige poetikker; minimale manifeste. En kan ønske å være *et sted*, å være *som noen*, å *møte noen*, å *si noe*, å *skape noe på en viss måte* ect. Over-

⁷⁴ Szatkowski 1989, s. 30 og s. 57 ff.

⁷⁵ Gladsø et al. 2005, s. 192.

satt til teaterets elementer og teaterproduksjonenes aspekter kan dette sies å tilsvare rom, kropp, publikum, budskap og prosess.⁷⁶

Inngangene vil fungere som didaktiske utgangspunkt for å kunne konkretisere den forestillingen eller konserten man ønsker å skape. De er impulser for å sette i gang kreative prosesser, som "refleksjonsgrunnlag når en velger sin vei – om det nå er via kopi, opprør, justering eller full tilsidesettelse av det som er gjort før".⁷⁷

I tillegg til elementene *tid*, *rom*, *kropp* og *tekst* kan også *publikum*, *stil* og *lek* være relevante innganger til en teaterprosess.⁷⁸ *Tid* er for Gladsø et al. et svært viktig aspekt å reflektere over i teaterprosessen. Man forholder seg til tid på mange ulike måter. Komposisjonene kommer fra en historisk tid men iscenesettes i vår egen tid. Videre består en forestilling eller en konsert av kunstuttrykk som er flyktige i den forstand at de oppstår som et klingende produkt gjennom fremførelsen, men opphører å eksistere i samme form idet fremføringen er over. Å utvikle en forestilling eller konsert innebærer dessuten å forholde seg til tid gjennom å plassere det kunstneriske materialet i tidsbrokker; der noe skal ha mye plass tidsmessig, skal noe annet være mer flyktig. Hvor mange ulike elementer man skal fylle tiden med er også en problemstilling man må diskutere. Videre fungerer forestillingens fiksjon i en fiksjonell tid som publikum skal kunne oppleve eller hensettes til. Forestillingen kan åpne for at publikum foretar en fiksjonell tidsreise samtidig som man er til stede i sann tid.

Fordi en teatertekst eller en musikalsk komposisjon formidles i et *rom*, vil rommet være både en sentral forutsetning og åpne for mange ulike muligheter for skape en forestilling. "Rommets form, størrelse, materialer, lysforhold og akustiske egenskaper kan fungere som avgjørende elementer i forestillingen".⁷⁹ Videre er ulike scenerom ladet med tradisjoner og konvensjoner gjennom den bruken de tradisjonelt har eller

⁷⁶ Ibid., s. 189.

⁷⁷ Ibid., s. 189.

⁷⁸ Ibid., s. 188 ff.

⁷⁹ Ibid., s. 193.

deres arkitektur. Rommet kan brukes på forskjellig vis, både utøvere og publikum kan plasseres ulike steder i rommet, nært eller fjernt fra hverandre, publikum kan inviteres inn i scenerommet eller utøveren kan flytte scenerommet ut i salen. Rommet kan omskapes gjennom bruk av scenografiske elementer eller lys, bilde eller video, noe som gjør scenerommet til et fiksjonelt rom. Man kan også flytte teaterforestillingen eller konserten ut av den tradisjonelle salen til et autentisk scenerom, slik man gjør når man fremfører historiske spill i ruiner eller man fremfører tidligmusikk i et gammelt slott eller et kloster fra samme tid som musikken en gang var skapt for.

Kropp er for skuespilleren hennes instrument for å gestalte de fiksjonelle personene. Rollekarakterene formes gjennom stemmebruk og ikkeverbal kommunikasjon som gestikk, mimikk, øyeadferd, positurer, bevegelse og gjennom antrekk og kostymer. Både musikere og sangere bruker sin kropp på disse måtene i en konsert, men der musikeren ikke spiller rollen som en annen, vil sangeren gjennom romansefremføringen gestalte forskjellige fiktive karakterer. Når kroppen brukes som instrument, kan instrumentet sees på som en forlengelse av kroppen. Instrumentet kan plasseres under inngangen kropp.

Ofte vil den opprinnelige teksten i teateret danne et utgangspunkt for den helhetlige teaterforestillingen. Slik vil tekst være en naturlig inngang, men samtidig ikke nødvendigvis den primære inngangen til en forestilling, slik den vil være i en klassisk konsert. Teaterteksten er en del av hele forestillingen, og slik kan teksten være noe som kommer til på et senere stadium, som improviseres frem eller videreutvikles i den skapende prosessen. Andre ganger foreligger et ferdig manus som utgangspunkt for iscenesettelsen av dette.

2.1.3 Dramaturgisk analyse

I Århus-tradisjonen oppdeles dramaturgi i tre nivåer, *tekstens dramaturgi*, *skuespillerens dramaturgi* og *forestillingens dramaturgi*, og disse nivåene brukes i dramaturgiske analyser både forut for og etter fore-

stillingen.⁸⁰ Analysen har ifølge Exe Christoffersen til hensikt å vise forholdet mellom teaterteksten og dens iscenesettelse.⁸¹ Å utføre en dramaturgisk *tekstanalyse* innebærer å omsette den lineære teksten til en forestilling som inneholder romlige elementer og visuelle, kroppslige og lydige uttrykk. Det betyr at man må gjøre analyser av det tekstlige materialet, finne frem til hvilke historier teksten bærer i seg, hva slags eller hvilke tekstsjangre teksten befinner seg i og videre hvilken fortellerform man ønsker å plassere denne teksten inn i. Szatkowski legger to spørsmål til grunn for tekstanalysen:

(...) hvordan skal netop denne dramatekst analyseres for at kunne beskrive de potensialer den har som forlæg for en teaterforestilling? og hvordan kan netop denne dramatekst placeres i forhold til teaterkonventioner og teaterkunstens historiske forandringer – er den en tekst, der bryder med konventionerne eller forlænger dem?⁸²

Gjennom analysen ønsker han finne ut om teksten skal plasseres inn i eksisterende teaterpraksiser eller om han skal bryte med disse gjennom å lete etter andre forestillingspotensialer.

I forbindelse med skuespillerens dramaturgi kan man gjøre en dramaturgisk *realiseringsanalyse* for å finne ut av hvordan man ønsker at:

(...) skuespilleren behandler teksten og underteksten, ordenes klangfarver, fylder rummet med sit nærvær, skaber retninger i rummet, bruger forskellige energier. (...) Skuespilleren skaber både et arkitektonisk net af spændinger og dramatiske relationer mellem sig og rummet, de øvrige skuespillere og tilskuerne.⁸³

⁸⁰ Jfr. Exe Christoffersen 1989; Gladsø et al. 2005; Szatkowski 1989.

⁸¹ Exe Christoffersen 1989, s. 169 ff.

⁸² Szatkowski 1989, s. 13.

⁸³ Exe Christoffersen 1989, s. 171.

Realisasjonsanalysen har altså fokus på skuespillernes muligheter til å realisere teaterteksten til et iscenesatt hele. Her må man vurdere hvordan skuespillerne skal forholde seg til rommet, hvordan de skal fylle sine roller, formidle teksten og på hvilke måter de skal henvende seg til publikum.⁸⁴

Gjennom en *forestillingsanalyse* kan man planlegge eller vurdere forestillingens helhetlige dramaturgi, med andre ord forestillingens form og innhold. Her ser man på hvordan rom, tid, kropp og tekst samt bruken av elementer som lyd, lys, agering, scenografi og rekvisitter får sin plass i den ferdige forestillingen. Disse elementene eksisterer både hver for seg og samtidig i forestillingen, og man arbeider med å få disse elementene til å skape det fokus man ønsker å styre publikums oppmerksomhet mot. Målet kan være at elementene skal samhandle for å skape en helhet, i andre forestillinger er man ute etter at flere stemmer handler simultant, men på hver sine måter.⁸⁵

Det er også for konsertdramaturgi relevant å se på disse tre nivåene i en konsert, de aspekter som er relatert til teksten, det jeg har kalt verk-sentrert musikkformidling, aspekter som omhandler utøverens ulike opp-gaver i konserten, utøverens eller sangerens fremføring eller *actio* og aspekter relatert til konserten som helhet, dens dramaturgi. Disse ana-lysene kan fungere både som veivisere i arbeidet med å utvikle en konsert og i observasjonene og refleksjonene som gjøres i etterkant.

2.1.4 Forestillingens tre opplevelsesnivåer

Publikums musikkopplevelse eller estetisk erfaring er for meg den viktigste grunnen til å arbeide med musikkformidling, og det å utvikle og realisere nytt potensial i seg selv gjennom musikkutøvelse er selvsagt en viktig drivkraft. Musikkformidling innbærer i tillegg å legge til rette for og delta i musikalske møter mellom mennesker og musikk. Teater- eller konsertskaperen kan imidlertid ikke alene styre hva slags musikkopp-levelse publikum får. Publikums lyttekompetanse samt en mengde andre

⁸⁴ Szatkowski 1989, s. 14.

⁸⁵ Jfr. Exe Christoffersen 1989; Gladsø et al. 2005; Szatkowski 1989.

faktorer spiller inn i den sammenhengen. Jeg vil i kapittel 2.3 peke på at paratekster og kontekster påvirker kunst- og musikkopplevelsen og flere steder i denne avhandlingen redegjøre for at retorisk og formidlingsmessig kompetanse er av stor betydning for hvordan publikum mottar en musikalsk fremføring. Den svenske teaterviteren, professor Willmar Sauter, er særlig opptatt av på hvilke måter publikum sanser og mottar, i hans tilfelle, en teaterforestilling.⁸⁶

Sauter har studert relasjonen mellom skuespillere og tilskuere og sett på hvilke faktorer som spiller inn for at samhandling skal oppstå mellom scene og sal. Målet med denne samhandlingen er å skape fiksjoner. Fiksjonen befinner seg som en simultan verden til den reelle verden, det Gladsø et al. kaller "teaterets dobbelthet".⁸⁷ Tilskueren trekkes inn i og lever seg inn i teaterhandlingen og kommer i en tilstand der han nærmest tror på det som skjer. En slik tilstand forutsetter at det er inngått en fiksjonskontrakt, en avtale mellom teaterskaperne og publikum om at den fiksjon som foregår på scenen vil kunne oppleves som en type virkelighet.⁸⁸ Kontrakten er for det første basert på at det finnes en felles forståelse av forestillingens konvensjoner, for det andre at teaterskaperne er seg bevisst hva slags kommunikasjon det skal være mellom scene og sal og for det tredje at det tilrettelegges for at publikum forstår hvordan teaterforestillingen fortelles.

Veien til fiksjonen går for Sauter i tre trinn.⁸⁹ Først trer publikum inn i teaterrommet. På dette nivået, kalt det *sensoriske* nivået, oppstår en relasjon mellom tilskuerne, teaterrommet og skuespillerne. Publikum tar inn alle de fysiske og visuelle forhold i teaterrommet, slik som stoler, vegger, scenografi, andre tilskuere og rommets atmosfære og opplever skuespilleren som en fysisk, og ikke en fiksjonell person. Det neste trinnet kaller Sauter det *artistiske* nivået. På dette nivået kan publikum vurdere teaterhendelsen utfra sitt kjennskap til teaterets konvensjoner og de virkemidler teaterskaperne har brukt i forestillingen. Publikum forstår at

⁸⁶ Sauter 2000 s. 5 ff.

⁸⁷ Gladsø et al. 2005, s. 182 ff.

⁸⁸ Jfr. Gladsø et al. 2005; Sauter 2000; Szatkowski 1989.

⁸⁹ Sauter 2000, s. 7 ff.

dette er en hendelse som ikke er virkelighet, men som har til hensikt å hensette tilskuerne til fiksjonens verden. Gjennom sin kunnskap om teaterets artistiske eller håndverkmessige arbeid kan så publikum bevege seg over i fiksjonens verden, til det *fiksjonelle* eller *symbolske* nivået.

På det symbolske nivået er tilskueren i det sansemodus der han kan leve seg inn i skuespillet. Å leve seg inn i, å henføres til spillets egen verden er en forutsetning for den estetiske erfaring og opplevelse hos tilskueren. Bare ved å akseptere at det kunstneriske er annerledes enn virkeligheten kan det kunstneriske tillegges mening.

Målet for utøveren i teateret eller i konserten er at publikum kommer til og forblir på det symbolske nivået. Utfordringene for teater- og konsertskaperne er derfor å sørge for at fiksjonskontrakten oppstår og at de aspektene ved forestillingen eller konserten som ikke tilhører det symbolske nivået, får for stor plass og forstyrrer eller skaper barrierer for fiksjonen.

2.2 KONSERTEN SOM KOMMUNIKASJONSSITUASJON

Jeg ser på en konsert som en kommunikasjonssituasjon der musikalske ytringer uttrykkes og der det befinner seg ulike relasjoner og samhandling. For meg som musikkformidler er det å fremføre en romanse kommunikasjon, men det er en annen form for kommunikasjon enn den som foregår i en samtale. Romansen er annerledes fordi det meningsbærende i teksten ikke er romansenes eneste budskap, også det ikkeverbale tonespråket er bærer av mening. I tillegg er samhandlingsformen annerledes enn i en likeverdig meningsutveksling. Dersom musikkutøvelse er kommunikasjon, må vi ifølge Ian Cross:

(...) look beyond the notion that music exists as sonic information communicated from performer to listener, and it

may be that we must also look beyond the model of communication provided by information theory.⁹⁰

Målet for den musikalske kommunikasjonen vil være et annet enn i prosess-skolen innenfor kommunikasjonsteori, der målet for en vellykket kommunikasjon er at budskapet kommer upåvirket og uforandret frem til mottager. Prosessskolen er opptatt av selve budskapsoverføringen og av den nøyaktighet og effektivitet som gjør at budskapet skal nå frem så upåvirket som mulig. Budskapetets innhold og mening er for prosessskolen det senderen legger i det, uansett hvordan det blir presentert.⁹¹

Hvis musikkfremføringen skal være kommunikasjon, kan man ikke basere kommunikasjonen på at mottager skal forstå de musikalske ytringene slik avsender intenderte. Det må derimot bygge på et åpent, ikke-definert syn på komposisjonen; det vil fortolkes ulikt og derfor gi ulike estetiske erfaringer. For musikk, sier Cross, er ikke bare et budskap, men også aksjon og interaksjon. Slik kan vi fokusere også på sam-handlingsaspekter ved kommunikasjonen og ikke bare på selve budskaps-overføringen.⁹² Musikk kan forstås som noe som oppstår i en samhandling eller interaksjon mellom de som skaper eller medskaper komposisjonene på den ene side og de som lytter på den annen.

Begrepet *kommunisere* kommer fra det latinske verbet *communicare* som betyr å dele eller gjøre felles. Kommunikasjon og samhandling brukes ofte synonymt, professor i stilistikk ved Universitetet i Oslo, Olaf Øyslebø, peker på at det er distinksjon mellom dem.⁹³ Der kommunikasjon primært handler om informasjonsoverføring⁹⁴, er begrepet samhandling knyttet til samspillet mellom menneskene som deltar i situasjonen. Samhandling er ifølge Øyslebø det at mennesker tilpasser seg hverandre og gjør noe sammen. Men en samhandling uten en eller annen form for informasjonsoverføring er ingen samhandling. Det vil, så fremt det finnes en våken tilstedeværelse, alltid flyte en eller annen form for

⁹⁰ Cross 2006, s. 29.

⁹¹ Fiske 2007, s. 12 ff.

⁹² Cross 2006, s. 29.

⁹³ Øyslebø 1988, s. 6.

⁹⁴ Her snakker Øyslebø om informasjon av enhver art.

informasjon mellom mennesker som befinner seg i samme rom. Derfor er de to begrepene så knyttet opp til hverandre at de i mange sammenhenger vanskelig kan skilles. Kommunikasjon og samhandling er imidlertid to aspekter som på hver sin måte kan belyse musikkformidling, de tar på den ene side for seg metoder for å presentere og tilrettelegge budskapet og på den annen side det relasjonelle ved musikkformidlingssituasjonen.

Kommunikasjonsteorien opererer med kommunikasjonsmodeller, fra den enkle *sender/budskap/mottager-modellen* til langt mer kompliserte modeller som i større grad forsøker å forklarer mangfoldet i kommunikasjonssituasjonen. Sender/budskap/mottager-modellen kalles en lineær modell. Budskapsoverføringen vil i denne modellen bevege seg i *en* retning, fra sender til mottager. I de aller fleste kommunikasjonssituasjoner er denne modellen mangelfull fordi den ikke beskriver hvordan aktørene, som i en samtale, skifter mellom rollen som sender og mottager. Den lineære modellen viser heller ikke til andre faktorer som er viktige både for budskapsoverføringen og samhandlingen. Den forklarer bare på overflaten hva som skjer i en konsertsituasjon.

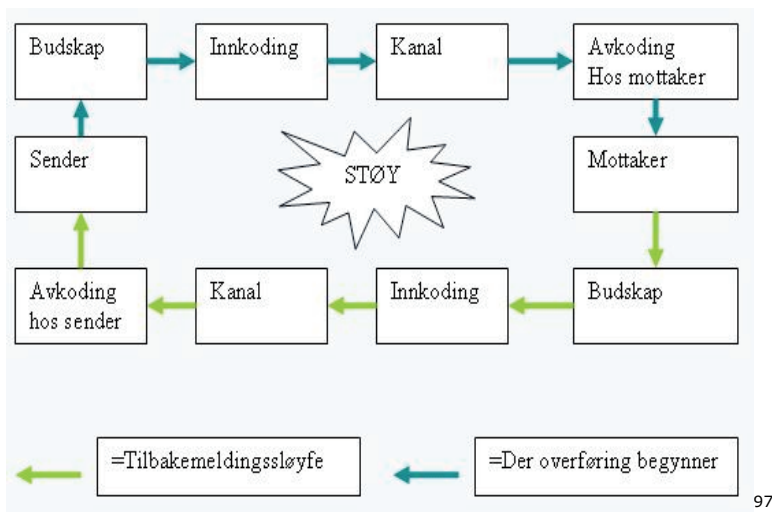
En god kommunikasjonsmodell vil bidra til å forstå kompleksiteten i kommunikasjonssituasjonen, og kommunikasjonsmodellene brukes ofte for å effektivisere kommunikasjonsprosessen. Den amerikanske kommunikasjonsteoretikeren Harold D. Lasswell utviklet en modell i 1949, setningen *hvem - sier hva - gjennom hvilken kanal - til hvem og med hvilken effekt*. Denne modellen er også lineær, men kan allikevel bidra til å perfeksjonere sine måter å kommunisere på.⁹⁵ Siden er det pekt på at Lasswells setning mangler to essensielle spørsmål, spørsmål som også kan være til nytte for å forstå for eksempel musikkformidling: *under hvilke omstendigheter foregår kommunikasjonen og for hvilket formål?*⁹⁶ Lasswells setning viser, med eller uten de to siste spørsmålene, at kommunikasjon ikke behøver å være opptatt av budskapsoverføringens

⁹⁵ Fiske 2007, s. 48 f. Her siterer Fiske fra H. Lasswell (1948): "The structure and function of communication in society" i: Bryson. L (red.): *The Communication of Ideas*. New York: Institute for Religious and Social Studies.

⁹⁶ Sætre 1994, s. 94.

presisjon. Det innebærer at effekten av budskapsoverføringen ikke trenger å være lik intensjonen hos avsender.

Hos de norske ledelsespsykologene Geir Kauffmann og Astrid Kauffmann finner vi en modell som peker på at prosessen ikke går *en* vei, men er sirkulær. Avsender formidler et budskap, hvorpå dette budskapet må avkodes eller fortolkes for å bli mottatt og hvordan formidlingskanalene har betydning for mottagelsen. Modellen peker også på forstyrrelsene som kan være barrierer for mottagelsen, det som kalles støy eller brus. Den sirkulære modellen demonstrerer interaksjonen mellom de ulike aktørene og mellom budskap og aktører. Svakheten i denne modellen er, slik jeg ser det, at den sirkulære prosessen alltid synes å gå samme vei og følger samme rekkefølge. Man kan imidlertid tenke seg at det foregår interaksjon mange veier, på kryss og tvers, mellom aktørene og de andre elementene i modellen. Slik opplever jeg at modellen mangler piler som peker i flere retninger. Når det er sagt, mener jeg denne modellen er en god forklaringsmodell for samhandlingen i en konsert, den kan bidra til å gi forståelse av de mange ulike faktorer som spiller inn i en konsert-situasjon.



Figur 2, Kaufmann og Kaufmanns kommunikasjonsmodell.

På overflaten kan det virke som om budskapsoverføringen i en konsert bare går én vei fordi det ikke, som i en samtale, er likeverdighet mellom utøver og publikum. Rollene i konserten er som oftest tydelig definert, utøveren styrer hendelsesforløpet i situasjonen mens lytteren er en mottager.⁹⁸ Interaksjonen mellom utøver og mottager må innebære en informasjonsstrøm begge veier, og såfremt utøver og lytter befinner seg i samme rom til samme tid, vil det alltid flyte informasjon frem og tilbake. Men til forskjell fra en samtale uttrykker de deltagende i konsert-situasjonen seg på ulike måter, utøveren gjennom sin musikkutøvelse og lytteren gjennom responser på denne fremføringen. Kommunikasjonen vil derfor ikke være lineær, men bære preg av asymmetri.

⁹⁷ Kaufmann og Kaufmann 2003, s. 9.

⁹⁸ I tillegg finnes det flere avsendere, komponisten har skrevet musikken og forfatteren har skrevet teksten. Disse er, dersom de er historiske opphavsmenn, ikke til stede i konsertsituasjonen. Feedback vil derfor ikke nå dem og påvirke komposisjonen. Deres jobb er avsluttet for lenge siden.

Hørbar respons eller feedback i en klassisk konsert foregår for det meste via applaus. Videre foregår det ikkeverbalt gjennom at utøver og publikum kommuniserer via blikk, mimikk eller større ikkeverbale tegn som forskjellige kroppsstillinger og -posisjoner. I tillegg foregår dette på et metafysisk plan, gjennom elementer som det er vanskelig å måle eller å peke på, de usynlige strengene mellom mennesker, flyt av energi, strøm av emosjoner, fellesskap og tilhørighet. At dette ikke kan måles, betyr ikke at det ikke eksisterer. De som kjenner konsertsituasjonen enten fra utøver- eller publikumssiden, vet at dette foregår og at det har betydning for begge parter. Alle disse typene samhandling, den hørbare, den ikkeverbale og den metafysiske, er med på å gi hverandre aksept, hvilket igjen kan føre til at utøveren føler seg tryggere eller at lytteren føler seg mer komfortabel i konsertsituasjonen. Feedbacken vil kunne påvirke og endre utøverens formidling underveis i konserten. Cross sier dette om feedback i den klassiske konserten:

In the western concert hall this fact is only overtly evident in the actions and interactions of the performers, but it is likely that many audience members will covertly engage in surreptitious finger or foot tapping, conducting, or regular and expressive head and upper body movement that is entrained with the musical sound. It should be noted that even were a member of the audience at a western concert to show no overt sign of movement, the *acquisition* of the capacity to listen and respond appropriately to concert music is likely to have involved movement, as we shall see. Moreover Petr Janata and others have shown that even `passive´ listening to music can involve activation of brain regions concerned with movements.⁹⁹

I en samhandling vil det også kunne oppstå elementer som står i veien for og som forstyrrer kommunikasjonen. Disse forstyrrende ele-

⁹⁹ Cross 2006, s. 29 f. Cross referer til Janata og Grafton (2003): "Swinging in the brain: shared neural substrates for behaviours related to sequencing and music". I: *Nature neuroscience*, 6.

mentene er ikke en del av samhandlingen, men elementer som enten bevisst eller ubevisst dukker opp underveis, av visuell, auditiv eller fysisk art og kalles brus eller støy. Den auditive støyen er nok den som i særlig grad kan virke forstyrrende i en klassisk konsert fordi den befinner seg i samme sansemodus som musikken, i det auditive. Dette er lyder av forskjellig art, eksempelvis klokker som tikker, bråkete luftteanlegg, hosting¹⁰⁰ eller småprat.¹⁰¹ Men også visuelle elementer kan ta fokus bort fra lyttingen, dette kan være rot og private effekter på scenen, et uryddig scenebilde, forstyrrelser gjennom vindusruter eller det kan være keitete eller overdrevent kroppsspråk hos utøveren. Vi lever i en tid der det visuelle er svært fremtredende, derfor kan den visuelle støyen ha større effekt på menneskers konsentrasjons- og lytteevne enn vi er klar over.

Den sirkulære kommunikasjonsmodellen peker også på at budskapet formidles via kommunikasjonskanaler og -medier. Den primære kanalen for musikk er lydbølger. Videre vil utøveren bruke ulike medier i formidlingen, mest nærliggende i konserten er utøverens instrumenter. Noen medier har presenterende eller fremstillende funksjoner, for eksempel muntlige kommentarer og ikkeverbal kommunikasjon. Andre representerer eller gjengir, slik som skrift, program, fotografier, scenografi eller multimedia.¹⁰²

Cross er usikker på om vi kan bruke kommunikasjonsmodeller på musikalsk kommunikasjon fordi en musikalsk ytring på så mange måter er annerledes enn en verbal ytring.¹⁰³ Nå er det imidlertid musikkformidling i konsertsituasjonen jeg ønsker å se på i et kommunikasjonsperspektiv. Og som jeg allerede har pekt på flere steder i denne teksten, ser jeg på konsertsituasjonen som langt mer kompleks enn bare en hendelse der noen spiller og andre lytter.

¹⁰⁰ - og knitring med pastillesker.

¹⁰¹ Dette synes å være en av de største synder man kan gjøre i en klassisk konsert.

¹⁰² Fiske 2007, s. 16 ff.

¹⁰³ Cross 2006.

2.3 FORMIDLINGENS TRE TEKSTER

Sentralt i konserten står den klingende musikken, men rundt musikken finnes det både usynlige, synlige og hørbare elementer som kan være så nært knyttet opp til selve musikken at vi lett kan ta dem for å tilhøre komposisjonen. Den franske semiotikeren Gerard Genette peker i boken *Paratexts, thresholds of interpretation* på at en bok inneholder flere typer tekster. Selve teksten er det litterære verket forfatteren har skrevet.¹⁰⁴ Rundt forfatterens tekst finner vi ulike typer paratekster. Disse paratekstene kan være omslaget på boken, layout, tittel, forfatterens navn, fotnoter eller forfatterbiografi på baksiden av omslaget. Hver på sin måte påvirker de lesingen av teksten. De både kontekstualiserer og peker på teksten og er for Genette *terskler* inn til selve verket. I en av paratekstene til Genette, vaskeseddelen på bokens bakside står det:

Paratexts are those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher, and reader: titles, forewords, epigraphs, and publishers' jacket copy are part of a book's private and public history.¹⁰⁵

Inspirert av Genette stiller kunstsosiolog Dag Solhjell spørsmål om hva kunstformidling er, hvordan den utøves og hvilke elementer kunstformidlingen består av.¹⁰⁶ Kunstopplevelsen påvirkes på samme måte som en leseopplevelse av de mange ulike, ytre omstendighetene rundt kunsten. Det er samspillet mellom kunstverket og disse omstendigheter eller faktorer Solhjell bygger sin teori om kunstformidling på. Han påpeker at et kunstverk aldri kan isoleres fra den sammenhengen det presenteres i:

Hva ser vi der? Først og fremst ser vi selvsagt *kunstverkene*.
(At det er «selvsagt» at vi ser kunstverkene, er bare selvsagt

¹⁰⁴ Genette 1997.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Solhjell 2001.

for den som allerede kjenner til hvordan kunstverk skiller seg ut fra andre objekter i et rom.) De har gjerne *rammer, passepartout, glass foran, står på en sokkel, ligger i en monter, henger fra taket, er koblet til ledning, vises på TV eller dataskjerm*, omfatter et helt rom som *installasjon*, fremføres av kunstneren selv som *performance* osv. De er, om mulig *signert* av kunstneren og påført *årstall*.¹⁰⁷

Det er også andre elementer som har betydning for kunstopplevelsen, eksempelvis etiketter, kataloger, blomster og de menneskene som innehar ulike roller eller oppgaver, som kunstner, kurator, gallerist, kritiker, omviser, publikum og så videre.

Der Genette plasserer kontekster som en av paratekstene, mener Solhjell kunstverket, altså selve teksten, står i relasjon til to typer tekster, både paratekster og kontekster. Han forklarer paratekster som formidlingens *former* eller *virkemidler* mens kontekster er kunstformidlingens *innhold*. Paratekster som overbevisningsmidler peker mot kunstverket gjennom "(...) symboler, tegn, tekster eller andre fysiske og menneskelige redskaper i formidlingen, som enten viser til kunstverkene selv eller til deres kontekster".¹⁰⁸ Kontekstene derimot er de forståelsesrammer eller perspektiver som kunstverket settes inn i. Kontekstene belyser kunsten på nye måter og kan, som med paratekstene bidra til en økt opplevelse og forståelse. Jeg forstår forskjellene på paratekster og kontekster hos Solhjell slik at paratekstene er de virkemidler og teknikker man bruker i kunstformidlingen, mens kontekstene er innholdet eller de betydninger man kan lese ut av paratekstene. Sammen peker de mot og fremhever teksten, selve kunstverket.

På samme måte som Solhjell bruker Genette i utviklingen av sin teori om kunstformidling, ønsker jeg å se på hvordan Solhjells kunstformidlingsteori kan overføres til konsertdramaturgisk musikkformidling. Det er mange likhetstrekk ved formidling av kunst og musikk. Begge kunstartene uttrykker seg ikkeverbalt, kunstverket gjennom form og farge, musikken gjennom lyd. Begge kunstuttrykkene møter et publikum i et

¹⁰⁷ Ibid., s. 22.

¹⁰⁸ Ibid., s. 26.

rom tilrettelagt for kunstverket. Men der et maleri er et ferdig kunstprodukt idet maleren har lagt ned penselen, er komponistens partitur avhengig av å bli interpretert og fremført av en utøver for at komposisjonen skal få sin klingende realisering. Her skiller formidlingen av kunst seg fra utøvende musikkformidling. For der kunstverket henger på veggen og kunstformidlerens oppgave gjennom bruk av paratekster og kontekster er å peke mot verket, er musikkutøverens oppgave i tillegg til å legge tilrette rundt fremføringen også å formidle musikken gjennom sin personlige fremføring av komposisjonen.

2.3.1 Paratekst

Paratekster har ulike funksjoner, og jeg vil peke på fem funksjoner som er særlig relevante for musikkformidling. For det første kan paratekster være *påpekende*, de har til hensikt å skape fokus rundt selve kunsthendelsen. I kunstformidlingen kan dette gjøres for eksempel ved at en kurator snakker om og peker på detaljer i bildet mens bildet erfares, men i en konsert er det ingen som kommenterer komposisjonen mens den blir fremført. Her vil det pekes på det klingende verket gjennom andre typer paratekster, kommentarer før eller etter fremføringen eller et skriftlig program der det informeres om og fremheves elementer i det musikalske materialet. Den viktigste påpekingen formidles imidlertid gjennom utøverens interpretasjon og fremføring av komposisjonen. Videre kan paratekster ha en *kontekstuell* funksjon. Disse paratekstene gir publikum perspektiver å oppleve musikken gjennom. Man kan for det tredje snakke om *hermeneutiske* paratekster, disse bidrar til både musikkutøverens og publikums fortolkning av komposisjonen. Solhjell sier at den hermeneutiske funksjonen også kan kalles en pedagogisk funksjon, fordi man i mange sammenhenger bruker pedagogiske verktøy som veier inn til kunstopplevelsen. I en konsert foregår det hermeneutiske eller fortolkende prosesser, både hos utøveren som fremfører komposisjonen og hos publikum som opplever musikken. Komposisjonen fortolkes i samme tid som det fremføres og formidles, og disse prosessene bidrar til at komposisjonen oppstår som det klingende musikkverket. Særlig viktig er den fjerde, paratekstenes *retoriske* funksjon. Den retoriske funksjonen

har til hensikt skape troverdighet og autensitet rundt kunstformidlingen og å overbevise om kunstens og formidlingens kvalitet med kunstopplevelsen som mål. Det retoriske elementet handler om å påpeke, trekke frem, forsterke eller tydeliggjøre aspekter ved kunstverket eller den musikalske komposisjonen. Den femte av funksjonene er paratekstenes *markedsførende* funksjon. Markedsførende paratekster har til hensikt å skape oppmerksomhet rundt kunsthendelsen.

Paratekstene kan befinne seg svært tett opptil til selve kunstverket, slik som signaturen på et maleri. Videre peker Solhjell på paratekster som ligger nær kunstverket, det han kaller *epitekster*: "(...) *blindrammer, rammer, sokler, videoskjermer, videotape* (credit lines før og etter at selve verket vises) osv."¹⁰⁹ For musikkformidling vil epitekster være interpretatoriske og retoriske elementer ved selve fremføringen. For en sanger vil det også dreie seg om ikkeverbale paratekster. Der Solhjell skiller mellom kunstnerens og formidlerens epitekster, vil disse være sammenfallende i en konsert fordi utøveren både medskaper og formidler komposisjonen på samme tid.

Paratekster som befinner seg utenfor kunstverkets nærmeste sfære kalles *peritekster*. Man snakker for det første om *interne peritekster*, det vil si paratekster som befinner seg i formidlingsrommet, slik som scenografiske elementer, skriftlig eller muntlig informasjon og multimedia, eksempelvis lydilder, fjernsyn, video og data. I en konsertsammenheng snakker vi om scenisk tilrettelegging gjennom bruk av scenografi, rekvisitter, kulisser, lyssetting, bruk av og plassering i lokalet, utforming av et skriftlig program, muntlige kommentarer og bruk av multimediale uttrykk. For det andre er det snakk om *peritekster* som befinner seg utenfor kunsthendelsens rom, både før og etter hendelsen. Disse kalles *offentlige peritekster* og er paratekster som befinner seg i aviser, radio, fjernsyn, på plakater, i bøker, i annonser, på e-post eller internett. Når slik informasjon har nådd publikum, kaller Solhjell det *private peritekster*. Disse paratekstene befinner seg i det private rom og er helt uavhengig av konserthendelsen. Han setter paratekstene opp slik:

¹⁰⁹ Ibid., s. 87.

- I. Epitekster
- II. 1. Kunstnerens epitekster
- III. 2. Formidlerens epitekster
- IV. Peritekster, interne
- V. 3. Formidlerens interne peritekster i utstillingsrommet
- VI. 4. Kunstnerens interne peritekster
- VII. 5. Formidlerens interne peritekster utenfor utstillingsrommet
- VIII. Peritekster, offentlige
- IX. 6. Formidlerens offentlige peritekster
- X. Peritekster, private
- XI. 7. Peritekster publikum leser hjemme¹¹⁰

Solhjell identifisere kunstformidlingens paratekster gjennom syv kjennetegn. Disse kjennetegnene belyser paratekstenes funksjon i en kunstutstilling, men de kan også bidra til å studere musikkformidlingens paratekster. Solhjell stiller spørsmål til

- *hvem* som har ansvar for dem
- deres forhold til *tid*
- deres *funksjon* i forhold til teksten
- hvilket *medium* som bærer dem
- hvilket *hovedtema* de har
- hvem som er *beregnet leser* av paratekstene
- *stedet* paratekstene befinner seg¹¹¹

Svaret på hva som er paratekstenes *hovedtema* i konserten vil i det perspektivet jeg har valgt å se konserten, nemlig som et spill, verken være utøveren, komponisten eller selve anledningen, men det at aktørene møtes i samhandling eller samspill om den klingende musikken. Hovedtemaet blir derfor selve musikkopplevelsen, det Small kaller musicking og som for Gadamer er spillet.¹¹² *Leser* eller *fortolker* av paratekstene vil være alle som lytter til den fremførte komposisjonen, det vil si både publikum og de utøvende selv. *Stedet* der paratekstene befinner seg, vil i denne sammenhengen være konsertrommet. De fire første spørsmålene,

¹¹⁰ Ibid., s. 90.

¹¹¹ Ibid., s. 83.

¹¹² Jfr. kapittel 1.2.6.

hvem, tidsaspektet, paratekstenes funksjoner og deres ulike medier vil være de mest essensielle spørsmålene å stille for å få innsikt i hva slags paratekster som er i spill i en konsert.

Når det gjelder *hvem* som har ansvaret for paratekstene, skiller Solhjell mellom kunstneren som den *sentrale* formidleren og andre sentrale formidlere, slik som kurator for en kunstutstilling eller forfatteren av en kunstbok. De *perifere* formidlerne er for eksempel kritikere, journalister, kunstpedagoger og guider i museet.¹¹³ I en konsert vil den sentrale formidleren ikke være komponisten, men utøveren som gjennom sin medskapende rolle i det klingende verket formidler komposisjonen til publikum. Perifere formidlere kan så være regissør, dramaturg, scenograf, lysdesigner, konsertarrangør, konferansier eller produsent. Disse vil, der det er anledning til å benytte slik kompetanse, ha ansvar for de paratekster som ligger utenfor musikkfremføringen, kalt peritekster. I romanse- og andre kammermusikkkonserter er det av ulike årsaker mindre vanlig at man trekker inn disse ressurspersonene. Disse kan eksempelvis være at det er liten tradisjon for å innhente slik kompetanse, at det ofte tilbys kort prøvetid i konsertlokalet, at utøveren har små økonomiske ressurser og lite tilgang på konsertdramaturgisk kompetanse eller konsertregissører. Slik vil ofte utøveren måtte ta ansvar både for utvikling av paratekster, både til epitekstene og til peritekstene som ligger nært opptil den klingende musikken.

Tidsaspektet relatert til paratekster dreier seg om hvorvidt paratekstene oppstår underveis i formidlingen eller om de oppstår før eller etter. Førparatekster, de som oppstår før formidlingen, er ofte permanente paratekster som ikke endres fra en konsert til en annen og derfor ikke skapt for den aktuelle formidlingssituasjonen. Disse paratekstene kan ha sammenheng med konserttrommets utforming og arkitektur. De kan også være relatert til markedsføringen av konserter eller ved at en aktuell konsert inngår i en større sammenheng og vil bære preg av den aktuelle konsertens konvensjoner. Solhjell mener det er særlig problematisk når

¹¹³ Solhjell 2001, s. 84.

kunstformidlingen ikke er oppdatert i forhold til den tiden kunstverket formidles i:

Derfor merker vi det tydelig når et museum er blitt «støvet» – det vi reagerer på er at paratekstene ikke er samtidige eller oppdaterte. Det vil si at de ikke svarer til den estetiske praksis som vi er vant til i dag.

Utøvere av klassisk musikk bør reflektere over og finne gode løsninger på å formidle historisk musikk i sann tid slik at konserten kan representere møter mellom ulike tider.

Mange paratekster befinner seg i det rommet Solhjell kaller "overgangen mellom før- og samtidsparatekster".¹¹⁴ Disse paratekstene peker mot og er skapt til den aktuelle formidlingssituasjonen. I en konsert-sammenheng kan det dreie seg om paratekster som er relatert til iscenesettelsen, slik som scenografi og møblering av rommet. Videre kan det være paratekster som er skapt i forkant, men som publikum møter i konserten, for eksempel det skriftlige konsertprogrammet. De samtidige paratekstene befinner seg i selve formidlingssituasjonen. Dette er paratekster som på ulike måter relateres til kunstverket eller fremføringen av det klingende verket. Her snakker man om både paratekster som utføres samtidig med fremførelsen, rett før eller mellom de ulike komposisjonene og paratekster som bæres av ulike medier.

Sohljell stiller også spørsmål til hvilket *medium* som *bærer* paratekstene. Han sier at "*Kunstverket selv* kan bære parateksten, og paratekstens medium faller da sammen med kunstverkets (...)"¹¹⁵ Det klingende verket oppstår både gjennom interpretasjonen og formidlingen av komponistens verk. Slik vil det klingende verket både bestå av teksten og av paratekster som befinner seg så nært at de kan oppfattes som å være en del av teksten.

¹¹⁴ Ibid., s. 85.

¹¹⁵ Ibid., s. 87.

For sangeren er stemmen og hennes kropp det instrument eller det medium som den klingende romansen uttrykkes gjennom. Stemmebruken er en direkte del av komponistens komposisjon, men klangfarge, volum og andre paralingvistiske elementer er med på å skape det klingende verket. Jeg regner derfor paralingvistikk som interpretatoriske paratekster eller epitekster. Disse bæres av sangerens instrument, derfor kan de høres i fremføringen av det klingende verket, men de er ikke en del av teksten. Videre befinner det seg paratekster i sirkler rundt teksten. Innerst er de paratekstene bæres av sangerens kropp, de ikkeverbale modalitetene som har en retorisk og påpekende funksjon i forhold til både det tekstlige budskapet og det musikalske materialet. I tillegg til det ikkeverbale, vil verbale kommentarer være en paratekst som bæres av stemmen. Videre er det paratekster som bæres av scenografiske og romlige elementer som lys, møbleringer, bakgrunner, rommets arkitektur og utøvere og publikums plassering i rommet. I konserten kan det desuten være paratekster som bæres av multimedialt utstyr, for eksempel data, projektor, lysanlegg og annet elektronisk utstyr. Andre kunstuttrykk som dans, teater, film og mime kan i tillegg til å være en tekst også være en paratekst. I noen tilfeller vil flere typer tekster operere simultant. I andre tilfeller vil den dominerende teksten som i konserten er det klingende verket definere andre kunstuttrykk som paratekster til denne.

2.3.2 Kontekst

Kontekster er de forståelsesrammene (de brillene eller ørene) "(...) vi opplever, tolker og forstår kunstverk gjennom (...)".¹¹⁶ Solhjell beskriver kontekster som et kart over de sammenhengene vi befinner oss i i møtet med kunst. Kontekster er knyttet opp mot verdier, makt, klassifisering, kvalitet, økonomi, tid og sted, og for Solhjell er disse av stor betydning for å kunne ta del i en kunstopplevelse, enten vi er oss dem bevisst eller ikke. Solhjell bruker *rommet* som en metafor for å forklare kontekstene:

¹¹⁶ Ibid., s. 131.

Vi kan se dette som rom som ligger inne i hverandre. Rom er en metafor som ofte brukes i samtalene om kunstens virkningsfelt. (...) Veien inn i betraktningsrommet der kunstverket er, kan fremstilles som en vandring fra kunstbegrepet, gjennom det ene rommet etter det andre, inn til kunstverket. På veien skaffer vi oss erfaringer med paratekster og kontekster, som vi anvender i møtet med kunstverket. (...) Ut fra kunstbetraktningen bringer betrakteren med seg sine nye erfaringer fra møtet med kunstverket. Kontekstene, meningsrommene rundt kunstverket, blir erfart på nye måter når man trekker seg «tilbake» fra møtet med det. Kunstbegrepet – vårt begrep om kunst – er også endret. Kontekstene formidler – ved hjelp av paratekstene – mellom kunstbegrepet og det enkelte kunstverk i en prosess som både er hermeneutisk og dialektisk.¹¹⁷

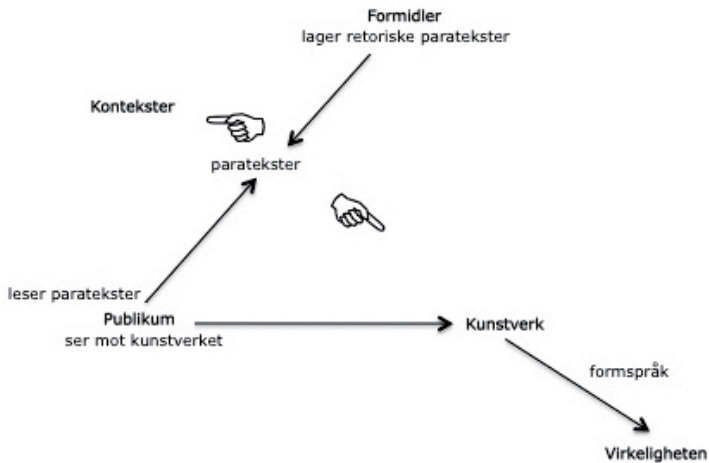
Der paratekster er konkrete i den forstand at de kan berøres, betraktes, høres på eller sanses, har kontekstene som funksjon å sette teksten eller paratekstene inn i forståelige sammenhenger. Solhjell sier at kontekster er abstraksjoner:

De eksisterer ikke «i virkeligheten». De blir bare kontekster for kunst når de gjennom paratekster (og av og til i intertekster) gjøres gjeldende i situasjoner der det kunstneriske ved noe blir tematisert.¹¹⁸

Ulike kunstuttrykk tematiseres altså gjennom de kontekster som tilhører uttrykkets formidlingssituasjon. Vi forstår kunsten ut fra vår forforståelse og våre kunnskaper om formidlingstradisjonen, og slik er våre forutsetninger for å tolke kontekstene av stor betydning for våre muligheter til å oppleve kunsten. Teksten, det vil si kunstverket, står i kontekst, og kontekstene uttrykkes gjennom paratekstene. Solhjell illustrerer forholdet mellom de tre tekstene, formidleren og publikum gjennom denne figuren:

¹¹⁷ Ibid., s. 215 f.

¹¹⁸ Ibid., s. 208.



119

Figur 3, forholdet mellom tekst, paratekst og kontekst.

Figuren viser hvordan paratekstene som er skapt av formidleren, peker mot kontekstene. Kontekstene er innholdet eller betydningen som ligger i paratekstene, og sammen peker de mot kunstverket. Publikum erfarer kunstverket gjennom paratekstene og kontekstene. Kunstverket peker videre mot det Solhjell kaller "erfaringen, virkeligheten eller sannheten".¹²⁰

Kontekstene beskrives som de briller publikum har på seg når de observerer kunst. Slik blir brillene et hjelpemiddel eller et redskap for å oppfatte. Viktige aspekter er for Solhjell hvordan kontekstene uttrykker synet på kunstens verdier, kvalitet, klassifisering, kunstens eksistens i et tidsperspektiv, om makt, anerkjennelse og posisjoner, sosiale forhold, økonomi og kunstarenaer.¹²¹

¹¹⁹ Ibid., s. 39

¹²⁰ Ibid., s. 38.

¹²¹ Ibid., s. 132 ff.

Selv om sosiologiske perspektiver er svært interessante for å studere den klassiske konserten, ønsker jeg primært å se på de kontekstene som er i spill i en konsertdramaturgisk sammenheng og som utøveren enten må forholde seg til fordi de er forholdsvis *faste* eller kontekster som kan påvirkes og *tilrettelegges* for den aktuelle fremføringen. Mest interessant for meg er derfor å se på kontekster som er relatert til konsertkonvensjoner, konsertarenaer, tid og personer:

- Tids- og historierelaterte kontekster
- Stedsrelaterte kontekster
- Konseptrelaterte kontekster¹²²
- Konvensjonsrelaterte kontekster

Kontekster relatert til *tid* omhandler både hvordan man plasserer komposisjonene inn i en historisk eller samtidig sammenheng eller om møter mellom historisk og moderne tid. Historikk er også gjeldende når det gjelder personrelaterte kontekster. Som formidler av musikk som er skrevet i tidligere tider, vil det være mange historiske personer som vil fungere som forståelsesrammer for musikken, både komposisjonenes opphavsmenn, andre komponister, oppdragsgivere, utøvere og andre som på hver sin side har bidratt til at komposisjonen har nådd ut til publikum. Det vil også være kontekster knyttet til dem som fremfører komposisjonene, slik som deres anerkjennelse eller status i musikkmiljøet eller i andre miljøer, deres image, måten de representerer seg selv på og kommuniserer med publikum. Ulike typer publikum representerer også forskjellige typer kontekster.

Stedsrelaterte kontekster omhandler de rom eller steder der musikk eller kunst formidles. Det vil dreie seg om husets arkitektur og plassering, konserttrommets utforming, arkitektur, faste installasjoner og scenografiske elementer. Der ett rom vil signalisere tunge tradisjoner, vil et annet uttrykke modernitet eller uhøytidelighet. Slik kan lokalet i seg selv kunne åpne for ulike måter å formidle på. I et rom som uttrykker andre kontekster enn man selv ønsker, vil konsertskaperen måtte arbeide for å

¹²² De konseptrelaterte kontekstene vil bli behandlet nærmere i kapittel 9.2.3

tilpasse kontekstene til den ønskede formidlingsformen. Det innebærer å bruke ulike paratekster for å skape et konsertrum som er tilpasset de kunstneriske intensjonene og hvordan man ønsker å møte og kommunisere med publikum.

Konvensjonsrelaterte kontekster vil både kunne oppleves som positive fordi de skaper trygghet og gode rammer for den som er familiær med den aktuelle situasjonen, men de vil oppleves som fremmedgjørende for den som ikke har like god kjennskap til situasjonen. Disse kontekstene handler på den ene side om de konvensjoner som tilhører konserten, eksempelvis utøverens entre/sorti, antrekk, applaus, publikums kotymer og utøverens rutiner og presentasjoner. Ulike formidlingssituasjoner er basert på forskjellige konvensjoner som definerer den aktuelle situasjonen. På den annen side vil det også dreie som kontekster som bryter med vante kontekster og som dermed utfordrer tradisjonene fordi konvensjoner kan virke konserverende og hindre nyskaping.

2.4 RETORIKK

Retorikken som fagfelt og vitenskapelig disiplin har hatt ulik posisjon og status de siste 2000 årene. Jeg har i mitt arbeid valgt å basere det teoretiske grunnlaget mitt på en kombinasjon av vår tids og antikkens retorikk, og går derfor ikke nærmere inn på retorikken i middelalder, renessanse, barokk og frem til det 20. århundre. Den greske og romerske retorikken har fått et stort oppsving i våre dager. Innenfor svært mange områder i samfunnet brukes retorikkens metoder og virkemidler for å oppnå eller konkurrere om oppmerksomhet, innen politikk, samfunnsliv, media og kunst.¹²³ For professor ved klassisk og romansk institutt i Universitetet i Oslo, Øyvind Andersen, er det problematisk at retorikk i dag brukes om nær sagt alt og ingen ting, nettopp fordi retorikk kan forstås som en måte å uttrykke seg på, som gjennomtenkt strategi, som

¹²³ Andersen 2004; Johannesson 1998.

disposisjon av tekster, som overtalesestetnikker eller som ren manipulering.¹²⁴

I våre dager er det mye som kalles retorikk, som ikke er det, og mye som ikke kalles retorikk, som likevel er det. Det særegne ved retoriske studier er ikke bare objektet som studeres, den hensiktsbestemte og virkningsfulle kommunikasjonen, men også perspektivet som antas; det situasjonelle, funksjonelle og normative synet på kommunikasjon. Retoriske studier tar utgangspunkt i kommunikasjonssituasjonen. De undersøker hvordan kommunikasjonen fungerer, og de uttaler seg gjerne om kommunikasjonens kvalitet. Oppfylles de formål og funksjoner som er hensikten med kommunikasjonen?¹²⁵

Retorikken ble i antikken regnet som både en vitenskap og en kunst-
art.¹²⁶ Retorikk dreide seg om talekunst på samme måte som poetikk var
diktekunst og dialektikk var samtalekunst. Retorikk ble sett på som en
tenkemåte om kommunikasjon, dog ikke som kommunikasjon i sin almin-
nelighet, men som en strategisk måte å handle på.

Den retoriske tale hadde i antikken tre arenaer, det var den politiske
tale, en tale som handlet om saksforhold som lå forut i tid, kalt *deliberativ*
tale, den juridiske tale som tok for seg hendelser som allerede hadde
skjedd, *forensisk* tale og den tale som hadde til hensikt å ta opp aktuelle
temaer eller å underholde, kalt *epideiktisk* tale.¹²⁷ Den forensiske tale ble
bygget over en rekke spørsmål som så skulle besvares gjennom talen.
Setningen består av spørreordene *quis, quid, ubi, quibus auxilium/cur,*
quomodo, quando? som på norsk betyr: *hvem, hva, hvor, med hvilke*
*midler, hvorfor, hvordan, når.*¹²⁸ Disse spørsmålene skulle besvares i en
saksfremleggende tale, i dag er fortsatt spørreordene gode verktøy i ana-
lysen av en kommunikasjonssituasjon.

¹²⁴ Andersen 2004, s. 19 – 22.

¹²⁵ Kjeldsen 2006, s 25 f.

¹²⁶ Johannesson 1998, s. 7.

¹²⁷ Johannesen 2001, s. 43.

¹²⁸ Ibid., s. 39 .

Førsteamanuensis ved institutt for informasjons- og medievitenskap ved Universitetet i Bergen, Jens Elmelund Kjeldsen, snakker om at retorikken både var et teoretisk felt, en praksis og et analyseverktøy. Den retoriske praksis, anvendt retorikk, ble kalt *rhetorica utens*, der *utens* betyr nytte eller bruk. Retorikk var særlig et felt som handlet om den praktiske situasjonen, om den retoriske talen, men var i tillegg et teoretisk fagfelt som bygget på teorier og antagelser om den retoriske praksis. Den teoretiske siden ved retorikkfaget ble kalt *rhetorica docens*, basert på verbet *docere* som betyr å lære bort eller forelese. Den kunnskap som ble skapt om både teoretisk og anvendt retorikk, var utviklet gjennom analyser og kritikk, kalt *rhetorica studens*.¹²⁹

Retorikken oppsto i det antikke Hellas omlag 400 år f. Kr. Ordet *rethor* som danner grunnlag for begrepet retorikk, var beskrivelsen av en taler. Denne talte i det offentlige rom, på torg eller i forsamlinger i Athen. Taleren var altså var en *retor*, mens den som skrev skrifter om retorikk kaltes en *retoriker*.¹³⁰ Av betydningsfulle retorer i det antikke Hellas var Demosthenes, mens Aristoteles var en av de viktigste retorikere. De første bevarte skrifter om retorikk har vi da også fra Aristoteles (384-322 f. Kr) som gjennom sin bok *Retorikken* utviklet *rethorica docens*, et teoretisk perspektiv på fagfeltet retorikk. Romerne videreførte så retorikken fra ca. 100 år f. Kr. Noen av de greske begrepene fikk sine latinske oversettelser, andre forble greske og slik lever i dag greske og latinske begreper om hverandre. Retoren ble på latin kalt en *orator*, og dette begrepet har gitt tittel til to sentrale verk av Cicero, *Orator* (46 f. Kr) og *De Oratore* (55 f. Kr.).¹³¹ En annen viktig kilde for den romerske retorikken er Quintilian, Romerrikets første lønnede professor i retorikk og hans hovedverk *Institutio oratoria* fra ca. 95 e. Kr.¹³²

For Aristoteles var retorikk "the faculty of observing in any given case the available means of persuasion"¹³³, på norsk oversatt som "evnen til i

¹²⁹ Kjeldsen 2006, s.16 f.

¹³⁰ Andersen 2004, s. 11.

¹³¹ Marcus Tullius Cicero (106-43 f. Kr).

¹³² Marcus Fabius Quintilianus (35-100 f. Kr).

¹³³ Aristoteles 2007, bok 1, kapittel 2.

enhver sak å se hvilke muligheter vi har til å overtale".¹³⁴ På samme måte som hos Aristoteles, vektlegges det i de fleste moderne definisjoner av retorikk elementer som virkemidler, overtalelse og det intensjonelle. I Andersens bok *I retorikkens hage* presenteres ulike definisjoner av retorikk, eksempelvis George A. Kennedys: "Retorikk er de trekkene ved en fremstilling som en taler eller forfatter mener vil bidra til at han oppnår sine hensikter."¹³⁵ Videre viser Andersen til Ueding og Steinbrinks syn på retorikk som "(...) å utforske de mulighetene som finnes og å mobilisere de midlene som trengs for å gjøre sin subjektive overbevisning om en sak til den allmenne overbevisning".¹³⁶ For den danske biskopen og forfatteren Jan Lindhardt er retorikk læren om "(...) hvordan man former sit sprog på en sådan måte, at man vinder tilhørerne for sig og for den sag, som man ønsker at fremme".¹³⁷

2.4.1 Overbevisning

At overtalelse eller overbevisning er viktige aspekter ved retorikk, er udiskutabelt. Overtalelse innebærer allikevel ikke at det dreier seg om manipulerende handlinger, selv om retorikk i mange sammenhenger nettopp har fått et manipulerende aspekt hengende ved seg. Dette blir grundig diskutert hos flere forfattere.¹³⁸ De amerikanske retorikk- og kommunikasjonsforskerne Sonja K. Foss, Karen A. Foss og Robert Trapp sier at retoriske ytringer ofte blir sett på som "(...) empty, bombastic words with no substance or trivial talk".¹³⁹ Den danske retorikkprofessor og forfatter, Jørgen Fafner, mener manipulering og propaganda ikke er

¹³⁴ Kjeldsen 2006, s. 33. Sitatet er hentet fra Aristoteles (2007): *Rhetoric*. Oversatt av William Rhys Roberts. Internett: lesedato 10.09.08.

<http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/a8rh/>

¹³⁵ Andersen 2004, s. 19. Sitatet er hentet fra G. A. Kennedy (1994): *New Testament interpretation through rhetorical criticism*, s. 4.

¹³⁶ Ibid., s. 19. Sitatet er hentet fra G. Ueding og B. Steinbrink (1986): *Grundriss der Rhetorik, Geschichte, Technik, Methode*, s. 1.

¹³⁷ Lindhardt 1999, s. 1.

¹³⁸ Jfr. Andersen 2004; Foss et al. 2002; Kjeldsen 2006; Johannesson 1998; Johansen 2003; Lindhardt 1999.

¹³⁹ Foss et al. 2002, s. 1.

retorikk fordi dette er monologisk, mens retorikk er dialogisk. Dette begrunner han med at der retorikeren¹⁴⁰ må respektere og ta hensyn til sine tilhørere og legge vekt på å forstå dem gjennom å tilrettelegge talen for tilhørerne, er ikke propagandisten opptatt av å lytte til, men ensidig å forlede sitt publikum.¹⁴¹

Kjeldsen viser til hvordan Aristoteles var opptatt av at retorikk skulle ha både etiske og moralske dimensjoner ved seg og derfor skulle baseres på en verdinøytral definisjon.¹⁴² Quintilian er opptatt av de etiske sidene ved retorikken:

Definisjonen på retorikk som i størst grad passer dens karakter, er at den er *kunnskapen om å tale vel*. For denne omfatter både de dyder i retorikken og karaktertrekkene hos taleren, fordi ingen kan tale godt uten å være god.¹⁴³

Der manipulering kan sees på som en uetisk handling, er det å overtale eller overbevise for Andersen noe mindre problematisk. Han påpeker imidlertid at det å overtale også kan sees på som å få mennesker til å handle mot deres vilje. Overbevisning mener han derfor er en mer etisk handling enn det å overtale. Samtidig har overbevisning noen andre undertoner; overbevisning er ofte knyttet til sterke subjektive holdninger eller til religiøs tro.¹⁴⁴ Selv om det er distinksjoner, velger Andersen å bruke overtalelse og overbevisning om hverandre, og felles for dem begge er at det ligger en intensjon bak handlingen.

På latin heter overtale eller overbevise *persuasio*, der verbsuffikset *suadere* betyr å gi råd og prefikset *per* betyr gjennom. Slik blir *persuasio* det å gi råd gjennom handlinger som bruk av ulike virkemidler og å legge frem en argumentasjon for å oppnå en reaksjon:

¹⁴⁰ I våre dager skiller man ikke som i antikken mellom retor som taleren på den ene side og retorikeren som teoretiker på den andre.

¹⁴¹ Jfr. Fafner 1985; Kjeldsen 2006.

¹⁴² Kjeldsen 2006.

¹⁴³ Ibid., s. 21. Sitatet er hentet fra Quintillianus: Institutio II, 15.34.

¹⁴⁴ Andersen 2004, s. 20.

Att erbjuda människor råd och hjälp men samtidig betvinga deras misstänksamhet och motstånd med ett mildt och kanske omärkligt våld. Att använda språket som ett instrument, anpassat efter situationen – detta är den retoriska konsten.¹⁴⁵

Ifølge Kjeldsen kan man snakke om større eller mindre grad av overtalelse, *snever* eller *bred persuasio*. Den snevre varianten er basert på "(...) retorikk som avsenders bevisste og hensiktsbestemte forsøk på å overtale (...)” og der målet er at man skal komme frem til enighet når det gjelder mening, opplevelse eller forståelse av budskapet. Bred persuasio har ikke til hensikt å oppnå konsensus, men "(...) innebefatter enhver kommunikasjon som fremstiller et emne for tilhørerne slik at de aksepterer det, forstår det eller medopplever det”.¹⁴⁶ Vi ser her at Kjeldsen tar opp samme problemstilling som jeg drøfter i kapittel 2.2.

2.4.2 Retorikkens arbeidsprogram

Retorikk er et fagfelt som omhandler ikke bare selve fremføringen, men helheten rundt en fremføring. Sentralt i antikkens retoriske praksis står retorikkens fem deler, også kalt retorikkens fem byggesteiner og retorikkens fem fag, på latin *retorices partes*. Dette består av fem faser man går igjennom i arbeidet med en retorisk ytring. Fasene er *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* og *actio*, og jeg opplever dem som gode arbeidsredskaper i forbindelse med musikkformidling i konsertprosjekter.¹⁴⁷

Den første fasen er *inventio*. Det er der man velger ut hva slags emne man skal beskjeftige seg med, på samme måte som en musiker velger sitt repertoar til en konsert. I fase to, *dispositio*, setter man sammen det innsamlede materialet til en helhet og man bygger opp sin argumentasjon og plasserer sine poeng på en dramaturgisk god måte. For musikeren vil det her dreie seg om å sette sammen komposisjoner og plassere dem innbyrdes. Når det gjelder argumentasjonen, er ikke en

¹⁴⁵ Johannesson 1998, s. 14.

¹⁴⁶ Kjeldsen 2006, s. 18.

¹⁴⁷ Jfr. Andersen 2004; Kjeldsen 2006; Johannesen 2001; Johannesson 1998; Lindhardt 1999; Nässén 2000.

musiker ute etter å argumentere i vanlig forstand fordi musikkutøvelse ikke handler om å overbevise noen om at man har rett. Likefremt driver også musikere med overbevisning, fordi det å fremstå som kompetent og dyktig er en forutsetning for at publikum skal investere og engasjere seg. Dette kommer jeg nærmere tilbake til når jeg tar for meg det retoriske begrepet *ethos* i kapittel 6.5. *Elocutio* er den tredje fasen, her utformer man sitt materiale og gir det den utforming som kler budskapet. For klassiske musikere er dette selve interpretasjonsfasen. Men i tillegg er dette også fasen der man utvikler en programidé og gjennom denne plasserer komposisjonene inn i en større sammenheng. Man velger ut hvordan man vil bruke konsertlokalet, tenker ut helheten i konserten, vurderer presentasjonsform og iscenesettelse. Disse valgene har ifølge retorikken stor effekt på mottagelsen. Den fjerde og nest siste, *memoria*fasen, handler om å lære talen utenat. Å kunne sin tale utenat er viktig, for å ha en frihet i sin presentasjon. I tillegg handler det om at et godt innlært materiale blir internalisert slik at det blir ens eget. Slik skaper man trygghet og fremstår som en autoritet overfor sitt publikum.

Actio er den siste av de fem arbeidsfasene. Denne fasen handler om fremføringen. *Actio* dreier seg både om verbal kommunikasjon: diksjon og uttale på latin kalt *pronuntiatio*, og om ikkeverbal kommunikasjon som bruk av gestikk, mimikk og positurer. Især for skuespilleren var stemmebruk svært viktig. Skuespilleren brukte i det greske teateret maske, og stemmen var derfor skuespillerens primære uttrykksmiddel.¹⁴⁸ En taler måtte også perfektionere sin stemmebruk, men hadde for øvrig hele kommunikasjonsapparatet til disposisjon, både øyeadferd, mimikk, gestikk og positur, og dette ble bevisst brukt for å underbygge sine utsagn. Det er mange aspekter som er essensielle i forhold til utøverens formidling fra en scene, og dette vil bli behandlet i kapittel 6, Sangerens *actio*.

¹⁴⁸ Nässén 2000.

2.4.3 Den retoriske ytringen

I antikken var retorikk knyttet til den muntlige talen, men beskjeftiget seg også med teater. Noen mener man må skille mellom estetiske og retoriske ytringer, andre mener at det ikke er nødvendig.¹⁴⁹ Nässén viser til at det allerede i antikken var nær sammenheng mellom teater, poesi og retorikk.¹⁵⁰ I dag er det bred enighet om at retorikk kan brukes både til muntlig tale og skrift og til det Kjeldsen kaller *generell symbolsk kommunikasjon*, slik som bilder, musikk, teater, dans og kunst. Jeg anser derfor det å knytte retorikk til musikkformidling som svært relevant.

Istedenfor å forbeholde retorikk til noen typer ytringer som for eksempel den muntlige tale, mener Kjeldsen at vi kan skille mellom ikke-retoriske og retoriske:

Alt dette betyr ikke at noen har funnet ut hva retoriske ytringer *faktisk* er, og at alle de andre tar feil. Det betyr bare at det er uenighet om hva vi kan og bør betegne som retorisk, og derved behandler ved hjelp av et retorisk begrepsapparat. Det finnes med andre ord ikke ytringer, situasjoner eller fenomener i verden som er retoriske i seg selv, forut for vår beskjeftigelse med dem. Det vil si *a priori* retoriske. I stedet finnes det ytringer, situasjoner eller fenomener som besitter *de karakteristika vi velger å definere som retoriske*.¹⁵¹

Vi må altså lete etter det som er karakteristisk for retorikk innen de ulike ytringene. For Andersen handler retorikk om det *ekstra*, om den retoriserte retorikken.¹⁵² Det handler om å bruke virkemidler på måter som løfter frem et budskap. Jeg tidligere har hevdet at musikkfremførelse og musikkformidling ikke er det samme, og på samme måte er heller ikke retorikk og kommunikasjon synonyme begreper for Andersen:

¹⁴⁹ Kjeldsen 2006.

¹⁵⁰ Nässén 2000, s. 19.

¹⁵¹ Kjeldsen 2006, s. 16 f.

¹⁵² Andersen 2004.

Ikke all kommunikasjon er retorisk i noen interessant forstand. Den som sidestiller kommunikasjon og retorikk, blir sittende med et svært vidt retorikkbegrep og et unødige snevert kommunikasjonsbegrep. Derfor bør vi skille mellom informative og persuasive kommunikasjonselementer, og mellom ikke-retoriske og retoriske kommunikasjonssituasjoner. Vi kan ha kommunikasjon uten retorikk, men ikke retorikk uten kommunikasjon.¹⁵³

En retorisk ytring kan altså kjennetegnes ved at det ligger en klar intensjon bak måten ytringen blir presentert på, gjennom at det brukes symboler av ulike slag som virkemidler for å nå frem med sitt anliggende, i den hensikt å få oppmerksomhet rundt budskapet eller ytringen. Retorikk kan altså både benyttes der man er ute etter full oppslutning rundt det man ytrer, som den politiske eller juridiske talen, og der man bruker retoriske handlinger til å legge tilrette for en her og nå opplevelse. Intensjonene er ulike og forskjellene ligger i om man er ute etter en snever eller bred persuasio. Kjeldsen sier det slik: "Retorikk er hensiktsbestemt og virkningsfull kommunikasjon."¹⁵⁴

2.4.4 Retorisk kommunikasjon

Retorisk kommunikasjon har utviklet og endret seg igjennom dens mer enn 2 400 års historie. I dag omfatter retorikken som nevnt mange flere ytringer enn i antikken, og kommunikasjonssituasjonene og de virkemidler som tilhører disse har også endret seg mye. Andersen beskriver en retorisk kommunikasjonsprosess som en prosess der det må finnes en umiddelbarhet mellom avsender og mottager. På samme måte vil grunnlaget for en vellykket kommunikasjon i en konsert basere seg på at både utøver og publikum gir og opplever respons fra hverandre. Fra et utøverperspektiv betinger dette at utøveren har stor lydhørhet og respekt

¹⁵³ Andersen 2004, s. 20.

¹⁵⁴ Kjeldsen 2006, s. 24.

for publikum og tilpasser sin kommunikasjon både i forkant av situasjonen og underveis.¹⁵⁵

En retorisk ytring oppstår i en bestemt situasjon som er tilrettelagt for hendelsen, en situasjon der det "(...) skapes og brukes og - fremfor alt - der det *trengs* retorikk".¹⁵⁶ I antikken kalte man den retoriske situasjonen for *kairos*, et ord som kan oversettes med høve, passelig eller «det rette øyeblikket». Den retoriske situasjonen er en anledning som krever handling og som avhenger av at avsenderen har et anliggende. Det kreves også en viss umiddelbarhet for at det skal være en retorisk situasjon.¹⁵⁷ Et eksempel på hvordan *kairos* kan forklares finner vi i Platons *Faidros*, der Sokrates beskriver hvordan retorikken skal utføres i praksis:

(...) behersker han alt dette og griper han dessuten de rette *høvene* både for å tale og tie, og innser han når det *høver* og ikke *høver* både med knapphet og klynking og kraftsatser og med alt det andre han har lært seg av talekunst - ja, da mestrer han kunsten til fullkommenhet, og ikke før.¹⁵⁸

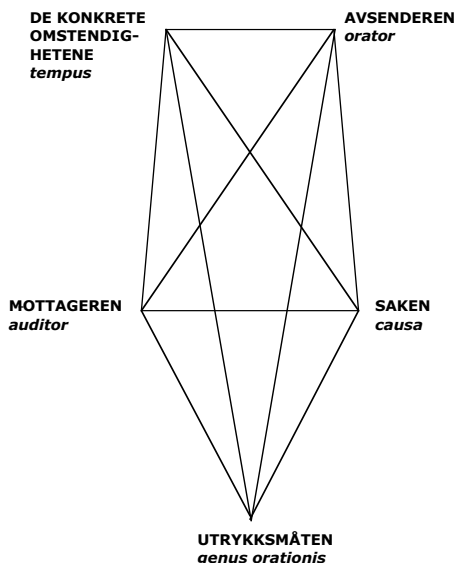
Samspillet mellom avsender og mottager samt den retoriske situasjonen og budskapet som formidles har sin egen kommunikasjonsmodell, det retoriske pentagrammet. Pentagrammet er en beskrivelse av *kairos* og består av talens *fem konstanter*: taleren (orator), tilhøreren (auditor), saken (causa), uttrykksmåten eller talestilen (genus orationis) og de konkrete omstendighetene (tempus).

¹⁵⁵ Andersen 2004, s. 24 ff.

¹⁵⁶ Ibid., s. 22.

¹⁵⁷ Andersen 2004; Johannesen 2001.

¹⁵⁸ Andersen 2004, s. 23, sitatet er hentet fra Platons: *Elskoven og sjelen (Faidros)* oversatt av Egil A. Wyller, Oslo, 1962.



159

Figur 4, det retoriske pentagrammet.

Vi ser i pentagrammet at alle de fem konstanter er knyttet sammen med mindre trekkanter og kan fungere i en relasjons- eller en kommunikasjonsmodell for en tale eller en annen type presentasjon. Sammenlignet med den enkle kommunikasjonsrekken, jernbanemodellen som jeg tok for meg i kapitlet om kommunikasjon, ser vi her hvordan måter å uttrykke seg på og de omstendighetene kommunikasjonen plasseres inn i har stor betydning. Jeg opplever at disse aspektene kommer bedre frem i retorisk tenkning enn i kommunikasjonsteorien.

2.4.5 Musikkformidling som musikkens retorikk

Retorikk kan sees på som en tenkemåte om kommunikasjon, dog ikke som kommunikasjon i sin alminnelighet, men som jeg har trukket frem

¹⁵⁹ Modellen er gjengitt i Kjeldsen 2006, s. 73.

tidligere, som en strategisk måte å handle på. Nesheim kaller musikkformidling for musikkens retorikk fordi musikkformidling på samme måte som retorikken er opptatt av strategiske og tilrettelagte aspekter rundt konsertsituasjonen.¹⁶⁰

Et spørsmål som dukker opp når man knytter musikkformidling til retorikk, er hvorvidt overbevisning kan være et legitimt aspekt. Jeg har tidligere argumentert for at jeg ser på det klingende musikkverket som åpent og foranderlig og at hver lytter gjør egne fortolkninger og på den måten får sin egen, subjektive opplevelse av det klingende verket. Slik sett handler det å fremføre musikk ikke om overtalelse i forståelsen av å overbevise lytteren om at min tolkning av komposisjonen er den riktige versjonen. Flere moderne retorikere har pekt på at overbevisningsaspektet ikke trenger å være så sterkt, at det dreier seg om både snever og bred overtalelse. Slik jeg ser det, dreier det i forbindelse med en musikkfremføring om en bred overtalelse, og i en slik forståelse handler det nettopp om tilrettelegging ved hjelp av ulike typer retoriske virkemidler. Utøveren må overbevise publikum om at hun har den nødvendige kompetansen, og dette gjør hun både underveis i fremføringen og gjennom den anseelse og respekt hun på forhånd har opparbeidet seg. Målet med overbevisningen er på den måten ikke primært at hun skal beundres som utøver, men at publikum skal lytte til henne. Det klingende verket oppstår gjennom hennes fremføring, og derfor har hennes prestasjoner stor betydning for publikums musikkopplevelse.

For musikkformidlingsfeltet er *actio*, fremføringsaspektet særlig aktuelt. Retorikk er imidlertid et fagfelt som omhandler ikke bare fremføring, men helheten rundt en fremføring. På samme måte tar musikkformidling for seg helheten i konserten. Moderne retorikk må tilpasses moderne kommunikasjon, og Kjeldsen peker på flere aspekter ved hvordan vi kommuniserer i dag.¹⁶¹ Mens retorikken i antikken var knyttet til språket og i særlig grad det talte ord, er retorikken i dag *multimedial*, det vil si at det omfatter mange ulike medier og ytringsformer. Dagens kommunikasjon, enten det foregår via fjernsyn, aviser eller fra en scene,

¹⁶⁰ Nesheim 1997, s. 12.

¹⁶¹ Kjeldsen 2006, s. 54 ff.

har ikke bare én avsender eller ett medium. Det kan være flere avsendere i en multimedial kommunikasjon. Videre sier Kjeldsen at vår tids kommunikasjon er sammensatt, flytende og foranderlig. Dette preger både måten vi skaper kommunikasjonen på og hvordan den mottas.

Moderne kommunikasjon består ofte av kombinasjoner av ulike typer uttrykk, symboler og ytringer, og disse, både de intensjonelle og ikke hensiktsbestemte skaper nye, helhetlige uttrykk. Dette kaller Kjeldsen *bricolage*. Begrepet *bricolage* har Kjeldsen hentet fra Levi-Strauss' strukturelle antropologi. Det beskriver prosessen med å samle ulike ytringer eller uttrykk for å skape et sammensatt, meningsfullt verdensbilde. I forbindelse med retorikk ser Kjeldsen på *bricolage* som det å sette sammen ulike uttrykk til nye og helhetlige uttrykk eller budskap. I denne kompleksiteten av informasjon og ytringer er det ikke mulig å skille ut de enkelte uttrykkene eller å identifisere en klar avsender. I retorisk tenkning har man sett at en sammenstilling av flere uttrykk, der det er gjort på en dramaturgisk god måte, kan føre til at de enkelte uttrykkene kan bli forsterket av å settes sammen til en større helhet.

Andre trekk ved vår tids retorikk som er relevante for musikkformidling, er intimisering og visuell orientering.¹⁶² En taler eller en skuespiller i teateret måtte før mikrofonens tid tale godt artikulert, med kraftig stemme og mye klang. Med mikrofonen og filmkameraet har både stemmebruk og ikkeverbal kommunikasjon endret seg betydelig. Man kan ikke lenger snakke med det man litt ironisk kan kalle Nationalteatretstemme i en spillefilm, dette vil oppleves som overdrevet, kunstig og høytidelig. Lerretet eller tv-skjermen kommer så nært innpå oss at man kan snakke om en sekundær muntlighet.¹⁶³ Det som før var på avstand, er nå så nær oss at det oppleves som å være tett opptil skuespilleren, artisten eller politikeren på tv. Det samme gjelder i dag med musikk som er innspilt inn i et platestudio. Professor i retorikk ved Universitetet i Bergen, Anders Johansen, forteller om hvordan de første innspillingen til Billy Holiday og Bing Crosby opplevdes som for intime, nærmest intimi-

¹⁶² Ibid., s. 60 ff.

¹⁶³ Secondary orality , jfr. Kjeldsen 2006; Lindhardt 1999.

derende.¹⁶⁴ Man hadde frem til den tiden hørt sangere synge med en projisert stemmebruk for at stemmen skulle bære i et stort rom. De nye mulighetene mikrofonen ga, førte til at folk opplevde at disse sangerne nærmest invaderte deres private sfære.

Vår tid er i særlig grad preget av en sterk visuell dominans.¹⁶⁵ Dette ser vi i både trykte medier og selvsagt gjennom fjernsyn, men også gjennom bruk av digitale verktøy i undervisning og foredrag. Formidling i undervisningssammenheng blir i større og større grad preget av de muligheter dataverktøy gir oss, slik som powerpointpresentasjoner, videokamera, digitale tavler, fotoscannere og så videre. Til populærmusikk følger musikkvideoer, reklamebransjen overøser oss med visuelle uttrykk, og fjernsyn og media bruker de visuelle uttrykkene på svært bevisste måter. At ikkeverbal kommunikasjon kommuniserer sterkere enn ord, understrekes i dette sitatet fra Kjeldsen: "Kritikere av fjernsynet og andre visuelt dominerte medier antar at bildene har større makt enn ordene (...)". I klassisk musikk er man som regel opptatt av at musikken skal få stå alene, uforstyrret eller upåvirket av andre uttrykk. I dagens samfunn kan det overfor noen målgrupper være en utfordring å holde på publikums konsentrasjon gjennom kun auditiv formidling. Konsertskaperen bør derfor finne frem til gode måter å arbeide med og utnytte det visuelle, slik at lyttesituasjonen nettopp intensiveres og ikke forstyrres av en ubehagelig bruk av visuelle uttrykk.

¹⁶⁴ Johansen 2002, s. 172 ff.

¹⁶⁵ Kjeldsen 2006, s. 63 ff.

3. METODE

Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.¹⁶⁶



¹⁶⁶ Borgdorff 2007, s. 14.

3.1 KUNSTNERISK PRAKSISFORSKNING

Sitatet over er fra Henk Borgdorff, og det beskriver hva han legger i definisjonen av kunstnerisk praksisforskning, *Practice Based Research in Music*.¹⁶⁷ Som jeg skrev i innledningskapittelet, plasserer jeg mitt forskningsprosjekt innenfor dette feltet. Jeg har forsket både *for* musikk for å utvikle teori om en musikalsk praksis og *gjennom* musikkutøvelse for å forstå den praksis jeg studerer gjennom et utøverperspektiv og for å utvikle egen formidlingskompetanse. Dette har jeg altså gjort i en dialog mellom teori og praksis, og ut fra posisjoner både som forsker og sanger. Metodisk har jeg vært påvirket og inspirert av aksjonsforskning.

Aksjonsforskning befinner seg innenfor et større forskningsfelt som kan kalles praksisforskning, men som også har andre benevelser. Allerede er *Practice Based Research* nevnt og hos den engelske professor i profesjonssosiologi, Peter Jarvis finner vi begrepet *practitioner-research*, på norsk *praktikerforskning*.¹⁶⁸ Praktikerforskeren er en praktiker som, ofte drevet av en stor nysgjerrighet etter å utforske nye aspekter ved sitt fag, bedriver forskning for å videreutvikle seg innen sitt felt.¹⁶⁹ Professor Jan Kåre Hummelvoll ved sykepleierutdanningen ved Høgskolen i Hedmark kaller forskning der praktikerer, alene eller i samarbeid med medforskere, forsker i egen praksis for *handlingsorientert forskning*.¹⁷⁰

Praksisforskning bygger på ideen om at teori omsettes i praksis og omvendt og er ifølge Hummelvoll en reaksjon på at det innen mange fagfelt er en *for* stor kløft mellom den teoretiske kunnskap forskere utvikler og praktikerens behov for praksisnær kunnskap.

I bestrebelsene på å skape en fruktbar kontaktflate mellom disse to 'verdener' [teori og praksis] har man introdusert 'nye'

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Jarvis 2002.

¹⁶⁹ Ibid. s 17 ff.

¹⁷⁰ Hummelvoll 2003.

tilnærminger som henviser til at teori- og praksisverdenen kan møtes og utfordre hverandre.¹⁷¹

Gjennom praktikerforskning viskes grensene mellom forskning og praksis ut og flere kunnskapstyper, både teoretiske og praktiske, anerkjennes. Det spesielle med praksisforskning er nettopp at den som utfører forskningen innehar rollen både som praktiker og forsker. Det handler om at forskeren ikke studerer en praksis fra utsiden, men at hun går aktivt inn i feltet for å generere kunnskap fra den praksisen hun selv er en del av.

Praksisforskning er ifølge den norske sosiologen Bergliot Baklien også en reaksjon på forskning som beskjeftiger seg med å måle effekter eller å vurdere konsekvenser av et studert materiale.¹⁷² I stedet for en vurdering av godt eller dårlig er praksisforskningen opptatt av å artikulere ny kunnskap og utvikle den aktuelle praksisen gjennom selve forskningsprosessen. Prosessen formes i dialogen mellom forsker og det eller dem som utforskes. Dialogen får slik en dobbel funksjon gjennom å være en måte å samle empiri til forskningen på og der den bearbejdede empirien blir en kilde til nettopp å videreutvikle det feltet som utforskes:

Den [dialogen] skal være et inntak til å forstå og fortolke de utforskede situasjonsforståelse, og i neste omgang å bringe vår fortolkning og analyse tilbake til dem, med andre ord en to-veis prosess som ofte innebærer en utveksling over tid.¹⁷³

Borgdorff diskuterer metodologiske problemstillinger som er særegne for kunstnerisk praksisforskning. Han stiller følgende spørsmål:

¹⁷¹ Ibid., s. 12 f.

¹⁷² Baklien bruker ikke begrepet praksisforskning, men snakker om følgeforskning. Hun plasserer følgeforskningen inn som en aksjonsforskningens 'lillesøster'. Det er mange likheter mellom følgeforskning og praksisforskning, men følgeforskningen skiller seg fra annen praksisforskning ved at følgeforskeren ikke forsker i egen praksis. Følgeforskningen er likefremt en metode for å studere et praksisfelt. Se Baklien 2004.

¹⁷³ Ibid., s. 51.

Is there a characteristic, privileged way of obtaining access to the research domain of art practice and the knowledge embodied in it, a route that could be denoted by the term 'artistic research'? Under what premises can such research be done, and, in conjunction with this, should such research orient itself to or conform to approved academic (or scientific) standards and conventions?¹⁷⁴

Først og fremst, sier Borgdorff, er denne type forskning særpreget ved at den utføres av kunstneren eller utøveren selv. Nettopp fordi utøveren har en privilegert tilgang til sitt eget kunstneriske virke er det bare hun som kan utføre praksisbasert forskning i den spesifikke praksisen. Borgdorff mener at kunstneren i sin praksisforskning metodisk sett både gjør eksperimenter, arbeider refleksivt i egen praksis og er fortolker av det kunstneriske materialet eller den kunstneriske praksis for å utvikle empiri:

In summary, research in the arts is performed by artists as a rule, but their research envisages a broader-ranging impact than the development of their own artistry. Unlike other domains of knowledge, art research employs both experimental and hermeneutic methods in addressing itself to particular and singular products or processes.¹⁷⁵

Forskningen jeg har utført, består nettopp av å utforske og eksperimentere med måter å formidle musikk på, både i prøve- og konsert-situasjonen. Eksperimenteringen ble gjort gjennom verbale prosesser og gjennom andre måter å reflektere på, både *i-handling* og kroppslig. Videre ble disse prosessene vurdert og reflektert rundt, både i skriftlig form og muntlig. Refleksjonene manifesterte seg etter hvert i ny formidlingskompetanse som ble systematisert og perfektionert for så å bli utprøvd på nytt. Sammen med teoretiske studier dannet refleksjonene og den kunnskap som ble utviklet *i-handling* grunnlaget for en teori om konsertdramaturgisk musikkformidling.

¹⁷⁴ Borgdorff 2007, s. 12.

¹⁷⁵ Ibid., s. 13.

3.2 AKSJONSFORSKNING

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for aksjonsforskningens plass i mitt arbeid. Jeg vil ta for meg ulike aspekter ved det å forske i egen praksis. Både de metodiske fremgangsmåtene og teoriutvikling gjennom bruk av ulike typer kunnskapsformer er viktige momenter. I min forskning har jeg foretatt en metodetriangulering der empiri er utviklet både gjennom tre konserter og fokusgruppen. Jeg vil derfor også ta for meg ulike metodiske problemstillinger knyttet opp til disse to praksisfeltene.

Som jeg tidligere har vært inne på, så jeg i den første planleggingsfasen av prosjektet for meg en forskerrolle der jeg observerte andre sangeres formidling. Ganske tidlig fant jeg det imidlertid relevant å forske gjennom aktiv deltagelse. Selv om Borgdorff skisserer et forskningsfelt for kunstnerisk praksisforskning, er feltet såpass ungt at det ennå ikke har utkrystallisert seg metodiske fremgangsmåter som jeg kunne bruke i min forskning. Og selv om jeg ikke fant andre avhandlinger der aksjonsforskning var brukt på kunstnerisk praksisforskning, fant jeg aksjonsforskning som et relevant metodisk perspektiv for mitt arbeid.

Aksjonsforskning er en forskertradisjon som startet i 1930 og -40-tallets USA med to forskere, John Collier som forsket på amerikanske urfolk og sosialpsykologen Kurt Lewin med sitt arbeid på etniske minoritetsgrupper. Kimen til aksjonsforskning mener den svenske aksjonsforsker Agneta Hansson startet tidligere, hos pragmatisten og pedagogen John Dewey.¹⁷⁶ Selv brukte Dewey aldri termen aksjonsforskning om sitt eget arbeid, men i ettertid kan man se at aksjonsforskning bygger på pragmatistenes grunnidé om at teori og praksis skal forenes.¹⁷⁷ Det er ifølge Hansson flere aspekter som kan knytte Dewey til aksjonsforskning, prinsippet om at kunnskap skapes gjennom aktiv handling, at han på samme måte som aksjonsforskere vektlegger demokratisk deltagelse og

¹⁷⁶ Hansson 2003, s. 56. Dewey levde fra 1859-1952 og var sammen med Charles Sanders Pierce og William James sentral i utviklingen av den amerikanske pragmatismen.

¹⁷⁷ Professor i litteraturvitenskap, Erik Bjerck Hagen, differensierer i et intervju med NRKs Ane Farsethås mellom det dagligdagse begrepet pragmatiker/pragmatisk og den vitenskaplige termene pragmatist/pragmatistisk. Se Farsethås 2002.

til slutt at både Dewey og aksjonsforskere ser på forskning som en kreativ måte å løse praktiske problemer på. Medisinprofessor Kirsti Malterud ser også på aksjonsforskning som et pragmatistisk orientert forskningsfelt, forklart som "en strategi for utforskning av refleksiv praksis, det gjensidige forholdet mellom handling, kunnskapsutveksling, implementering av ny kunnskap og endret praksis".¹⁷⁸

Aksjonsforskning går under mange navn, action research, action science, participative action research, co-generative learning and human inquiry og er særlig blitt anvendt innen områder som lærerutdanning, medisin, sosiologi og arbeidslivsforskning. Det finnes i dag mange markante aksjonsforskere både internasjonalt og i Norge der det eksempelvis finnes flere sterke miljøer for aksjonsforskning.

Aksjonsforskning beskjeftiger seg altså med forskning gjennom handling. Forskningen involverer som regel flere deltagere, og disse kan ha ulike roller og posisjoner i forskningsprosessen. Forskeren er den, som i en eller annen form for samarbeid med andre deltagere, planlegger og iscenesetter en handling, følger og observerer prosessene og reflekterer over disse. Aksjonsforskning har som mål både å utvikle teori om eksisterende praksiser og å gjøre endringer i den studerte praksis.¹⁷⁹ Endring eller videreutvikling av den utforskede praksis innebærer at det vil måtte foregå en intervensjon av forskningsprosessen. Dette kan være problematisk både i forhold til forskerens objektivitet, forskningsresultatets argumentasjon, gjennomsiktighet og dokumenterbarhet.

Jarvis sier at praksisforskeren ikke kan ha som kriterium at forskningen skal være helt objektiv eller uhildet. Samtidig må den baseres på visse tradisjonelle, forskningsmessige kriterier for at det skal kunne kalles forskning.

Man kan derfor spørre, hvordan praktiker-forskere kan tilgodese dette grundlæggende kriterium for forskning, når de

¹⁷⁸ Malterud 2004, s. 156.

¹⁷⁹ Baklien 2004; Hummelvoll 2003; Hansson 2003; McNiff og Whitehead 2002; Rønnerman 2004.

rent faktisk er involveret i forskning, der ofte drejer sig om deres egen praksis?¹⁸⁰

Den norske sosiologen, professor Ragnvald Kalleberg presiserer at man må stille nøye vitenskaplige krav til dokumentasjon av erfaringer og til det å argumentere i forhold til empirien/erfaringsmaterialet. Han hevder at et forskningsopplegg bør basere seg på en modell bestående av fire elementer: spørsmål, erfaringsmateriale, begreper og svar. Disse må alle inngå i hele forskningsprosessen og i sluttdokumentet, og spesielt viktig er den vitenskapelige argumentasjonen. Bare slik kan man sikre seg at det er mulighet til å etterprøve forskningen og vurdere dens troverdighet.¹⁸¹

Å forske i egen praksis er i flere forskningsmiljøer sett på som problematisk forskningsetisk sett.¹⁸² Hummelvoll mener at praksisforskning vil kunne få større troverdighet i disse forskningsmiljøene dersom den blir sett på som "et laboratorieeksperiment under naturlige betingelser".¹⁸³ Samtidig presiserer også han, som Kalleberg, at forskeren må følge de spilleregler som gjelder for alle forskere, at man "stiller gode spørsmål, samler eller skaper erfaringsmateriale av god kvalitet, utvikler klare begreper og så søker å svare på forskningsspørsmålene sine".¹⁸⁴ Forskningsprosessen må være systematisk planlagt, man må relatere empirien til de teorier som var utgangspunkt for forskningen. Det må også være mulig å vise hva i materialet som er empiri og hva som er generaliserbart.¹⁸⁵

Praksisforskeren har en eksklusiv, men samtidig problematisk tilgang til sine forskningsdata gjennom selv å være på innsiden av forskningsprosessen. Eksklusiv fordi man ifølge professor i pedagogisk filosofi Tone Kvernbekk har et perspektiv man kan kalle *insider epistemology*.¹⁸⁶ Å

¹⁸⁰ Jarvis 2002, s. 35.

¹⁸¹ Kalleberg 1992, s. 12 ff.

¹⁸² Jarvis 2002, Hummelvoll 2003.

¹⁸³ Hummelvoll 2003, s. 25.

¹⁸⁴ Ibid., s. 26.

¹⁸⁵ Berlin 2004.

¹⁸⁶ Dette begrepet har Kvernbekk fra Brian Fay. Se Kvernbekk 2001, s. 149.

være en insider handler om egenopplevde erfaringer fra et felt, og denne erfaringen er bygget på både sansemessige, følelsesmessige og handlingsmessige kunnskapstyper. Erfaringen sitter i ens kropp og danner grunnlag for den forforståelse man har om feltet. Innsideren kan ta del i forskningsfeltet på en annen måte enn observatøren, hun gjenkjenner detaljer og ser, føler og opplever feltet annerledes enn en forsker som kommer utenfra. Det problematiske ligger blant annet i at forskeren har vanskeligere for å observere forskningsfeltet på avstand. Derfor er det svært viktig at forskeren sørger for at hun i sin forskning utvikler metoder og verktøy for å kunne ha ikke bare innsideperspektivet, men også bevege seg over i andre perspektiver for å kunne se forskningsfeltet fra andre synsvinkler.¹⁸⁷ Fordi hun kommer så tett innpå feltet hun studerer, er det dessuten helt essensielt at forskeren sørger for å bevisstgjøre seg sin forforståelse.

Lege Per S. Stensland, som selv har utført forskning i egen praksis, har pekt på at det finnes flere fallgruver forskeren bør være seg bevisst, nettopp på grunn av nærheten til praksisfeltet. For det første trekker han, som Kalleberg, frem problemstillinger som gjelder forskerens forforståelse. Videre må forskeren bevisstgjøre seg hvor nyansert og subtil en kommunikasjonssituasjon er. Det kan være vanskelig å få med seg alle nyanser i kommunikasjonen. I tillegg vil ens egen hukommelse ikke alltid være en pålitelig kilde. Derfor er det viktig å dokumentere prosessen, både skriftlig og gjerne også med lydopptak eller video. På visse steder i forskningsprosessen vil dessuten aksjonsforskeren kunne trenge hjelp til å skape distanse for å se flere aspekter i materialet og for å bryte med egen forforståelse i forhold til det empiriske materialet. Praksisforskeren bør derfor i deler av forskningsprosjektet knytte til seg ulike personer, både i form av forskningsveileder og praktikere som har en type ønsket kompetanse innenfor det aktuelle felt.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Stensland 2005.

3.2.1 Fremgangsmåter

Aksjonsforskning kan sees på som en profesjonell utviklingsstrategi som fokuserer på praktikerens egen refleksjon rundt sin praksis. Sentralt står ønsket om å gjøre forandringer, både på et individuelt og et kollektivt plan. Kalleberg presiserer at aksjonsforskning ikke er en metode, men en måte å se på verden og kunnskapsutvikling på:

*Aksjons-forskning bør ikke forstås som en særegen metode, eller en særegne type data, men som et helhetlig forskningsopplegg av konstruktiv karakter hvor forskeren aktivt deltar i forandrende inngrep i det studerte felt.*¹⁸⁹

Slik bygger ikke aksjonsforskning på faste fremgangsmåter for hvordan forskningen skal utføres. Det tillates stor fleksibilitet, og fordi det ikke foreligger faste forskningsforløp, må aksjonsforskeren låne tradisjonelle metoder fra kvalitativ forskning. Hvert enkelt aksjonsforskningsprosjekt opererer innenfor sine egne kontekster, og disse kontekstene er styrende for hva slags fremgangsmåter som er mest relevante. Essensielt i aksjonsforskning er imidlertid subjektiv introspeksjon eller selvrefleksjon som en fremgangsmåte for å utvikle kunnskap:

Action research is simply a form of self-reflective enquiry undertaken by participants in social situations in order to improve the rationality and justices, and the situations in which the practices are carried out. (...) Although these activities are frequently carried out using approaches, methods and techniques unrelated to those of action research, participants in these development processes are increasingly choosing action research as a way of participating in decision-making about development.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Kalleberg 1992, s. 35.

¹⁹⁰ Carr og Kemmis 1986, s. 162.

Forskeren beveger seg frem og tilbake mellom ulike forskerposisjoner. Disse posisjonene kan være forskjellige, avhengig av i hvilke kontekster forskningen plasseres, om forskeren har et utenfra- eller innenfraperspektiv eller hvorvidt forskeren samarbeider med andre praktikere eller forsker i egen praksis.¹⁹¹

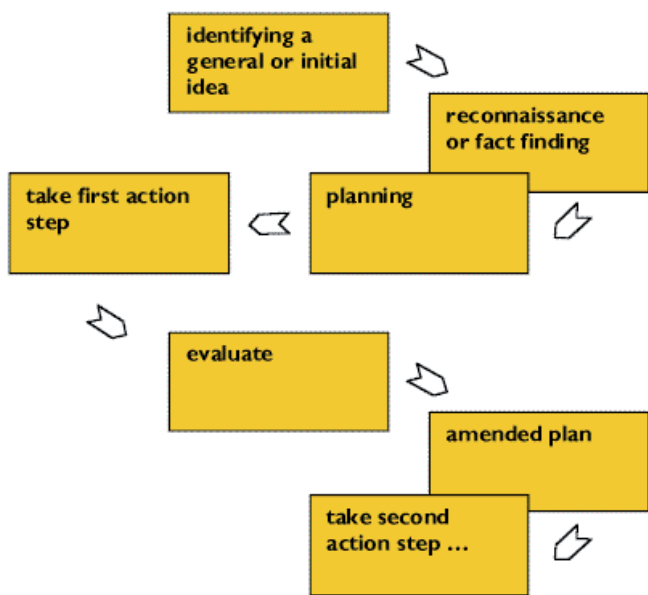
Fleksibilitet til tross, det dreier seg ikke om en forskningsideologi uten prosedyrer. Aksjonsforskning er basert på overordnede strukturer som skal sørge for at det er snakk om forskning og ikke bare aksjonslæring. Selvrefleksjon er nevnt som en viktig byggesten. Videre vil aksjonsforskningsprosjektet bygges opp av bestemte sykluser, kalt *aksjonsspiralen*. Hummelvoll henviser til aksjonsforskerne Max Elden og Robert F. Chisholm når han beskriver spiralen som:

(...) en syklisk forskningsprosess som involverer klargjøring og bestemmelse av en problemsituasjon, planlegging av aksjonstrinn, gjennomføring og evaluering av resultater.¹⁹²

Den sykliske forskningsmodellen ble utviklet av Lewin og inneholder, slik vi ser under, planlegging, handling, observasjon og refleksjon.

¹⁹¹ Berlin 2004; Carr og Kemmis 1986, Hummelvoll; 2003, Heron og Reason 2007; Reason, og Bradbury 2007; Rönnerman 2004.

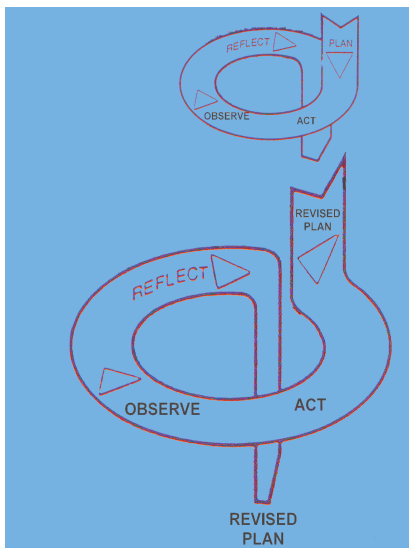
¹⁹² Hummelvoll 2003, s. 23. Fra Elden og Chisholm (1993): "Emerging Varieties of Action Research: Introduction to the Special Issue". I: *Human relations*, 46.



Figur 5, aksjonsforskningsmodell.¹⁹³

¹⁹³ Modell av Lewin, fra Smith 2007, s. 2.

En aksjon danner så grunnlaget for nye aksjoner, og det anbefales at man gjennomfører minst to, gjerne flere sykluser:



Figur 6, aksjonsspiral.¹⁹⁴

Et aksjonsforskningsprosjekt vil altså bygge på flere aksjoner som hver består av fire faser, *planlegging*, *handling*, *observasjon* og *refleksjon*.¹⁹⁵ I *planleggingsfasen* vil forskeren identifisere problemer, oppsummere tidligere erfaringer, formulere målsettinger og planlegge hva slags forskning som skal utføres i den aktuelle aksjonen. I *handlingsfasen* videreutvikles og gjennomføres de planlagte tiltakene gjennom utprøving, feiling og eksperimentering, og forskningen kan utføres både i et type forsknings- eller praktikerfellesskap eller alene. Her implementeres også nye erfaringer i den aktuelle praksisen. Hvordan handlingsfasen har utspilt seg, vil forskeren observere og reflektere over i *observasjonsfasen*. I

¹⁹⁴ Aksjonsforskningspiral fra Kemmis og McTaggart 1988, s. 5.

¹⁹⁵ Hummelvoll 2003; Malterud 2004; McNiff og Whitehead 2002.

denne fasen er det viktig å finne frem til forskerposisjoner der man kan observere fra en større avstand enn når man er handlende i sitt praksisfelt. *Refleksjonsfasen* er den fasen der man oppsummerer og reflekterer, både over den kunnskap man har utviklet og forskerprosessen. I refleksjonsfasen vil man redefinere de problemstillingene man hadde i planleggingen, og dette vil danne grunnlag for en ny og forbedret aksjon.

I mine fire aksjoner, konsertene og fokusgruppen, overlappet ikke alltid de fire fasene hverandre lineært. I stedet opplevde jeg det å planlegge, handle, observere og reflektere like mye som *aktiviteter* eller *perspektiver* som alle de fire fasene besto av. Dette innbar at jeg i mer eller mindre grad bedrev planlegging, handling, observasjon og refleksjon i alle fasene. Den planlegging som ble utført i den første fasen, var forskningsplanlegging. I den andre fasen, handlingsfasen, som favnet både konsertforberedelsene og selve konserten, bedrev jeg konsertplanlegging, prøvde ut planene i handling, og observerte og reflekterte underveis. Det som skjedde i konsertene, ble så observert og reflektert over i en tredje fase, mens jeg i den siste av de fire fasene analyserte og reflekterte videre over det innsamlede empiriske materialet.

3.2.2 Refleksjon og refleksivitet

Som forsker har jeg både arbeidet refleksivt og reflektert. Disse to begrepene handler begge om tankevirksomheter der man ikke bare søker å finne løsninger, men også vender nye stener og forsøker å finne andre og uoppdagede sider ved det man beskjeftiger seg med. Begrepene refleksjon og refleksivitet brukes ofte synonymt, men for meg omhandler de ulike sider ved forskning. Jeg ser på refleksjon som handlinger som er knyttet opp til kunnskapsutviklingen. Det kan gjelde alle avveininger, utprøvinger og drøftinger som angår det empiriske materialet. Refleksivitet omhandler måtene jeg forholder meg til forskningsprosessene på. De svenske vitenskapsteoretikerne Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg ser på refleksiv handling som å bedrive en gjentagende vurdering rundt forskningsprosessen. Det omhandler utvikling av bevissthet om kunnskap og om måter å bruke sin kunnskap på. For dem innebærer dette:

(...) att man tar på allvar hur olika slags språkliga, sociala, politiska och teoretiska element är sammanvävda i den kunskapsutvecklingsprocess i vilken empirisk material konstrueras och tolkas.¹⁹⁶

De sier videre at refleksivitet kan sees på som "tolkning av tolkning och igångsättande av kritisk självprövning av egna tolkningar (inkl. konstruerande) av empirisk material".¹⁹⁷ I sin doktoravhandling beskriver førsteamanuensis i musikkterapi, Karette Stensæth, refleksivitet som det å reflektere over egne refleksjoner.¹⁹⁸ I en refleksiv prosess reflekterer forskeren over forskningsprosessene. Det refleksive innbærer altså en pågående kritisk introspeksjon av eget ståsted og egne antagelser. Malterud sier at refleksivitet er en posisjon man aktivt må oppsøke og vedlikeholde. Dette gjør vi ved å hele tida stille spørsmål og utfordre våre fordommer og vår feltkunnskap:

"Refleksivitet er en aktiv holdning – en posisjon som forskeren må oppsøke og vedlikeholde. Forskeren skal ikke bare vente på overraskelser, men lete etter konfrontasjoner med egne forestillinger og posisjoner."¹⁹⁹

For aksjonsforskerne Gunnbritt Tornberg og Ulla Axén kan refleksjon befinne seg på ulike nivåer, der man kan tenke seg at disse nivåene demonstrerer en glidende overgang fra refleksjon til refleksivitet.²⁰⁰ Det laveste nivået for refleksjon befinner seg på et hverdagslig nivå der det tenkes og handles på et umiddelbart plan. På nivået over foretar man ulike typer vurderinger for å kunne oppnå et ønsket resultat. Refleksjonen er her basert på egne erfaringer og vurderinger. På et tredje nivå har refleksjonen blitt mer systematisk, det ligger en større bevissthet og flere insikter til grunn. Man avdekker flere underliggende aspekter og gjør

¹⁹⁶ Alvesson og Sköldbberg 1994, s. 12.

¹⁹⁷ Ibid. s. 12.

¹⁹⁸ Stensæth 2008.

¹⁹⁹ Malterud 2004, s. 26 f.

²⁰⁰ Tornberg og Axén 2004.

avveininger også ut fra ulike teorier. Det fjerde nivået handler om refleksive prosesser, og her rettes det stor oppmerksomhet både mot egen forståelse og egen bevissthet. Man forholder seg refleksivt både til ens praksis og til egne refleksjoner.²⁰¹

Førsteamanuensis ved Institutt for pedagogikk og lærerutdanning ved Universitetet i Tromsø, Cato Bjørndal sier at:

Forskningen farges av forskerens sosiale bakgrunn, erfaringer, kultur og adferd. Dette skjer for det første ved at forskerens fortolkning av omgivelsene preges av dette. For det andre påvirker måten informantene identifiserer forskeren på hvordan de fremtrer for ham. I så måte er samfunnsforskning uunngåelig av refleksiv karakter. Dette er en innstilling som i dag er utbredt innenfor aksjonsforskning og samfunnsforskning mer generelt – men som i praksis er mindre synlig, i form av avhandlinger – og spesielt forskningsrapporter.²⁰²

Bjørndal peker på at aksjonsforskeren må ha en refleksiv holdning til seg selv. Hun må være bevisst hvor hun går fra og på hvilke måter hun påvirker sin egen forskning. Aksjonsforskning kritiseres ofte for å være et usikkert forskningsfelt, og som svar på dette sier Bjørndal at aksjonsforskeren er nødt til være svært bevisst på å synliggjøre sin refleksive holdning til eget arbeid:

Det er all grunn til å anta at tiden for objektive konklusjoner, i absolutt forstand, innenfor aksjonsforskning og annen samfunnsforskning ikke kommer tilbake – og at synliggjøring av refleksivitet er eneste fruktbare vei å gå.²⁰³

²⁰¹ Alvesson og Sköldberg 1994, s. 12.

²⁰² Bjørndal 2004, s. 124.

²⁰³ Ibid., s. 125.

3.2.3 Epistemologiske aspekter

I mitt arbeid har jeg vært ute etter både å anvende og utvikle kunnskap av teoretisk og praktisk karakter. Med en bakgrunn som både pedagog og utøver har jeg brakt inn i prosjektet både min eksplisitte kunnskap, egne erfaringer og ulike typer uartikulert kunnskap. Dette forskningsprosjektet er, som jeg tidligere har vært inne på, basert på et pragmatistisk kunnskapssyn. For pragmatistene er teoretisk kunnskap uløselig knyttet opp mot kunnskapens praktiske funksjoner. Begrepet *learning by doing* kommer fra pragmatisten Dewey. For ham involverer kunnskapsprosessen alltid en handlingsdimensjon; kunnskap utvikles i og gjennom handling, og dens relevans avhenger av de praktiske anvendelsesmulighetene. Kunnskapsbegrepet rommet for pragmatistene både den vitenskapelige kunnskap og andre former for kunnskap, men det er et viktig poeng at man ikke skiller mellom teoretisk og praktisk kunnskap fordi kunnskaping er en fullendelse av disse to.²⁰⁴ Dewey uttrykker at han er uenig i rasjonalismen og empirismens syn på hvordan kunnskap oppstår og mener at individet selv konstruerer sin egen kunnskap. Astrid Grude Eikseth, som har skrevet sin pedagogiske doktorgradsavhandling om Deweys filosofi, beskriver det slik:

Den første posisjonen, rasjonalismen, betrakter tenkning eller fornuft som en uavhengig kraft som eksisterer forut for erfaringene. På den andre siden står empirismen med John Locke som foregangsmann, der det mentale oppfattes som en voksplate, der tingene rundt oss setter et avtrykk etter hvert som vi sanser dem. Kunnskap blir da en kopi av det som eksisterer på forhånd, påpeker Dewey. Hans poeng er at så vel rasjonalismen som empirismen oppfatter individet bare som *tilskuer* til verden. Subjektet "the knower", og objektet "the things to be known" lever i adskilte verdener, en splittelse som har preget tenkningens historie siden Descartes tid. Dette har ifølge Dewey gitt opphavet til de *dualismer* vi finner den dag i dag på ulike områder: mellom subjektiv og objektiv

²⁰⁴ Dewey brukte selv begrepet *knowing* oversatt som *kunnskaping* for å understreke handlingselementet ved kunnskapsutviklingen. Jfr. Eikset 2007, s. 25

kunnskap, kropp og sinn, teori og praksis, intellekt og følelser, verdier og fakta m.v.²⁰⁵

Pragmatistene ser altså på kunnskap som noe man utvikler ut fra egen praksis, men i tillegg vil kunnskapens verdi også måtte kunne måles ut fra i hvilken grad den er dokumenterbar. Eikseth leser Dewey slik at han ser på kunnskapsutvikling som en uendelig prosess:

Videre ser han [Dewey] på kunnskap som et instrument eller organ for handlinger som lykkes. Her vil jeg tilføye "lykkes i sine konsekvenser ut fra situasjonen". Det er også her et vesentlig trekk at Dewey knytter kunnskap til handlinger og effektiv utførelse.²⁰⁶

Aksjonsforskere snakker om en *epistemologisk vending*. Innen aksjonsforskning trenger man å anvende flere typer kunnskaper enn den objektive kunnskapen man har satt som ideal for eksempel i positivistisk orientert forskning. I tillegg til objektiv kunnskap må aksjonsforskeren forholde seg til en mer hverdagslig type kunnskap; ofte er det nettopp hverdagskunnskapen som er basis for et aksjonsforskningsprosjekt. Objektiv kunnskap tar for seg det generelle og består av mange ulike nyanser som sammenfattes, mens hverdagskunnskapen er fragmentert, personlig, kontekstavhengig og oppstår i den aktuelle situasjonen. I aksjonsforskning ønsker man et sammenfall av disse to, gjennom å søke å skape systematisk, vitenskaplig kunnskap med utgangspunkt i en hverdagsforståelse.²⁰⁷

Den helhetlige kunnskapen jeg har etterstrebet å anvende i dette prosjektet kan deles i tre, *påstandskunnskap*, *praktisk kunnskap* og *erfaringskunnskap*. Påstandskunnskap er en kunnskap som er basert på teorier, teser eller ideer og som uttrykkes verbalt, muntlig eller skriftlig. Videre dreier det seg om praktisk kunnskap som er kunnskaper eller

²⁰⁵ Ibid., s. 25.

²⁰⁶ Ibid., s. 26.

²⁰⁷ Reason og Bradbury 2007; Reason og Torbert 2001.

ferdigheter relatert til det å utøve et arbeid. Erfaringskunnskap utvikles i samhandling med andre mennesker og i møte med fenomener eller ting. Denne type kunnskap er basert på erfaringer og opererer ikke som systematisk kunnskap, men dukker opp i aktuelle situasjoner.²⁰⁸ Allerede Aristoteles opererer i sin *Nikomakiske etikk* med en tilsvarende tredeling, på gresk kalt *episteme*, *techné* og *phronesis*. Mens *episteme* sto for den teoretiske kunnskapen og *techné* handlet om praktiske ferdigheter, var *phronesis* knyttet opp til evnen til å utføre et arbeid gjennom praktisk klokskap og visdom. *Phronesis* oppsto og uttryktes gjennom sansene i større grad enn gjennom begreper og var således utviklet gjennom erfaring.²⁰⁹

Aksjonsforskerne John Heron og Peter Reason snakker om at man i aksjonsforskning trenger et utvidet kunnskapssystem, en *extended epistemology*. Dette representeres ved ikke bare de tre ovennevnte, men fire ulike kunnskapstyper.²¹⁰ Den første er påstandskunnskap, *propositional knowing*. *Practical knowing* tilsvarer den praktiske kunnskapen mens den tredje tilsvarer erfaringskunnskap, på engelsk *experimental knowing*. Den fjerde kunnskapsvarianten kalles *presenterende kunnskap*, *presentational knowing*, og er en videreutvikling av erfaringskunnskap. Presenterende kunnskap utvikles gjennom erfaringer, men uttrykker sitt meningsinnhold via kunstuttrykk som dans, billedkunst, musikk, teater eller gjennom andre representerende medier. Presenterende kunnskap uttrykkes altså metaforisk og kunstnerisk og vil måtte fortolkes i større grad enn kunnskap uttrykt muntlig eller skriftlig i ord.

Kunnskapsutviklingen i mitt prosjekt foregikk i en dialog mellom praksis og teori.²¹¹ Det betyr at jeg beveget meg dialogisk mellom relevant teori og min egen praksis som sanger, og i denne dialogprosessen tok jeg i bruk alle de fire typene kunnskaper, både påstandskunnskap, praktisk kunnskap, erfaringskunnskap og presenterende kunnskap. Som musikkutøver opplever jeg det som fantastisk at Heron og Reason

²⁰⁸ Kvernbekk 2001; Molander 1996.

²⁰⁹ Aristoteles 2007; Eikseth 2007, s. 24; Kvernbekk 2001, s. 148.

²¹⁰ Heron og Reason 2007, s. 149.

²¹¹ Kjørup 1997.

anerkjenner presenterende kunnskap som en kunnskapstype, fordi jeg nettopp opplever det å uttrykke meg gjennom musikkutøvelse som et svært viktig aspekt ved min kunnskapsutvikling. Gjennom å fremføre har jeg eksperimentert og uttrykt kunstneriske refleksjoner og dette åpner for andre kunnskapsutviklende prosesser enn de som pågår gjennom verbal artikulering. Som forsker er så min oppgave å fortolke og analysere disse prosessene i etterhånd slik at denne type refleksjon også blir uttrykt eksplisitt.

I tillegg til presenterende kunnskap, som springer ut av erfaringskunnskap, peker filosofen Bengt Molander på at både *kroppslig* og *taus* kunnskap kan regnes som erfaringskunnskap.²¹² Ifølge Molander utvikler og erfarer vi vår yrkesutførelse også gjennom det kroppslige: "Människans existens är ett kroppslig vara-i-värden".²¹³ Med dette mener Molander at vi må se på kunnskap og handling som en og samme ting og ikke som en dualisme. Vi handler og reflekterer gjennom kroppen og videreutvikler så disse erfaringene til eksplisitt kunnskap. For å eksemplifisere bruker Molander fysioterapeutens måte å arbeide på. En fysioterapeuts arbeid er selvsagt basert på vitenskapelig kunnskap, men for å kunne utøve sitt yrke, må han utvikle erfaringer og handlingsmåter gjennom det fysiske. Han kan kjenne en spent muskel hos en klient og instinktivt vite hva som må til for å løse opp den forhøyede spenningen. I tillegg vil han kunne reflektere og skrive ned disse erfaringene i sin journal. Jeg ser at mitt virke som sanger i stor grad utøves gjennom kroppslig kunnskap. Som sanger og musikkformidler utfører jeg mitt arbeid gjennom stemmen og mitt kroppsspråk. Prosessen går ofte slik at kroppen handler intuitivt på måter som jeg siden kan observere og reflektere over.

Molander sier at man må ta den kroppslige kunnskapen på alvor og la erfaring og persepsjon få en viktig betydning i forskning på menneskelige handlinger. Videre snakker han om den uartikulerte, implisitte eller *tause* kunnskapen. Vitenskapsfilosofen Michael Polanyi er opphavet til begrepet

²¹² Molander 1996.

²¹³ Ibid., s. 25.

taus kunnskap, det han kaller *tacit knowing*.²¹⁴ Han sier at "we can know more than we can tell", noe han forklarer med 'ansiktseksempelet'; vi kan kjenne et menneskes ansikt svært godt, men kan allikevel ha vanskeligheter med å beskrive dette ansiktet med ord.²¹⁵

Vi besitter en mengde taus kunnskap om våre liv og om vårt arbeid. Denne brukes ofte intuitivt, der vi handler ut fra innskytelser. Molander ser på den ordløse formidlingen av kunnskap som en levende kunnskap som er integrert i mennesker liv, som en motsats til den nedskrevne, abstrakte og distanserte.²¹⁶ Å regne taus kunnskap som en viktig del av vår kunnskapsbase gir oss mulighet til å se annerledes på hva kunnskapsutvikling er, hvordan vi lærer, hva vi lærer bort, på hvilke måter vi formidler kunnskap på og hvordan vi verdsetter ulike typer kunnskap.²¹⁷ Disse to typene erfaringskunnskap sammenfattes hos Molander i det han kaller *kunnskap-i-anvendning*.²¹⁸

Ett påstående utgör inte kunskap (exemplifierar inte kunskap-i-handling) om inte den uppgift som handlingen är avsedd att fullgöra är förstådd och handlingen förstås som ett fullgörande av uppgiften.²¹⁹

Kunnskap-i-anvendning er levende kunnskap som rommer begreper som innsikter, kunnen, intelligent praksis, oppmerksomhet og rutiner. Erfaringskunnskapen kan bygge på fakta, men er den type kunnskap vi bruker når vi utfører en oppgave. Påstandskunnskap som teorier, formler, fakta eller lignende ligger altså til grunn, men er blitt internalisert som anvendt kunnskap.

²¹⁴ Polanyi snakker som Dewey om knowing fremfor knowledge, nettopp for å betone det aktive elementet ved kunnskap. Polanyi 2000.

²¹⁵ Ibid., s. 4.

²¹⁶ Molander 1996, s. 38.

²¹⁷ Ibid., s. 36.

²¹⁸ Ibid., s. 58.

²¹⁹ Ibid., s. 60.

3.2.4 Den sokratiske dialog

Sokrates gikk rundt i Athen og stilte spørsmål som fikk mennesker han samtalte med til å selv å tenke og søke egne svar. Den sokratiske dialogen går således ut på at man stiller spørsmål som får samtalepartnern til å avdekke hva hun ikke vet og gjennom denne prosessen utvikle nye innsikter. Slik utvides ens egen kunnskap på en ikke-autoritær og demokratisk måte. Prosessen er evigvarende fordi kunnskapen stadig videreutvikles; målet med dialogen er ifølge Molander ikke at den skal føre til endelige svar:

Dialogen slutar alltså utan svar på den huvudfråga som ställs. Detta skall, tror jag, tolkas som ett uttryck för två ideer. Den första är att den typ av kunskap (insikt, förståelse) som söks aldrig kan göras fullständig. Men frågeställningarna är icke desto mindre så viktiga att sökandet efter kunskap måste fortsätta. Framgång är inte utesluten. Dialogen blottlägger och behandlar problem som vi bör ha. Den andra rör i första hand den skrivna dialogen: Vilken som helst person som konfronteras med dialogen i objektform (text) skall se den som en inbjudan till en verklig (sokratisk) dialog som utförs muntlig i konkreta, speciella omständigheter. Poängen är att läsaren själv måste söka svaren – och kanske frågorna.²²⁰

For meg har den sokratiske dialog vært et forbilde for hvordan jeg har ønsket å nærme meg problemstillingene. Dialogene har jeg hatt både med meg selv i den skriftlige loggen og med deltagerne i fokusgruppen. Jeg har også opplevd at jeg har arbeidet dialogisk med de kunstneriske sidene ved prosjektet, gjennom å stille interpretatoriske og formidlingsmessige spørsmål til det musikalske materialet. Da kan man snakke om en dialogisk posisjon, der jeg, inspirert av Sokrates' måte å stille spørsmål på, har utfordret og fremprovosert egne måter å tenke og arbeide på for å få nye innsikter, nye kunnskaper og utvikle ferdigheter. Jeg har stilt spørsmålene og har så gjennom kunstnerisk utøvelse,

²²⁰ Ibid., s. 87.

observasjon av denne og skriftlig og muntlig refleksjon kunnet oppdage og formulere nye aspekter ved mitt felt. Vitenskapsfilosofen Odd Wormnæs beskriver Sokrates' 'metodikk' slik:

Han spør dem ut. Han sier til stadighet at han selv intet vet, men at han er interessert i å få vite, og at han derfor er svært glad for å få anledning til å stille disse kunnskapsrike mennesker noen enkle spørsmål. Men når han får svar, så er det fortsatt mye han ikke forstår slik at han må spørre videre. Hele tiden *lytter* han til det som sies, dog *ikke* i den forstand at han forholder seg rolig og taus – for all del, han er usedvanlig pratsom og dominerende. Men han lytter i og med at han forteller motstanderne hvordan han forstår dem, foreslår alternative uttryksmåter, peker på konsekvenser av det de sier, gir dem anledning til å korrigere misforståelser osv. Han sørger for at alle meninger og meningers konsekvenser i prinsippet kommer frem.²²¹

Kalleberg beskriver en av aksjonsforskerens posisjoner som å være en 'sokratisk klegg' i egen praksis.²²² Den sokratiske kleggen befinner seg på andre enden av en akse av forskerposisjonen 'flue på veggen'. Mens fluen på veggen er en fullstendig observatør, vil den sokratiske kleggen i forskningsprosessen være en fullstendig deltager.²²³ Den sokratiske kleggen er en metafor på forskerposisjon der man kan være ubehagelig, ikke gi seg, men derimot være tilbakevendende i sine spørsmål. Det sokratiske ved kleggen gjør at spørsmål skaper dialog som grunnlag for å reflektere og søke nye svar.

3.2.5 Reflection-in-action

Å reflektere mens man uttrykker seg kunstnerisk innebærer andre arbeidsmetoder enn når man observerer. De utøvende prosessene er

²²¹ Wormnæs 1993, s. 107 f.

²²² Kalleberg 1992.

²²³ Bjørndal 2004.

svært komplekse og det foregår mange ulike operasjoner samtidig. Interpretasjon, formidling og instrumentalteknikk er så sammenvevd at man i prøvesituasjonen ofte arbeider med det hele samtidig. Når musikere innstuderer nye komposisjoner, diskuterer de seg frem til kunstneriske løsninger. Den type refleksjon vil man kunne dokumentere skriftlig. Samtidig vil svært mange av prosessene være flyktige og foregår ordløst. Både når man prøver alene og sammen med andre, vil mange kunstneriske valg gjøres i løpet av svært kort tid, gjennom å lytte til musikken og til hverandres utøvelse. Et blikk opp mot ens medspiller kan være nok til at en kunstnerisk refleksjon i felleskap blir gjort og situert. Disse refleksjonen kan man ikke fange med ord mens de pågår, de må fortolkes i ettertid, fordi de er uttrykt gjennom det jeg tidligere har beskrevet som presenterende kunnskap.²²⁴

Den betydningsfulle amerikanske forskeren og forfatteren Donald Schön skapte begrepet *reflection-in-action*. Han beskriver om en undervisningssituasjon hos den verdenskjente cellisten Pablo Casals.²²⁵ Som student hadde cellisten Bernard Greenhouse timer hos ham, og gjennom Greenhouses beskrivelse peker Schön på hvordan studentens kunnskap i denne situasjonen blir utviklet i skjæringspunktet mellom tre momenter, spilling/øving der det vekselvis blir forespilt, imitert og lyttet, diskusjoner/refleksjoner rundt det som hender og gjennom at læreren åpner for studentens personlige inntreden i profesjonen.²²⁶ Den kunnskapen som utvises av Casals og som utvikles hos dem begge i denne situasjonen, er i stor grad basert på handling. Det dreier seg ikke her om et systematisk forløp hvor undervisningen bygger på klart strukturerte årsakssammenhenger. Det er derimot en måte å arbeide på der problemstillinger som oppstår i øyeblikket diskuteres og løses ut fra den aktuelle situasjonen. Det handler om en dynamisk kommunikasjon der deltagere bruker av hele sin kunnskapsbase.

²²⁴ Heron og Reason 2007.

²²⁵ Schön 1987, s. 176 ff.

²²⁶ Bernard Greenhouse var cellist i Beaux Arts Trio i 30 år. Han var en anerkjent pedagog og underviste cellister i mesterklasser over hele verden.

Når vi utfører vårt yrke i en praktisk situasjon, skjer dette ofte gjennom slike intuitive prosesser. Vi kan ha en vag idé om et resonnement, men kan oppdage nye sider ved emnet gjennom å reflektere i handling, reflect-in-action, og dette gjør vi i særlig grad gjennom vår tause kunnskap. Reflection-in-action kan gjelde både for prosesser som impliserer samtaler eller for utførelser av prosedyrer eller operasjoner, og reflection-in-action rommer derfor også tause *ferdigheter*, tacit skills.²²⁷ For meg som musiker er dette en gjenkjennbar arbeidsmetode. Man utvikler et musikalsk materiale i en syklisk prosess bestående av utprøving, lytting, refleksjon og vurdering. Man tar selvsagt også i bruk eksplisitt, artikulert kunnskap. Man kan støtte seg på teorier, på tradisjoner og på stilistisk kunnskap, og man øver systematisk med innlæring av teknikk. Samtidig gjør man en mengde valg nettopp gjennom mer eller mindre ordløse prosesser.

Every competent practitioner can recognize phenomena – families of symptoms associated with a particular disease, peculiarities of a certain kind of building site, irregularities of materials or structures – for which he cannot give a reasonably accurate or complete description. In his day-to-day practice he makes innumerable judgements of quality for which he cannot state adequate criteria, and he displays skills for which he cannot state the rules and procedures. Even when he makes conscious use of research-based theories and techniques, he is dependent on tacit recognitions, judgments, and skilful performances.²²⁸

Når jeg har forsket i egen praksis, er det nettopp de ordløse prosessene jeg gjennom ulike typer refleksjonsprosesser har ønsket å fange. Jeg har vært ute etter å finne ut hva som ligger til grunn for de valg jeg gjør når det gjelder å formidle romanser. Jeg har så, gjennom å artikulere de prosessene jeg er i, forsøkt å sette dette inn i systemer og sammenhenger. Dette har så dannet grunnlag for å utfordre egen praksis og gjøre

²²⁷ Evans 2005.

²²⁸ Schön 2000, s. 49 f.

endringer. Det foregår ifølge Schön en utvikling fra de ordløse prosessene og frem til gjennomtenkte strategier:

(...) both ordinary people and professional practitioners often think about what they are doing, sometimes even why they are doing it. Stimulated by surprise, they turn thought back on action and on the knowing which is implicit in action. They may ask themselves, for example, "What features do I notice when I recognize this thing? What are the criteria by which I make this judgment? What procedures am I enacting when I perform this skill? How am I framing the problem that I am trying to solve?" ²²⁹

3.3 FORSKNINGSDSIGN

Forskningsprosjektet besto av fire aksjoner:

- Aksjon 1, konserten "Alma Mahler, muse, femme fatale og komponist", 11.04.05 og fokusgruppemøter, 11.09.05, 30.11.05 og 08.03.06
- Aksjon 2, fokusgruppen, tre samlinger
- Aksjon 3, konserten "Last night at half past nine he seemed O.K.", 05.03.07
- Aksjon 4, konserten "Das war der Tag der weißen Chrysanthenen", 23.04.07

Aksjon 1 kom tidlig i forskningsprosjektet og dannet derfor et slags referansepunkt for de resterende konsertene. På dette stadiet hadde jeg ennå ikke utviklet systematiske eller metodiske måter i arbeidet med musikkformidlingsproblematikk. Målet for denne aksjonen var derimot å identifisere mange ulike aspekter ved musikkformidling, gjennom de fire arbeidsfasene planlegging, handling, observasjon og refleksjon. Selvrefleksjon, eller det Stensland kaller "bevisst subjektiv introspeksjon" er i aksjons-

²²⁹ Ibid., s. 50.

forskning regnet som en verdifull kunnskapskilde.²³⁰ Bjørndal peker imidlertid på at man må være klar over at også selvrefleksjonen når sin grense.²³¹ Det kan vippe over fra en selvreflekterende prosess til så sterk selvkritikk at man lammes, og da vil ikke lenger forskeren kunne se kvalitetene i sitt eget materiale. "Aksjonsforskeren må derfor balansere hensynet mellom handling og refleksivitet – selvtilitt og selvkritikk".²³²

Jeg ønsket etter den første aksjonen å komme i dialog med andre sangere gjennom en fokusgruppe. Jeg hadde på et tidlig stadium i forskningsforløpet behov for å utfordre eget ståsted og trengte innspill som kunne utvide min horisont og som kunne sette meg på sporet av andre problemstillinger enn de jeg selv hadde fokus på. Jeg var klar over at jeg lett kunne bli det Malterud kaller feltblind og at min erfaring, forforståelse og fordommer i tillegg til faren ved å bli for selvkritisk kunne stå i veien for kritisk refleksjon.²³³ Fokusgruppens funksjon var altså å tilføre min forskning flere aspekter og å "fungere som et korrigerende 'utenfra-blikk', et faglig sikkerhetsnett".²³⁴ Denne aksjonen fungerte sammen med den første og endte opp i noen innledende antagelser om hva konsertdramaturgisk musikkformidling innebar.

Det gikk to år mellom den første og de to siste aksjonene. I den perioden var jeg godt i gang med forskningen, jeg hadde studert materialet fra den første konserten, transkribert og analysert materialet fra fokusgruppen og hadde lest meg opp på relevant teori fra fagfelt som estetikk, retorikk, mikrososiologi, dramaturgi, kunstformidling, kommunikasjonsteori og teori om ikkeverbal kommunikasjon. Jeg hadde derfor mange flere innfallsvinkler til feltet da jeg gikk i gang med de to siste konsertene. Jeg kunne bevege meg frem og tilbake mellom teori og praksis, og jeg hadde identifisert aspekter ved musikkformidling og konsertdramaturgi som jeg ønsket å utforske og eksperimentere med videre.

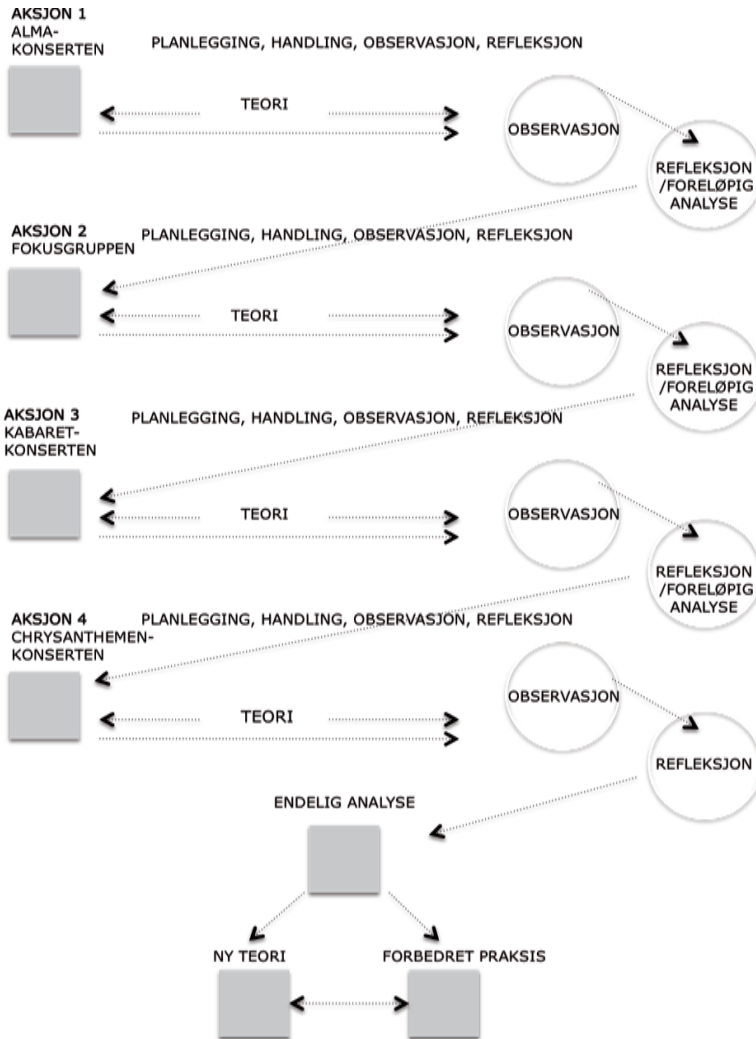
²³⁰ Stensland 2005.

²³¹ Bjørndal 2004, s. 137 ff.

²³² Ibid., s. 139.

²³³ Malterud 2004.

²³⁴ Hummelvoll 2003, s. 37.



Figur 7, min forskningsdesign.

Den ideelle designen ville kanskje vært å ha *en* konsert hvert år, i -05, -06 og -07. Videre kunne jeg hatt samlinger med fokusgruppen etter alle de tre konsertene. Dette lot seg imidlertid ikke gjøre. Deltagerne i fokusgruppen var opptatt med konserter og turneer hver på sin kant. Dette kunne jeg løst meg å sette sammen en ny fokusgruppe til hver konsert. Imidlertid opplevde jeg at musikkformidlingsfeltet vokste seg større og større for hver person jeg samtalte med. Slik så jeg det som nødvendig å smalne inn prosjektet fremfor å forstørre det. Skulle jeg bruke den eksisterende eller en ny fokusgruppe etter de to andre konsertene, ville det empiriske materialet blitt svært omfattende. Jeg ble trygg på at jeg skulle stole på den empirien som kom ut av min utøverpraksis, og anså at å forske på egne erfaringer med konsertdramaturgi ville gi vel så relevant empiri som samtaler i en ny fokusgruppe. Slik fikk konsertene den sentrale plassen i prosjektet, mens fokusgruppen hadde en særlig viktig funksjon i den innledende aksjonen.

Videre var det å bedrive forskning og å holde konserter hver på sin kant så konsentrasjonskrevende og omfattende at det var vanskelig å drive med begge deler samtidig. Prosessen med å øve inn store konsertprogrammer krever mange timer hver dag. Det fordrer også at man har spesielt fokus og bruker sin konsentrasjon på andre måter enn når man leser, skriver, analyserer og reflekterer verbalt. Å skrive eller lese krever lange arbeidsflater og ro til å tenke og formulere seg. Når jeg forbereder konserter, hører jeg hele tiden musikken for mitt indre øre. Når jeg driver med forskningsrelatert arbeid har jeg derimot behov for stillhet.

Å være både utøvende kunstner og forsker opplevdes tidvis som å stå i en spagat. Jeg var derfor nødt til å konsentrere de utøvende periodene slik at det ble nok tid til avhandlingsarbeidet. De to siste konsertene ble derfor lagt ganske tett for å være så effektive som mulig med øving og musikalske prøver. Jeg opplevde imidlertid spagaten som både stimulerende og nødvendig for prosjektet. Å være på innsiden av forskningsfeltet ga meg den eksklusive tilgangen jeg var ute etter. Å gjennomføre en metodetriangulering ved å innhente empiri både fra konsertene og fra fokusgruppen anså jeg som svært viktig for å få flere perspektiver.

3.3.1 Praksisfeltet

Mitt praksisfelt er musikkformidlingssituasjonen i forberedelser til og i forbindelse med romansekonserter. Jarvis beskriver praksis som "et operations- eller aktivitetsområde, et sted, hvor en profesjon utføres. Det er ikke så meget en geografisk lokalitet som et territorium(...)".²³⁵ Den svenske aksjonsforskeren Johan Berlin sier at praksis rommer det vi gjør av ulike handlinger i vårt arbeid, men at det også handler om de dagligdagse situasjonene.

"Practice" in the commonsense meaning, is usually understood to refer to habitual or customary action. But it also means "the exercise of an act", referring back to its origins in the Greek notion of *praxis*, meaning "informed, committed action". The action researcher distinguishes between practice as habitual or customary, on the one hand, and the informed, committed action of praxis on the other.²³⁶

Arbeidet med de tre konsertene var altså den største kilden til det empiriske materialet. Metodelitteraturen sier svært lite om hvordan man kan bruke et kunstnerisk utviklingsarbeid som grunnlag for forskning. Selv om et konsertarbeid er en kunstnerisk setting og det å forske gjennom musikk er spesielt, kan den også sees på som en hvilken som helst annen praksis. Enhver praksissituasjon har sine egne kontekster og særtrekk. Disse må tas i betraktning slik at man forsker ut fra disse premissene.

3.3.2 Fokusgruppen

En av de tidligere refererte fallgruvene som Stensland peker på, er at man som forsker i egen praksis blir isolert og dermed for introspektiv i forskningen.²³⁷ I aksjonsforskningslitteraturen anbefales derfor å trekke inn

²³⁵ Jarvis 2002, s. 40.

²³⁶ Berlin 2004, s. 212.

²³⁷ Stensland 2005.

ulike ressurspersoner i deler av forskningsprosjektet.²³⁸ Deltagelse innebærer en eller annen type samarbeid eller samhandling. Aksjonsforskning kan være en møteplass mellom forskeren og praktikerer der ulike tenkesett møtes og brytes. Det er da viktig å være bevisst skillet mellom praktiker og forsker. I tilfeller hvor praktiker og forsker er en og samme person, er det særlig viktig å identifisere de ulike forskningsposisjonene og -rollene.²³⁹

En fokusgruppe er en arena for et gruppeintervju. For at gruppeintervjuet skal gi et godt forskningsmateriale som har en tilfredsstillende validitet presiserer Malterud at det er viktig at antallet og sammensetningen i gruppen er overveid.²⁴⁰ En fokusgruppe har ulike funksjoner i aksjonsforskning. Hummelvoll anbefaler at fokusgrupper skal være bredt sammensatt og ha en tydelig forankring i den studerte praksis.²⁴¹ Malterud sier at

Fokusgrupper er en rasjonell metode for innhenting av kvalitative data, som krever mindre ressursinnsats enn om hver av deltagerne skulle ha vært intervjuet individuelt. På den annen side gir gruppesamtaler en annen type kunnskap enn individuelle samtaler (...).²⁴²

Fokusgruppen skal være et stimulerende miljø der samtaler kan foregå på et høyt faglig nivå. Ikke bare er fokusgruppen viktig for forskerens arbeid, deltagerne inspirerer også hverandre gjensidig og bringer nye aspekter tilbake til sin egen praksis. Fokusgruppen vil også bidra til å gi forskningen legitimitet gjennom å fungere som et speil for forskeren og bidra til andre innfallsvinkler enn de forskeren har.²⁴³

Siden jeg primært var ute etter å studere musikkformidling gjennom et sangerperspektiv, var det mest relevant å sette sammen en gruppe av

²³⁸ Carr og Kemmis 1986; Hummelvoll 2003; Malterud 2004; Stensland 2005.

²³⁹ Berlin 2004.

²⁴⁰ Malterud 2004.

²⁴¹ Hummelvoll 2003, s. 216 ff.

²⁴² Malterud 2004, s. 135 f.

²⁴³ Ibid.

klassiske sangere. Jeg ønsket andre sangeres innspill og erfaringer, og mente at det i gruppen ville komme frem mange interessante perspektiver sett fra et sangersynspunkt. Jeg hadde forventninger til at deltagerne ville kunne gi meg både verdifull motstand og nye innspill til prosjektet. Jeg ønsket deltagere med ulike utøvererfaringer, utdanning fra ulike institusjoner, ulike typer sangkarrierer, konserterfaringer fra Norge, gjerne også fra utlandet, bestå av begge kjønn og ha en spredning i alder. Deltagernes interesse for musikkformidlingsproblematikk og deres refleksjonsevne var dessuten viktige kriterier for utvelgelsen. I tillegg var det viktig for meg at de deltagende selv hadde utviklet egne konsertprosjekter. Metodisk var jeg klar over at det hadde vært en fordel å finne deltagere som jeg ikke hadde relasjoner til. Dette viste seg å være vanskelig. I et såpass lite miljø som klassisk sang, var det vanskelig å finne deltagere jeg ikke kjente til på forhånd, i alle fall ikke hvis jeg skulle sikre meg at de hadde de kvalifikasjonene jeg var ute etter. Derfor var noen av deltagerne kolleger jeg kjente godt. Slik jeg opplevde kommunikasjonen i gruppen, utgjorde type relasjon jeg hadde til deltagerne liten forskjell, og hvis det var noen forskjell, var det heller slik at de jeg kjente best var mest frittalende og bød på god og konstruktiv motstand.

Jeg inviterte fem klassiske sangere, to kvinner og tre menn med en aldersmessig spredning fra ca. 27 til 55 år. Deltager A og B kjente jeg fra min egen utdanning og hadde arbeidet sammen med i ulike sammenhenger. De hadde begge i tillegg til å være aktive sangere også drevet med teater. Deltager C hadde vært min sangelev som barn, men hadde siden studert i Danmark i mange år. Dette var den yngste deltageren, men som allerede var godt i gang med å bygge opp en sangkarriere både innen opera og romanser. Deltager D og E kjente jeg bare overfladisk. D hadde sin studietid i USA og Frankrike og hadde siden hatt en aktiv konsertvirksomhet utenfor Norge. Deltager E var den eldste av deltagerne, en sanger som jeg gjennom mange år hadde hatt glede av oppleve i spennende og nyskapende romansekonsserter.

Fokusgruppen ga meg andre innfallsvinkler enn mitt eget konsertarbeid og i tillegg fikk jeg muligheter til å drøfte problemstillinger jeg var opptatt av. Jeg stilte få og vide spørsmål fordi jeg ønsket å styre samtalen minst mulig. Jeg åpnet for at medlemmene skulle snakke fritt, og sam-

talene utviklet seg ofte i uante retninger. Som inspirasjonsmateriale brukte vi DVD-er fra min første konsert, et konsertopptak på DVD av den walisiske operasangeren Bryn Terfel samt at vi fremførte romanser som bakgrunn for å diskutere sangeres formidling.

Vi var samlet til tre fokusgruppesamlinger, fra september -05 til mars -06. Ofte kan man i et forskningsprosjekt ha ulike fokusgrupper som treffes én gang, i dette tilfellet ønsket jeg samme fokusgruppe flere ganger, det man kaller en *flerfaset* fokusgruppe.²⁴⁴ Alle i gruppen var svært engasjerte og flere uttrykte at de ønsket at vi skulle hatt flere samlinger. Det var ikke bare jeg som ble stimulert av gruppesamtalene, en i gruppen uttrykte seg sulten på denne type meningsutveksling blant andre kolleger. Det anbefales at man i en flerfaset fokusgruppe skal fortsette å treffes til emnet oppleves som ferdigdiskutert. Emnet musikkformidling opplevdes imidlertid i denne sammenheng som nærmest uuttømmelig. Svært mange aspekter ble brakt på bane, og jeg så derfor at det ble behov for å avgrense og begrense det empiriske materialet. Fokusgruppen ga meg innspill på riktig tidspunkt. Jeg fikk et stort materiale å jobbe med, og dette bidro til at jeg i min selvrefleksive prosess kom videre i å stille relevante spørsmål til egen praksis, videreutvikle denne og til å utvikle kunnskap om konsertdramaturgi.

Fokusgruppens samlinger ble dokumentert både med lydopptak og på video; jeg var oppatt av at jeg kunne gå glipp av viktige nyanser i kommunikasjonen dersom jeg bare dokumentert med lyd. Da jeg hadde hørt igjennom lydopptak og sett på videoene, opplevde jeg at jeg ikke trengte videoopptaket for å transkribere intervjuene. Lydopptaket var godt og deltagerne opplevdes som så frittalende at nyansene i deres kommunikasjon kom godt frem via lyd. Det ble heller aldri tatt opp temaer som var så personlige eller så problematiske at jeg hadde behov for å tolke deltagerens kroppsspråk for å forstå utsagnene. Slik unnlot jeg å filme den siste samlingen.

²⁴⁴ Hummelvoll 2003.

3.3.3 Logg

Jeg foretok også triangulering på et annet nivå, gjennom datatriangulering. Datatriangulering innebærer at man bruker flere tilnæringsmåter for å samle inn det empiriske materialet. Dette vil stimulere forskeren til refleksivitet fordi hun må vurdere det innsamlede materialets validitet.²⁴⁵ Mitt empiriske materiale kom fra ulike kilder, både loggnotater, videoopptak og lydopptak. Hensikten med denne datatrianguleringen var å "utfylle erindringer og erkjennelser".²⁴⁶ Dette gjorde jeg for å etterstrebe en kritisk subjektivitet²⁴⁷ og i håp om å skape en større distanse til prosessene og for å supplere egen hukommelse.

En av logg- eller feltnotatenes viktigste funksjoner var å utvikle en troverdig dokumentasjon av min egen introspeksjon:

I et prosjekt der data innhentes ved deltagende observasjon, er feltnotatene det sentrale datagrunnlaget. (...) Det er ikke nok for leseren at forskeren husker hendelsen som beskrives. I et forskningsprosjekt som skal levere vitenskaplig kunnskap, forutsetter vi pålitelig dokumentasjon som gir synlige spor i teksten.²⁴⁸

Gjennom loggnotater kunne jeg reflektere over og diskutere forskningsprosessen, eksperimenteringen og kunnskapsutviklingen. Jeg skrev logg i tidsrommet juli -04 til mai -08, i perioder daglig, i andre perioder mer sporadisk. Loggmaterialet er på omlag 300 håndskrevne sider. I disse loggene kunne jeg reflektere fritt rundt den problematikken jeg til enhver tid var opptatt av, men jeg brukte også loggen til å planlegge handling. Jeg passet på å skrive jevnlig etter musikalske prøver med pianistene, slik at jeg fikk nedskrevet hva slags drøftinger vi hadde og hvilke problemer vi hadde forsøkt å finne løsninger på. Loggen ga meg muligheten til i etterkant å observere refleksjonene og de prosessene jeg var i. Gjennom

²⁴⁵ Bjørndal 2004, s. 138.

²⁴⁶ Malterud 2004, s. 71.

²⁴⁷ Hummelvoll 2003, s. 32.

²⁴⁸ Malterud 2004, s. 71.

analyse av loggnotatene har jeg kunnet trekke ut de temaer som har dannet grunnlag for en mer metodisk og systematisk fremgangsmåte for arbeid med konsertdramaturgi.

3.3.4 Lyd- og videoopptak

I tillegg til logg ble konsertene dokumentert, både med eget lydopptak og på DVD. Jeg ønsket så god kvalitet som mulig både på lyd og bilde, derfor ble dette tatt opp hver for seg før de ble mikset sammen til en helhet. Opptakene hadde to funksjoner, som dokumentasjon til bruk i forskningsprosessen og som et selvstendig kunstnerisk produkt. Å utvikle et kunstnerisk produkt på bakgrunn av en levende konserthendelse bød på flere utfordringer enn jeg på forhånd hadde forestilt meg. Det var utfordringer både hva angikk økonomiske ressurser, videoutstyr, filmtekniske problemstillinger som zooming og fullt bilde, kameravinkler og plassering av kameraer, samt lysforhold og lydopptak.

En konsert er en engangshendelse man ikke i etterkant kan reparere eller gjøre nye opptak av, verken lyd- eller billedmessig. Det er derfor ikke tvil om at DVD-ene er liveopptak og ikke gjennomredigerte studioproduksjoner. På grunn av begrensede økonomiske ressurser ble ingen av konsertene filmet av profesjonelle videofotografer. Til de to siste konsertene hadde jeg bedre økonomi, og det gjorde at jeg kunne knytte til meg en person som tok ansvar for filmproduksjonen. Han er selv musiker og har mye erfaring med både filming av konserter og redigering av konsertopptak.²⁴⁹ Han koordinerte filmingen fra to kameraer i konsert to og tre kameraer i konsert nummer tre. Kameraene som Musikkhøgskolen nettopp hadde innkjøpt, var av ypperste kvalitet. Disse ble plassert på strategiske steder i rommet for å fange inn så mye som mulig av det som skjedde på scenen. Den første konserten ble filmet med ett brukbart amatørkamera. Det var plassert på galleriet, bakerst i konsertsalen, hvilket ga god oversikt over hele scenerommet, men dårligere tilgang til å zoome for å ta gode utsnitt.

²⁴⁹ Jeg hadde fått økonomiske ressurser gjennom NMHs eksperimenterende konsertserie *Pilotkonserter*. Se kapittel 8.

I og med at scenen er plassert på samme nivå som publikum bød det på problemer å filme i salen. Det var nesten umulig ikke å få med bakhodet til publikum når man filmer hele scenen, og i de tilfelle man zoomet inn, måtte kameraet stå på høyeste nivå på stativet for ikke å få med publikum. Dette kunne løst seg med platåer som kamera og filmer sto på, men dette hadde vi dessverre ikke tilgang til. Vi måtte veie behovet for god lyssetting i konserten opp mot gode og klare bilder på videoopptaket. Her ble det viktigst å ta hensyn til lyset i selve konserten, og slik ble det også i den sammenhengen gjort en del kompromisser i forhold til filmopptakets billedkvalitet.

Lydmessig hadde vi tilgang til profesjonelt lydopptaksutstyr og lydteknikere. Hadde vi hatt mulighet til lengre prøvetid i konsertlokalet i forkant, kunne kanskje lyden og balansen mellom sang og klaver ha blitt enda bedre. Opptaket på først og tredje konsert tilfredsstillende imidlertid egne krav til lyd kvalitet. Opptaket på den andre konserten ble dessverre gjort slik at sang og klaver ble tatt opp på ett spor og ikke, slik som i de to andre konsertene, på to ulike spor. Det gjorde at det i etterkant var umulig å endre på balansen. Når jeg som sanger i tillegg ikke var plassert på ett sted, men beveget meg rundt i rommet, kan man flere steder høre at sangeren ligger lenger bak i lydbildet enn klaveret. Informasjon om mine ulike plasseringer i rommet var gitt til lydtekniker i god tid på forhånd, og det var derfor overraskende for meg at lydtekniker hadde gjort disse lydmessige prioriteringene. Dette er et eksempel på at man som utøver aldri kan informere godt nok eller spørre nok, og at man som konsertskaper må forutse mulige problemer og blande seg inn i de ulike prosessene i forkant.

Jeg har i samarbeid med den som hadde hovedansvaret for filmingen, redigert de tre konsertene til tre DVD-er. I redigeringsprosessen måtte jeg forsøke å skape avstand fra mine egne subjektive opplevelser. Det var viktig å ha en samtalepartner i denne prosessen, slik at jeg ikke lot selvkritikken bli for sterk samtidig som en god distanse var helt essensielt for å gjøre gode valg i redigeringsprosessen. Redigeringsarbeidet ble således en viktig del av min observasjonsprosess. Gjennom gjentatte gjennomspillinger av videomaterialet fikk jeg større og større avstand. Ved første gjennomspilling av et konsertopptak var jeg svært selvkritisk og klarte

ikke å se mer enn et par minutter før jeg måtte slå av opptaket. Jeg la merke til alle de detaljene jeg ikke er fornøyd med, og slik var det en uhyre spennende, men samtidig ubehagelig prosess. Ved så å fortsette å lytte og se, opplevde jeg at jeg fra å være overkritisk fikk en større distanse. Jeg beveget meg til en posisjon der jeg tidvis kunne se og høre på det som skjedde som om det var en annen sanger jeg observerte.

Etter å ha vært medprodusent i de tre DVD-ene erfarte jeg hvor krevende det er og hvilket stort apparat man må ha for å dokumentere konsertproduksjoner på DVD på en god måte, både teknisk og kunstnerisk. DVD-en er en reproduksjon av en konsert og den vil aldri kunne fange det som skjer i en konsert. Det gis bare *en* mulighet til å prestere på topp i forhold til fremføringen. Samtidig vil et live konsertopptak bære preg av uforutsigbarhet, spenning og det samspill som oppstår mellom scene og sal i en konsert kontra en studioproduksjon. Om kvaliteten på DVD-ene stedvis ikke ble optimal hva angår lyd, lys eller kameravinkler, er håpet at DVD-ene ikke bare fremstår som dokumentasjon, men også har kunstneriske og formidlingsmessige kvaliteter. Som dokumentasjon er de uansett viktige, fordi de tre konsertene er en så essensiell del av det empiriske materialet. Slik sett kompletterer de den skriftlige avhandlingen.

3.3.5 Analyse

De tre dramaturgiske nivåene, tekstens dramaturgi (i denne sammenhengen musikkens), utøverens dramaturgi og forestillingens (konsertens) dramaturgi ligger til grunn, både i beskrivelsene av arbeidsprosessen, i observasjonene av konsertene og i refleksjonene i kapittel 4, 7 og 8. Analyser av romansenes tekst og helhet dannet grunnlag for interpretasjonen og den verksentrerte musikkformidlingen og var på den måten et viktig aspekt ved arbeidsprosessene i utviklingen av konsertene. Analyser av utøverens og konsertens dramaturgi har vært utført i etterkant. Disse analysene i avhandlingsteksten er ikke blitt plasserte under overskrifter som tekstens dramaturgi, utøverens dramaturgi og konsertens dramaturgi. Jeg har valgt å beskrive noen essensielle dramaturgiske trekk i hver

konsert. Derfor fremstår ikke analysene som systematiske eller skjematisk i konsertkapitlene.

Å gjøre analyse av et flyktig kunstuttrykk, eksempelvis en konsert eller teaterforestilling, er utfordrende. Fordi det foregår så mye samtidig, kan man ikke skriftlig beskrive alt som skjer i sin helhet, men må ta for seg noen aspekter av gangen. Dette beskriver Szatkowski i sin redegjørelse av dramaturgisk tekst- og forestillingsanalyse:

Teaterforestillingen er det komplekse og 'færdige' kunstværk, og analysen av dette kræver en annen metodik end analysen av teksten. 'Teksten' i forestillingen er et resultat som må analyseres på linie med f. eks. en roman, eller et maleri. Teater er en performativ kunst på linie med musikk og dans, og kunstverket som skal analyseres er flygtig. Denne flyktighet kan man velge å gjøre til et problem for analysen av forestillingen. Det er imidlertid kun et problem, hvis der ligger en intention om å fange forestillingen i dens 'totalitet'. En sådan analyseteoretisk position vil støde ind i alvorlige vanskeligheter, men dens positivistiske videnskabs-ideal er vel så småt ved å være overhalet. I stedet blir det interessant om forestillingsanalysen er i stand til å redegøre for hvordan forestillingen produserer sin 'tekst', hvilke kunstneriske valg der er truffet og hvilke konsekvenser disse får for forestillingens mulige utsagn.

Det kræver en evne til å kunne aflæse og beskrive både rum, lyd, dynamisk kroppssprog, relationer mellom figurerne osv. Analytikeren må kunne dokumentere sin karakteristikk av forestillingen, og redegøre anskueligt for den i sine beskrivelser. Disse beskrivelser må bli stykkevis og delte. Selvom de kan hente støtte fra videooptagelse, fotografi m.v., blir de aldri 'fuldstændige'.²⁵⁰

Analysene er bitt gjort ved å observere og beskrive arbeidet med helhet og deler i konserten i forbindelse med:

²⁵⁰ Szatkowski 1989, s. 14 f.

- konsertkonsept
- programmering
- konsertens dramaturgiske form
- paratekst og kontekst
- ikkeverbal kommunikasjon
- interpretasjon

De tre konsertene er ulike hva dramaturgisk form, innhold og repertoar angår. Derfor har jeg i de tre konsertkapitlene vektlagt forskjellige aspekter ved musikkformidling slik at ulike formidlingsfokus blir belyst. De mange trådene samles til slutt i kapittel 9.

3.3.6 Forskningsdeltagelse

Deltagelse på et eller annet nivå er et essensielt aspekt ved aksjonsforskning. Carr og Kemmis viser til tre ulike varianter av aksjonsforskning, *practical*, praktisk, *technical*, teknisk og *emancipatory*, frigjørende og deltagerstyrt *action research*.²⁵¹ I disse tre variantene er forskerrollene forskjellige og deltagerens bidrag i forskningsprosessene på ulike nivåer. *Praktisk* aksjonsforskning fungerer slik at en gruppe forskere samarbeider om et prosjekt der deltagerne har funksjon som medforskere. Problemstillinger og fokus for forskningen skapes i samarbeid, og prosessene er demokratiske. Forskergruppen har en gruppeleder som ofte kommer utenfra, og denne har ansvar for å skape dialog innad i gruppen samt å bistå de andre forskerne i deres observasjon av egen praksis og selvrefleksjoner. I *teknisk* aksjonsforskning er det forskeren selv som definerer hva som skal utforskes og det er hun som gjennomfører forskerprosessen i egen praksis. De deltagende spiller ingen sentral rolle i utøvingen av forskningen og har ofte ikke medbestemmelse i prosessene. Fellesskapet utspilles på et annet nivå, gjennom deltagelse i fokus- eller referansegrupper eller som intervjupersoner. Det viktigste formålet med teknisk aksjonsforskning er å utvikle ny teori, mens forskerens selv-

²⁵¹ Carr og Kemmis 1986, s. 202 ff. Den norske oversettelse av *emancipatory action research*, frigjørende og deltagerstyrt aksjonsforskning, kommer fra Bjørnsrud 2005.

refleksjon og egenutvikling i forhold til egen praksis ofte er nedtonet. I *frigjørende og deltagerstyrt* forskning er det de enkelte deltagerne selv som utfører forskning i egen praksis. Denne forskningen har en flat struktur, selv om prosjektene er knyttet sammen av en prosjektleder eller forsker. Målsettingen er at hver enkelt praktiker skal utvikle sin kompetanse. Teoriutvikling er mindre vektlagt.

Dette prosjektet har mye til felles med den *tekniske* varianten av aksjonsforskning.²⁵² Jeg valgte en aksjonsforskningsmodell der det var jeg som definerte forskningsfeltet og utviklet forskningsspørsmål. Målsetting for prosjektet var at jeg i tillegg til å utvikle teori om musikkformidling også skulle utvikle og forbedre egen praksis som musikkformidler. Slik sett er ikke prosjektet bare et teknisk aksjonsforskningsprosjekt, det bygger også på det *frigjørende* aspektet ved modellen *frigjørende og deltagerstyrt aksjonsforskning*.

Jeg har samhandlet med andre deltagerer på tre områder. For det første gjennom deltagerne i fokusgruppen, videre med de tre pianistene og skuespilleren i konsertene og til slutt gjennom samhandling med publikum. Verken pianistene, skuespilleren eller deltagerne i fokusgruppen hadde status som medforskere, de spilte viktige roller i mitt prosjekt, men drev ikke selv med egen forskning. Konsertarbeidet var et samarbeid, gjennom deltagelse av de tre pianistene og skuespilleren som var med i konsertene. Disse fungerte som kunstneriske samarbeidspartnere, og var delaktig i utforskningen av musikkformidlingsproblematikk. De var svært stimulerende og dyktige utøvere som bidro med stimulerende forslag, viktig motstand og konstruktive og kritiske innspill. En annen type deltagelse forgikk gjennom mine samhandlinger med publikum i konsertene. Erfaring med å skape kontakt med publikum har gjort at jeg har opp trent en viss kompetanse i å lese deres responser på det jeg gjør. *In-action*, det vil si der og da og samtidig som jeg sang, kunne jeg forholde meg til publikums responser og la dette inspirere meg til å formidle med enda større trygghet eller intensitet. Denne type deltagelse ga meg kunnskap gjennom handling, men den var en type kunnskap som var antydende,

²⁵² Jfr. Carr og Kemmis 1986.

mer enn presis. Ikke desto mindre var publikums deltagelse verdifull og hadde betydning for min kunnskapsutvikling.

Jeg vil også nevne en fjerde type kunnskapsutviklende samarbeid som foregikk parallelt med mitt eget forskningsprosjekt. Dette var ikke en del av min egen forskning, men var et svært viktig forum for å artikulere teori om musikkformidling og konsertdramaturgi. Rektor ved Musikkhøgskolen, Eirik Birkeland, oppnevnte høsten -05 en arbeidsgruppe som, ledet av Elef Nesheim våren -06 leverte utredningen "Om musikkformidling ved NMH".²⁵³ Denne utredningen var på høring i skolens ulike organer. Utredningen og høringsuttalelsene dannet grunnlaget for at en ny gruppe, kalt MFAU, høsten -07 ble opprettet for å lage forslag til en plan for musikkformidling ved NMH.²⁵⁴ Planforslaget, kalt "Bevegelig og bevegende", ble levert høsten -08.

Den første gruppens mandat var å:

(...) vurdere innholdet i og omfanget av vår nåværende musikkformidlingsaktivitet med hensyn til undervisning, FoU-arbeid og konsertvirksomhet. Arbeidsgruppen bes videre om å legge fram forslag til hvordan undervisning og FoU-arbeid innen musikkformidling kan styrkes, og hvordan konsertvirksomheten kan utvikles til å bli mer bevisst, eksperimenterende og kreativ.²⁵⁵

Den andre gruppen, MFAU, hadde som mandat

- å utfylle og komplettere utredningen "Om musikkformidling ved NMH" i forhold til mandatet som var gitt for det arbeidet.
- å vurdere høringsuttalelsene til denne utredningen.

²⁵³ Nesheim et al., 2006. Gruppen besto av ansatte ved NMH: professor Elef Nesheim (leder), professor Tor Espen Aspaas, stipendiat Kjell Tore Innervik, stipendiat Kristin Kjølberg, førstelektor Andreas Sønning, professor Frøydis Ree Wekre og rådgiver Solveig Christensen, (sekretær).

²⁵⁴ Aspaas et al., 2008. Denne gruppen besto av professor Tor Espen Aspaas (leder), stipendiat Kristin Kjølberg, professor Bjørn Kruse, student Sara Aimée Smiseth, førstelektor Andreas Sønning og rådgiver Solveig Christensen (sekretær).

²⁵⁵ Nesheim et al. 2006, s. 3.

- å foreslå hva og hvordan en satsning på musikkformidling ved NMH bør være, det vil si musikkformidling som tenkemåte, praksis og som undervisningsfelt.
- å komme med konkrete anbefalinger til hvordan man kan arbeide med musikkformidling innenfor FoU, konsertvirksomhet og undervisning.²⁵⁶

Fordi fagfeltet musikkformidling i så liten grad har vært artikulert skriftlig, handlet mye av samtalene i de to gruppene om å utvikle en grunnlagstenkning om musikkformidling. At arbeidet med utredningen "Om musikkformidling ved NMH" og planforslaget "Bevegelig og bevegende" har gått parallelt med mitt eget forskningsprosjekt, har ført til en fruktbar synergi mellom min egen forskning og de to musikkformidlingsdokumentene. Jeg har kunnet bidra med artikulert og systematisk tenkning rundt musikkformidling. Tilbake har jeg av mine kolleger fått andre innfallsvinkler, relevant tilbakemelding og fruktbar motstand til egen kunnskapsutvikling. I gruppene har jeg kunnet prøve ut teorier fra egen forskning, og mine kolleger i gruppene vært viktige diskusjonspartnere for at jeg har kunnet utvikle og spisse egne formuleringer.

De to gruppene kunne ha fungert som referansegrupper til min forskning, men fikk aldri den funksjonen fordi min funksjon i gruppen var som likeverdig deltager og ikke som forsker. Helt uformelt har gruppene allikevel hatt så stor betydning for min kunnskapsutvikling at de er viktige å nevne.

3.3.7 Forskerroller og -posisjoner

Aksjonsforskeren samhandler med andre praktikere, og hun beveger seg i hele forskningsprosessen frem og tilbake mellom teori og praksis.²⁵⁷ Slik må hun fylle flere roller og posisjoner. Hun skal være ekspert på den praksis som undersøkes ved siden av å være forsker. Hva slags type forskerrolle hun har, avhenger av hva slags type forskningsopplegg det dreier seg om. En forsker som kommer utenfra har andre oppgaver enn den som forsker i egen praksis. Det går således et skille mellom aksjons-

²⁵⁶ Aspaas et al. 2008, s. 4.

²⁵⁷ Berlin 2004.

forskningsprosjekter som er igangsatt av en praktiker og prosjekter som er igangsatt av en organisasjon eller en ekstern forsker.²⁵⁸ Siden dette prosjektet er initiert av meg og dreier seg om min egen praksis, vil jeg nå gjøre rede for de ulike forskerposisjonene jeg selv har hatt i prosjektet. I utgangspunktet hadde jeg planlagt et tradisjonelt, kvalitativt forskningsopplegg, men etter hvert som prosjektet utviklet seg til å bli aksjonsforskning, krevde det flere tilnærminger til forskningsfeltet. Disse skulle til sammen gi meg en helhetsforståelse av den praksis jeg forsket i.

Den overordnede forskerposisjonen har vært den *deltagende observatør*. Sosialantropologen Cato Wadel sier om den deltagende observatør at hun må kunne bruke seg selv som informant, at hun må være seg bevisst de ulike posisjonene i forskningsprosessen og at hun er klar over på hvilke måter egen forforståelse og kulturelle kategorier er styrende for forskningen.²⁵⁹ Som deltagende observatør er man en fullstendig deltager i det forskende felt, der "(...) de fenomener som det forskes på, er innen ens egen personlige erfaringsfære".²⁶⁰ Men fordi jeg har brukt flere tilnæringsmetoder og ulike strategier for å generere ny kunnskap, har jeg beveget meg mellom ulike forskerposisjoner som utøvende, observerende, reflekterende og kunnskapsutvikende praksisforsker.

Som sanger har jeg arbeidet praktisk og gjort erfaringer gjennom forberedelsene til og fremføringer i konsertene. Jeg har anerkjent den kroppslige kunnskapsutøvelsen, min tause kunnskap og det presenterende kunnskapsuttrykket og brukt dette aktivt i handling. Det betyr ikke at alle prosesser har vært ordløse, men at mange kunstneriske problemer har blitt løst ved å prøve ut ideer i praksis der og da, snarere enn å artikulere dem fullt ut i ord.

I prosjektet har jeg både arbeidet selvstendig og sammen med andre. I samhandling med deltagerne har jeg måttet ta i bruk samarbeids- og lederevner og måttet organisere og styre forløp av både praktisk, forskningsmessig og musikalsk art. En viktig forutsetning for at samhandlingen med mine deltagere skulle fungere, var at jeg artikulerte

²⁵⁸ Tiller 2004.

²⁵⁹ Wadel 1991.

²⁶⁰ Wadel 2006, s. 114.

og forklarte hvilke prosesser jeg ønsket å få til, stilte relevante spørsmål og bidro med tydelig og god informasjon om hvor jeg ønsket å bevege meg. Utfordringene har så vært å sette ord på essensen av og dybden i disse prosessene. Både i forberedelsene til og i konsertene har jeg beveget meg mellom ulike tankeprosesser, de intuitive på den ene side og de reflekterte på den annen. Jeg har så måttet være nøye på å observere, analysere og loggføre de ulike prosessene i ettertid. Refleksjonen har vært et svært viktig arbeidsredskap i denne sammenhengen. Gjennom refleksjon har jeg kunnet få tak i den tause kunnskapen jeg bruker i konsertene, jeg har reflektert over teoriens plass i det praktiske arbeidet og det praktiske arbeidets plass i avhandlingsteksten.

Å være observatør er en posisjon som fordrer distanse, og jeg har nær sagt tatt på meg andre typer briller for å kunne se og høre mine egne fremføringer. Det å være nøytral overfor seg selv og sitt arbeid er en umulighet og heller kanskje ikke ønskelig. Jeg har imidlertid forsøkt å møte mitt eget arbeid på en balansert måte for å kunne studere min egen formidling i konsertsitasjonene.

Gjennom disse prosessene, har jeg gjennomført analyser av det empiriske materialet. Analysen har blitt utført på måter som baserer seg på tradisjonell kvalitativ forskning. Gjennom litteraturstudier har jeg utviklet et analyseredskap som bygger på en modell for kunstformidling, utviklet av Solhjell. Gjennom modellen har jeg hatt en empirinær tilnæringsmåte til analysen. Det betyr at temaene er hentet fra det empiriske materialet, men at de teoretiske begrepene ligger til grunn.²⁶¹

Teori har ifølge Kvernbekk i utgangspunktet ingen direkte relevans for praksis. Relevans er noe man selv må skape "ved å bruke og se muligheter for å bruke teori og kunnskap i forhold til den oppgaven man har foran seg."²⁶² Hun skiller også mellom det å ha kunnskap og å kunne bruke denne kunnskapen.

I mitt eget arbeid har jeg, slik alle forskere må gjøre, studert relevant litteratur som skal danne grunnlag for både vitenskapsteoretisk overbygning, metodelitteratur og litteratur som danner teorigrunnet for

²⁶¹ Widerberg 2001.

²⁶² Kvernbekk 2001, s. 157.

mitt prosjekt. Jeg har søkt å skape en helhet av de teoretiske og praktiske delene av prosjektet. Vekslingen mellom fokus på teori og praksis har pågått hele tiden, og har utviklet mitt overblikk og utvidet min forståelse av både forskningen og forskningsfeltet. I min artikkel "Performance Communication, Skills and insight for Classical Singers" oppsummerer jeg de ulike forskerposisjonene og deres funksjoner slik:

Action research methods have given me a methodological base for working on performance communication issues from what I view as both *internal* and *external* researcher positions or points of view in relation to my topic. The external position in my project involves the use of a multistage focus group in addition to theoretical studies, whereas the internal position is the study of my own performing practice as a singer. My empirical data is derived from these three approaches. The experiences gained from my performances are continuously tested out in the focus group meetings and related to insights gained through theoretical study; these insights in turn inform both the focus group meetings and performances. Instead of generalizability, I look for a kind of stable flexibility, a dual consciousness of both my roles as a performer and a researcher, so that I can remain relatively stable in both and by being reflexive, moving back and forth between perspectives and having them inform – and transform – each other.²⁶³

²⁶³ Kjølberg 2007 c, s. 101.

4. "ALMA MAHLER, MUSE, FEMME FATALE OG KOMPONIST"



264

²⁶⁴ Plakat laget av forfatteren.

Den første av de tre konsertene i forskningsprosjektet ble holdt i Levin-salen på Norges musikkhøgskole 11. april -05. Medvirkende var pianisten Gudrun Klakegg og skuespiller Ane Skumsvoll, og på programmet sto utvalgte romanser av Alma Mahler, Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Hans Pfitzner, Anton Weberns *Vier Lieder*, op. 12 og Alban Bergs *Sieben frühe Lieder*. Planleggingen av konserten startet i september -04, repertoaret ble innstudert fra november samme år og prøver med pianisten begynte i januar -05. Programmets konsept og manus ble utviklet i løpet av januar måned, skuespilleren kom aktivt inn i prosjektet i mars, og vi hadde intensive prøver og en prøvekonsert i april.

Konserten ble tatt opp både med lydopptak og to videokameraer. Videoutstyret var privat og av grei kvalitet; jeg hadde verken tilgang til profesjonelle kamera eller filmfolk. Jeg hadde ingen økonomiske midler å benytte til denne konserten, ut over at NMH dekket honorar til pianist og skuespiller. Ellers benyttet jeg meg av skolens ressurser og eget utstyr.

De tre konsertprosjektene var, som jeg beskrev i metodekapittelet, kapittel 3, i et aksjonsforskningsprosjekt og har på den måten fungert som tre påfølgende aksjoner. Som forskningsprosjekt ble aksjonene gjennomført i fire faser som dreier seg om *planlegging*, *handling*, *observasjon* og *refleksjon*, men som kunstnerisk prosjekt, noe jeg også redegjorde for i metodekapittelet, har planlegging, handling, observasjon og refleksjon i like stor grad vært aktiviteter eller posisjoner som gir fire ulike ståsteder og som ofte har foregått samtidig. I beskrivelsen av arbeidsprosessen frem til konserten arbeidet jeg med to typer planlegging. På den ene side dreide det seg om å planlegge forskningen og på den annen side var det planlegging av konserten. Planleggingen til mine konserter besto av aktive handlinger i form av arbeid med iscenesettelse og de musikalske og sceniske prøvene. På den måten gikk planleggingsfasen og handlingsfasen i hverandre og i tillegg foregikk det hele tiden både observasjon og refleksjon underveis i konsertplanleggingen.

Jeg har valgt å dele de tre konsertkapitlene, kapittel 4, 7 og 8 i to deler, der den første delen dreier seg primært om refleksjoner og handlinger i konsertforberedelsen. Den andre delen omhandler observasjoner og refleksjoner over de handlinger som foregikk i selve konserten.

Observasjoner av forberedelsesarbeidet ble gjort gjennom å analysere loggnotatene, mens tilgangen til det som foregikk i konsertene foregikk ved å observere og lytte til videoopptakene av konsertene.

Gjennom forskerbriller har jeg kunnet se andre sider ved konsertarbeidet enn de jeg erfarte gjennom egen praksis som sanger. De to posisjonene som forsker og praktiker har fargelagt språket i disse kapitlene. I den første delen har sangeren hatt den sterkeste stemmen, og derfor har jeg valgt å beskrive prosessene gjennom et subjektivt språk, i *førsteperson*. Det som skjer av handlinger i konserten har jeg valgt beskrive gjennom et objektivt perspektiv; egen erindring om det som skjedde i konserten var både subjektiv og selektiv og dermed uten den nødvendige distanse, min mest troverdige kilde til å observere konsertene var derfor lyd- og videoopptaket. Det har verken vært ønskelig eller mulig å forholde meg totalt distansert eller nøytral, men for å skape en viss distanse til min utøvelse i konserten har jeg måttet innta en observerende forskerposisjon, Jeg har derfor valgt å beskrive det som foregår av formidlingsmessige handlinger i konserten gjennom et observerende perspektiv ved å omtale alle de medvirkende, meg selv inkludert i tredjeperson, som sangeren, pianisten og skuespilleren.

De ulike prosessene i forberedelsene til konsertene var som oftest ikke så lineære som det kan virke i denne teksten; de gled over i hverandre, og ideer og beslutninger påvirket hverandre gjensidig. Den strukturen jeg har valgt å skrive dette kapitlet etter, gjør derfor at gjengivelsen av arbeidet med konsertene fremstår som mer systematisk enn det som var tilfelle underveis.

4.1 KONSERTFORBEREDELSEN

Ut fra analysene av loggnotatene i forbindelse med den første konserten har jeg valgt å ta for meg fem aspekter ved konsertforberedelsene: 1) programmering og konsept, 2) forholdet mellom romansene og de muntlige kommentarene, 3) den verksentrerte musikkformidlingen, 4) iscenesettelse og 5) edutainment. Rekkefølgen av disse er ikke helt tilfeldig, den viser en viss retning i mitt arbeid frem mot konserten.

Samtidig gled, som jeg tidligere har sagt, de ulike fasene inn i hverandre og beslutninger ble ofte tatt på bakgrunn av at det foregikk flere prosesser samtidig. På denne tiden hadde jeg ennå verken funnet frem til begrepet konsertdramaturgi eller lest all den teorien som dette forskningsprosjektet er basert på. Derfor hadde jeg ikke det samme analytiske begrepsapparatet for formidlingsproblematikk som jeg siden utviklet. Denne konserten var et referansepunkt for den videre forskningen, og jeg har derfor valgt å la dette kapittelet illustrere den innsikten jeg hadde den gang. Slik kan leseren følge noe av den prosessen jeg som praktikerforsker gikk igjennom i dette forskningsprosjektet. Innledningsvis vil jeg beskrive de premisser som lå til grunn for forskningen på egen utøvelse, og som ble styrende på de dramaturgiske inngangene jeg brukte i det videre planleggingsarbeidet.

4.1.1 Forskningsmessige premisser

Til grunn for denne konserten lå fire premisser. For det første skulle konserten bestå av romanser jeg ikke tidligere hadde innstudert eller fremført. Jeg antok at jeg, gjennom å innstudere romansene for første gang, ville møte dem med en frihet og åpenhet jeg ikke ville ha dersom jeg hadde hatt tidligere utøvererfaringer med komposisjonene. Jeg var opptatt av at innstudering og interpretasjon skulle gjøres i et samspill med refleksjoner rundt formidlingsproblematikk. Samtidig var jeg klar over at jeg måtte ha en viss kjennskap til de valgte romansene før jeg startet innstuderingen av dem. Repertoarvalget måtte baseres på tidligere møter med romansene, enten gjennom at jeg hadde hørt dem fremført av andre utøvere eller gjennom å studere noter eller innspillinger for å kunne finne ut om de ville egne seg for meg som sanger og om de ville passe inn i konsertkonseptet.

Min andre premiss var å velge et repertoar som også for publikum var forholdsvis ukjent og som lå litt utenfor det tradisjonelle, romantiske kjernerepertoaret, som romanser av Schubert, Schumann, Brahms eller Wolf. Jeg antok at det å fremføre mindre kjent musikk ville bli en annen formidlingssituasjon enn det å fremføre romanser publikum har et nærere forhold til. Jeg ønsket at vår fremføring i stor grad skulle være deres

første møte med dette repertoaret, slik at det var vår fremføring og ikke tidligere møter med romansene som ville danne grunnlag for publikums opplevelser. Dette ville skape utfordringer i forhold til å tilrettelegge for møter mellom dette repertoaret og publikum.

For det tredje skulle konserten holde seg innen den klassiske, tradisjonelle romansekonsertens format. Jeg ønsket å utforske hvilke konsertdramaturgiske muligheter jeg kunne bruke i dette repertoaret og i denne konserttradisjonen. Ved å forbli i konsertkonseptet håpet jeg også å kunne finne ut noe om forskjellene mellom en romansekonsert og musikkteater.

En fjerde premiss var at jeg skulle ha et sterkt eierskap og nærhet til alle prosessene. Jeg var klar over at konsertens kvalitet ville kunne tjene på å få inn en regissør, men slik jeg så det, ville det å luke ut elementer som ikke fungerte så godt før konserten, gjøre at jeg i ettertid gikk glipp av verdifullt forskningsmateriale. Jeg var oppatt av at konsertene skulle gi meg et empirisk materiale å arbeide videre med, og derfor ga jeg meg selv anledning til å eksperimentere med ulike typer formidlingsvirkemidler, med fare for å gjøre valg som var mindre vellykket for konsertene som helhet. Denne konserten skulle fungere som et referansepunkt for resten av prosjektet, og jeg anså at alle valg ville være en styrke for forskningsprosjektet, både de som fungerte bra og de som var mindre vellykket.

Selv om dette skulle være en konsert der eksperimenteringen rundt konsertdramaturgiske virkemidler sto i fokus, var konserten selvfølgelig ikke tenkt som et verksted. Den skulle være en offentlig konsert, og jeg stilte naturligvis høye kunstneriske krav. De valg som ble gjort, skulle gjennomføres så kvalitativt godt som vi hadde evner og ressurser til.

4.1.2 Programmering og konsept

Helt fra da jeg planla prosjektet, var det klart at jeg ville fremføre romanser fra perioden 1890-1930. Det finnes et stort romanserepertoar fra denne tiden, og jeg var åpen for mange ulike repertoarvalg. Inntil jeg skulle bestemme det endelige konsertkonseptet, låste jeg meg derfor verken til spesielle komponister eller land. Jeg ønsket å velge ut komposi-

sjoner som på en eller annen måte peker på hverandre, det kunne være tekstlig tematikk, komponister som befant seg i en eller annen relasjon til hverandre eller at det i materialet fantes fellesnevnerne av annen idémessig art. Derfor startet jeg prosessen med å forsøke å bygge konserten rundt et *konsertkonsept*.

Jeg innledet med å se på Gustav Mahlers verk *Das Lied von der Erde*. Dette er en stor og betydelig komposisjon, skrevet i 1908-09. Jeg anså ikke at *Das Lied von der Erde* som helhet ville egne seg i konserten. Til tross for at det finnes en versjon for sang og klaver, mente jeg komposisjonen egner seg best i orkesterversjonen. Denne versjonen ville sprengte både romansekonsertrammen og de økonomiske rammene. Allikevel var jeg betatt av både det musikalske materialet og komposisjonens orientalskinspirerte tekster av Hans Bethge.²⁶⁵ Ikke minst var jeg opptatt av Mahlers posisjon som en av de mest betydningsfulle komponistene i Wien rundt dette århundreskiftet.

Jeg lette meg frem til ulike komposisjoner, både av Mahler og andre samtidige komponister som hadde brukt orientalske tekster i sine romanser. Flere komponister hadde som Mahler valgt ut Bethges oversettelser av persiske, kinesiske og japanske tekster, slik Richard Strauss i sitt *Gesänge des Orients*, op. 77 og i Weberns *Vier Lieder*, op. 12 og *Vier Lieder*, op. 13.²⁶⁶ I loggnotat fra september -04 står det:

(...) Jeg kan tenke meg å gjøre Irgens Jensens *Japanischer Frühling* og Alban Bergs *Sieben frühe Lieder*. Jeg har også søkt etter linker mellom Gustav Mahler og andre komponister. Der har forfatteren Hans Bethge dukket opp. Han har skrevet tekstene til *Das Lied von der Erde*. Etter å ha søkt på Bethge har jeg funnet ut at Webern har skrevet musikk til hans dikt, og har derfor bestilt opus 12 og 13 på biblioteket. Videre

²⁶⁵ Hans Bethge, tysk forfatter (1876-1946). Har en betydelig produksjon av dikt, noveller, essays og skuespill. Han er særlig kjent for sine gjendiktninger av orientalske dikt. Diktene er tonesatt av mange komponister, eksempelvis Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Anton Webern, Kurt Weill, Hans Eisler, Ernst Krenek og norske komponister som Ludvig Irgens Jensen og Fartein Valen.

²⁶⁶ Tekstene til Richard Strauss' *Gesänge des Orients* er Hans Bethges gjendiktninger av persiske og kinesiske dikt.

består Richard Strauss opus 77 av tekster av Bethge. Irgens Jensens verk er også av samme forfatter. Bergs *Sieben frühe Lieder* er ikke det, men de er senromantiske i tonespråket og kan derfor fint settes sammen med Mahlers romanser. Zemlinsky har romanser fra *Das Knaben Wunderhorn*, tekster som også Mahler har tonesatt, og noen orientalske tekster i sitt opus 27. Alma Mahler hører også med i dette bildet. Kurt Weills *Frauentanz* har dessuten tekster fra Hans Bethge. Min foreløpige programidé er "Lieder von der Erde, orientalske tekster og arven fra Mahler" (...).²⁶⁷

Fra tidligere hadde jeg hatt en idé om å lage en konsert til millenniumskiftet med komposisjoner fra forrige århundreskifte, under tittelen "Wien, år 1900". Nå så jeg at den gamle idéen lot seg forene med konseptet rundt Mahler. Jeg lot derfor Wien stå i fokus for en videre utvikling av konseptet. Dette innebar at komponister som Irgens Jensen, Strauss og Weill ikke lenger passet så godt inn i konseptet, mens Wienerkomponister som Zemlinsky, Schönberg, Berg og Webern måtte inn i programmet.

Via Gustav Mahler begynte jeg å se nærmere på hans ektefelle, Alma Mahler. Gjennom å lese om henne ble jeg sterkt fascinert av hennes liv og av de myter som er spunnet rundt henne:

Alma Mahler er en fascinerende person. Hun var gift med Gustav Mahler, fikk sitt første kyss av Gustav Klimt, studerte og var forelsket i Alexander Zemlinsky. Hun hadde et langvarig kjærlighetsforhold til maleren Oscar Kokoschka og ble siden gift både med Bauhausarkitekten Walter Gropius og forfatteren Franz Werfel. Hun var nær venn av komponist Hans Pfitzner og Alban Berg, som dedikerte sin opera *Lulu* til henne, og hun hjalp Arnold Schönberg økonomisk gjennom arven etter Gustav Mahler. Hun kjente dem alle, både komponistene, dikterne, malerne og filosofene. Men viktigere enn hennes bekjentskaper synes jeg hennes kunstnerskjebne er. Alma var en lovende komponist, men fikk på grunn av

²⁶⁷ Loggnotat 16.09.04.

omstendighetene aldri realisert sitt potensial og etterlot seg derfor bare en liten produksjon med romanser. Kan jeg kanskje bygge hele konserten rundt henne?²⁶⁸

De orientalske diktene til Bethge og Gustav Mahler førte meg til beslutningen om å la Alma Mahler være dreiningspunktet i konserten. Dette åpnet for et stort musikalsk materiale; perioden rundt århundreskiftet i Wien var en brytningstid der gammelt og nytt levde side om side, og ønsket mitt var å ha med komposisjoner som viste mangfoldet av stilistiske retninger i denne tiden. Jeg var fascinert av at så mange sentrale komponister befant seg på samme sted til samme tid, og av at deres liv var så nært knyttet til hverandre. Musikalsk var de alle på leting etter nye uttrykk, men gjorde samtidig ulike kompositoriske valg.

Parallelt med utviklingen av programidéen og repertoarvalget begynte planleggingen rundt musikkens iscenesettelse i rommet. Jeg ønsket at romansene skulle rammes inn, både av muntlige kommentarer og av noe visuelt og ville få frem atmosfæren i Wien rundt år 1900. Slik kom jeg på idéen med å reise til Wien for å lage en film. Jeg var inspirert av Lars von Trier og Thomas Vinterbergs dogmefilmer og vurderte å filme etter hovedprinsippene i *Dogme 95*.²⁶⁹ Filmen kunne ha som funksjon å invitere publikum inn i Wiens atmosfære, det være seg i en moderne eller historisk kontekst, eller den kunne være en måte å gå i Alma Mahlers fotspor på. Jeg innså imidlertid at det vil være en svær og for ambisiøs oppgave å lage en kunstnerisk god film med den tiden og de små økonomiske ressursene jeg hadde til rådighet. Filmprosjektet ble derfor forkastet.

I mine søk etter informasjon om Alma Mahler og de andre komponistene i konserten, fant jeg i bøker og på internett svært mange bilder i store billed databaser der både Alma og mange andre komponister

²⁶⁸ Loggnotat.

²⁶⁹ Dogmefilmens skapere, Lars von Trier og Thomas Vinterberg utviklet en dogmetraktat bestående av 10 punkter, der de etterstrebet en så naturlig filming som mulig. Blant annet skulle all filming foregå i naturlige omgivelser, det var ikke lov å bruke lydeffekter eller tilsette kunstig lys, kameraet skulle være håndholdt og virkeligheten skulle tre tydelig frem. <http://www.dogme95.dk/>. Lesedato 15.11.04.

var godt dokumentert.²⁷⁰ Jeg bestemte derfor at det visuelle i konsertene skulle være bilder som via en projektor ble vist på et stort lerret. Slik ble spørsmålet reist om hvorvidt bildene skulle akkompagnere fremføringen av romansene eller om de skulle plasseres andre steder i konsertens forløp.

Parallelt med utvikling av konsept og fokus på det visuelle, planla jeg hva slags muntlige kommentarer jeg ville ha med i konserten. Jeg reflekterte over hvilke `stemmer´ som skulle komme til orde i konserten, hvorvidt det var gjennom min stemme historiene om Alma skulle fortelles, om historiene skulle formidles gjennom en musikkhistoriker eller om det skulle skapes en illusjon av at Alma selv kom til orde, og hvis Alma skulle snakke, skulle ordene være hennes, eller skulle jeg skrive en fiksjon rundt hennes liv? Jeg skrev i loggen:

Kan jeg lage egne tekster og legge disse ordene i munnen på Alma Mahler? Skal jeg velge å la henne betrakte det som skjer rundt henne, la henne få uttrykke hvordan det var å se andre utfolde seg kunstnerisk mens hun ble nektet å skrive musikk? Skal jeg lage en historie som spinner rundt hennes liv? (...) Jeg må lese mye mer om Alma. Finnes det for eksempel utgitt en dagbok? Uansett om den finnes eller jeg må skrive den, er dagboken som sjanger en god idé. Gjennom den kan jeg få frem hva hun tenkte og så, hva de andre gjorde, hvordan det var for henne ikke få uttrykke seg musikalsk, hvordan hun hadde det på sidelinjen.²⁷¹

Jeg leste flere biografier samt Almas selvbiografi og fikk etter hvert et godt innblikk i hennes liv. Gjennom denne prosessen utviklet jeg et manus som i særlig grad var basert på selvbiografien.²⁷² I dette manuset vektla

²⁷⁰ Se blant annet <http://www.alma-mahler.com/>, http://www.alma-mahler.at/deutsch/presscorner/photo_archive_history_alma.html, Arnold Schönberg Center: <http://www.schoenberg.at/>. Lesedato 06.10.04.

²⁷¹ Loggnotater 09.11.04.

²⁷² Som kilder for konserten brukte jeg Mahler-Werfel, Alma (1991): *Mit liv*. Oversatt av Hans Christian Fink. København: Hans Reizels Forlag. Giroud, Françoise (1988): *Alma Mahler, ou l'art d'être aimée*. Paris: Edition Robert Laffont. S.A. Keegan, Susanne (1991): *The Bride of the Wind. The Life of Alma Mahler*. USA:

jeg tre aspekter, Alma som kunstnerisk inspirasjonskilde og muse for sine menn, Alma som femme fatale og Alma som komponist. Jeg besluttet at Alma 'selv' skulle fortelle sin historie og måtte finne ut hvem som skulle gestalte Alma. Jeg anså det problematisk både for meg selv og for publikum at jeg som sanger også skulle spille rollen som Alma. Å måtte bevege meg inn og ut av rollen som henne og som sangeren ville være krevende å få til på en god måte, scenisk sett. En annen løsning var å skape illusjonen av at romansene ble fremført av Alma selv, men dette anså jeg som problematisk fordi jeg på den måten måtte tillegge Alma de tekstlige og musikalske intensjonene fra alle romansene, noe som var historisk ukorrekt. Dette ville i tillegg styre publikums opplevelser i for stor grad. Løsningen ble å la en skuespiller ta hånd om Almas rolle, og jeg var så heldig å få med Ane Skumsvoll. Sammen utviklet vi manuset ferdig slik at det ble stramt og ikke hadde for mange sidespor.²⁷³

Almas kommentarer ble fremført som om hun satt og leste i sin egen dagbok. I memoarene beskrev hun svært mange aspekter ved sitt liv. Jeg valgte å bruke hennes tekst i størst mulig grad, men oversatte teksten til norsk, forenklet språket og kuttet i manuset. Under er et eksempel fra manuset i konserten:

Jeg har spilt mine komposisjoner igjen, min klaversonate, mine mange lieder. Jeg føler det igjen - det! det! det! Jeg lengter etter å produsere igjen. Det jeg foretar meg nå, er en illusjon. Jeg har bruk for min kunst! (...) Jeg må gjenoppta mine klavertimer! Komponere kan jeg jo ikke. Jeg vil føre et åndelig, indre liv igjen, slik som før. Det er en ulykke for meg, at jeg ikke har noen venner lenger. Men Gustav vil ikke se noen, og han tillater ikke at noen kommer når han er borte. Jeg har lest i mine dagbøker igjen. Hvor mye jeg tidligere

Penguin Group. Weidinger, Alfred (1996): Kokoscka and Alma Mahler. Munich-New York: Prestel Verlag. Mahler-Werfel, Alma og Anthony Baumont (200): Diaries. 1898-1902. USA: Cornell University Press. De La Grange, Henry-Louis og Antony Beaumont (2003): Gustav Mahler: Letters to His Wife. Faber & Faber. Hilmes, Oliver (2004): Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel. München: Siedler Verlag.

²⁷³ -og det var ikke enkelt å skape en stramt historie ut av et så begivenhetsrikt liv.

opplevde! Hvor mitt liv nå sleper seg avsted! Levde Hans Pfitzner bare i Wien! Kunne jeg bare omgås Zemlinsky! Også Schönberg interesserer meg som musiker(...) Jeg traff Arnold Schönberg, da jeg tok timer hos Zemlinsky. Schönberg var Zemlinskys yndlingselev, om hvem han sa: "Ham vil verden komme til å snakke om". (...) Schönberg har den gave å kunne samle elever og tilbedere omkring seg. Han besitter en stor åndelig fascinasjonskraft. De betydeligste blant elevene og vennene er Anton von Webern og Alban Berg. Berg og Webern er forløpig totalt ukjente. Mahler kjenner dem kun som sympatiske elever. Alban Berg har et utpreget dramatisk talent mens Webern utfører få, men originale komposisjoner.²⁷⁴

Det tok tid før jeg fant ut hvordan romansene skulle knyttes sammen med historiene om Alma. Etter hvert som manuset ble skrevet, la manusets oppbygging grunnlaget for hvor i konserten romansene skulle komme. Romansene ble plassert i rekkefølge i forhold til den historien jeg valgte å fortelle og bidro både for å fargelegge hendelser i Almas liv og til å illustrere de ulike relasjonene mellom Alma og de andre. I tillegg var romansene med på å gi et større bilde av mangfoldet av komposisjonsstiler fra den tiden.

²⁷⁴ Fra manuset.

PROGRAM, ALMAKONSERTEN

| | |
|---------------------------------------|--|
| Alma Schindler-Mahler: (1879-1964) | fra <i>5 Lieder</i> , (1900): "Die stille Stadt", tekst: Richard Dehmel |
| Alexander Zemlinsky: (1871-1942) | fra <i>Twelve Songs</i> , op. 27, (1937): "Harlem Tänzerin" "Elend", tekst: Langston Hughes |
| Gustav Mahler: (1860-1911) | fra "Rückert-lieder", (1902): "Ich atmet ´ einen Linden Duft" "Liebst du um Schönheit", tekst: Friedrich Rückert |
| Anton Webern: (1883-1945) | <i>Vier Lieder</i> , op. 12, (1915-17): 1) "Der Tag ist vergangen", Folkesang 2) "Die geheimnisvolle Flöte", tekst: Hans Bethge 3) "Schien mir ´s als ich sah die Sonne", tekst: August Strindberg 4) "Gleich und gleich", tekst: Johann Wolfgang von Goethe |
| Alma Schindler-Mahler: | fra <i>5 Lieder</i> , (1900): "Bei dir ist es traut", tekst: Rainer Maria Rilke "Ich wandle unter Blumen", tekst: Heinrich Heine |
| PAUSE | |
| Arnold Schönberg: (1874-1951) | fra <i>Brettli-lieder</i> , (1901): tekst: Hugo Salus "Einfältiges Lied" "Der genügsame Liebhaber" |
| Alban Berg: (1885-1935) | <i>Sieben frühe Lieder</i> , (1907): 1) "Nacht", tekst: Carl Hauptmann 2) "Schilflied", tekst: Nikolaus Lenau 3) "Die Nachtigall", tekst: Theodor Storm 4) "Traumgekrönt", tekst: Rainer Maria Rilke 5) "Im Zimmer", tekst: Johannes Schlaf 6) "Liebesode", tekst: Otto Erich Hartleben 7) "Sommertage", tekst: Paul Hohenberg |
| Hans Pfitzner: (1869-1949) | Fra <i>op. 15</i> , (1904): "Sonst", tekst: Josef von Eichendorff |
| Alma Schindler-Mahler: | fra <i>5 Gesänge</i> , (1915): "Der Erkennende", tekst: Franz Werfel |

4.1.3 Romansene og de muntlige kommentarene

I tabellen under viser jeg hvordan romansene ble knyttet opp til de historiene som ble fortalt og utspilt i konserten. Tematikkene i manuset var, som jeg tidligere har nevnt, Alma som inspirasjonskilde for andre kunstnere og komponister, som *femme fatale* og som komponist og komponistkollega. Disse aspektene ved hennes liv ble belyst både gjennom romansene og fortellingene.

Først og fremst ble romansene plassert i rekkefølge som dreide seg om hvor i Almas liv komponistenes relasjoner til henne var sterke. Noen steder var romansene også plassert på grunn av den tekstlige tematikken, slik som med Alban Bergs kjærlighetsromanser *Sieben frühe Lieder*. Disse ble knyttet sammen med Almas intense kjærlighetsforhold til maleren Oscar Kokoschka. Et annet eksempel er *Der Erkennende*, en romanse hun komponerte lenge før hun ble gift med forfatteren av diktet, Franz Werfel. Diktet er poetisk og tilbakeskuende på et levd liv. Romansen ble både plassert inn i den perioden hun levde sammen med Werfel og som en avslutning på fortellingene om Almas liv.

| KOMPO- SISJON | TEKSTENS INNHOLD | TILKNYTNING TIL ALMAS HISTORIE |
|--|--|--|
| Alma Schindler- Mahler: "Die stille Stadt" | "Det ligger en landsby i dalen, enda en grå dag er over. Om ikke lenge vil verken måne eller stjerner, bare natten være å se på himmelen. Fra fjelltoppene kommer tåken ned i dalen. (...) I det vandrerer kjenner frykt, skinner et lys igjennom tåken, og han hører en stille lovsang fra et barn." ²⁷⁵ | Dette er den første av Almas utgitte romanser. Den beskriver en oppvåkning. Denne introduserte Almas historie, men var i tillegg plassert i begynnelsen av konserten fordi den peker mot flere av de stilistiske retningene og |

²⁷⁵ Oversettelser av de tekstene som er gjengitt her, er gjort av forfatteren.

| | | |
|--|---|--|
| | | tekstlige univers til de ulike romansene i konserten. |
| Alexander Zemlinsky: "Harlem Tänzerin" "Elend" | Disse kabaretsangene er tekster som er skrevet av svarte amerikanske forfattere. Begge har et melankolsk preg, den ene en ensom tilstand, den andre beskriver en svart nattklubb-danser på en bar. | Zemlinsky var Almas lærer i komposisjon og det var i denne perioden Alma skrev de fleste romansene. De to var en periode svært forelsket, og Zemlinsky elsket henne lenge etter at hun giftet seg med Mahler. |
| Gustav Mahler: "Ich atmet einen Linden Duft", "Liebst du um Schönheit" | Disse romansene kommer fra samlingen Rückert-lieder. De er begge kjærlighetssanger. "Liebst du um Schönheit" skrev Mahler til Alma for å beskrive kjærligheten til henne. | Alma var lykkelig i begynnelsen av ekteskapet med Mahler. Romansene illustrerte noe av den idyllen de opplevde. |
| Anton Webern: Vier Lieder | Nr. 1 er en bønn til Jomfru Maria. I teksten ber man om at de døde skal få evig ro. Nr. 2 er Hans Bethges dikt om den hemmelighetsfulle fløyten som klinger i natten. Når jeg-personen hører denne fløyten, lager han en fløyte og spiller tilbake. Nr. 3 er en tekst som er hentet fra Strindbergs <i>Spöksonaten</i> . Det er en moralsk tekst om renhet og ærlighet. "Vær god og du skal få det tilbake. Bare den som har syndet har noe å frykte. Det er godt å leve uten skyld." Nr. 4 er et dikt om en blåklokke og en bie som forelsker seg i hverandre. | Disse romansene ble plassert på dette stedet i konserten fordi den tekstlige atmosfæren hadde noe til felles med Mahlers romanser. Webern tilhørte miljøet rundt Schönberg, og Mahler var svært opptatt av de tre nyskapende komponistene Schönberg, Berg og Webern. |
| Alma Schindler-Mahler "Bei dir ist es" | "Hos deg er det trygt. (...) Kvelden lytter i vinduet. La oss være stille så ingen får vite om oss to." og "Jeg går ute blant blomstene og" | Disse romansene ble knyttet til Almas kjærlighetsforhold og ekteskap med Walter |

| | | |
|---|---|--|
| traut", "Ich wandle unter Blumen" | blomstrer også selv. Jeg går som i en drøm og svaier mer for hvert skritt. Hold meg fast, min elskede (...). | Gropius. Han kom inn i livet til Alma i en vanskelig periode av hennes og Gustavs ekteskap. |
| Arnold Schönberg "Einfältiges Lied" "Der genüg- same Liebhaber" | Disse sangene er skrevet til kabarets scenen. De er humoristiske og viser en annen side enn Schönbergs 'seriøse' komposisjoner. Den første handler om en konge som er ute og går uten krone på hodet. Det blir sterke kommentarer på dette. Den andre sangen er om en mann som er indignert over at hans elskede kjæler mer med katten sin enn med ham. | Arven fra Gustav Mahler støttet Alma Schönberg økonomisk i mange år. Schönberg var en venn av både henne og Mahler. |
| Alban Berg Sieben frühe Lieder | Denne syklusen er en komposisjon der tekst og musikk er totalt sammenflettet. Første og siste romanse beskriver landskap som åpenbarer seg, de andre beskriver aspekter ved intens kjærlighet. | Alban Berg var en nær venn av Alma. Flere av disse romansene er kjærlighetsromanser, og derfor ble denne sangsyklusen knyttet til Almas heftige forhold til Oskar Kokoschka. |
| Hans Pfitzner "Sonst" | Dette er romanse om den vakre Chloé, hennes kavalier og kjærlighetsguden Cupido. | Alma hadde et nært vennskap med Hans Pfitzner. De følte seg beslektet kompositorisk. |
| Alma Schindler- Mahler "Der Erkennende" | I denne romanse er det en person som ser tilbake på sitt liv. Dette mennesket har kommet til den erkjennelse at uansett hvor mange mennesker vi har elsket står vi alene. Vi lengter til de vi elsker, men står hjelpeløse tilbake. Diktet slutter med: "En ting vet jeg,- intet og ingenting er mitt. Min eneste oppgave i livet er å erkjenne nettopp det." | Teksten er skrevet av Franz Werfel, Almas siste ektemann. Alma skriver musikk til dette diktet før hun har truffet Werfel. Romanse introduserer i konserten Werfel, men danner også et punktum for hennes liv. |

Romansene hadde alle tysk tekst, og jeg anså det som viktig at publikum skulle få med seg, om ikke alt, så essensen av det tekstlige innholdet. Den tilretteleggingen jeg gjorde i forhold til språkproblematikken, var å gjendikte romansenes tekster til norsk og la de stå i det skriftlige programmet. Bare ett unntak ble gjort i forhold til dette gjennom muntlige oversettelser av Weberns *Vier Lieder*. Syklusen består av fire korte romanser på til sammen 6-7 minutter og fordi Webern er så komprimert, ønsket jeg at romansene skulle ha et større rom rundt seg. Gjennom å fremføre mine egne gjendiktninger av disse fire tekstene imellom hver av de fire romansene fikk Webern tidsmessig en større plass i programmet og balanserte på den måten opp mot den andre sangsyklusen, Bergs *Sieben frühe Lieder*.

De muntlige kommentarene var basert på Almas selvbiografi, men fordi disse ikke alle steder i konserten ga en god nok forståelsesramme, ble hennes fortellinger innrammet gjennom informasjonskommentarer i begynnelsen og slutten av hver avdeling. Jeg ønsket at alle tre utøvere skulle snakke i begynnelsen av konserten, dette for å skape et møte der publikum fikk mulighet til å høre våre stemmer og til å bli kjent med oss før vi gikk inn i rollene som scenekarakterer. Hensikten var dessuten at publikum skulle oppleve oss som likeverdige utøvere. Særlig syns jeg det var viktig at pianisten skulle gis anledning til å snakke til publikum, fordi pianistene ofte sitter tilbaketrukket bak flygelet.

4.1.4 Verksentrert musikkformidling

Innstuderingen til denne konserten var krevende, og spesielt tok Weberns *Vier Lieder* lang tid å innstudere, både alene og sammen med pianisten. Bergs *Sieben frühe Lieder* var romansekomposisjonen som for meg var mest utfordrende vokalt sett. Komposisjonen forutsetter at man har et stort omfang og dynamisk kontroll både i de svake og de sterke partiene. Repertoaret spente over flere stilistiske retninger, både senromantikk, ekspresjonisme og kabaretsang. Dette fordret en variert stemmebruk, noe jeg la vekt på. Interpretasjonsprosessen var spennende og stimulerende for både meg og pianisten. I et formidlingsperspektiv opplevde jeg at det var enklere å reflektere og jobbe med de paratekstene som lå utenfor

selve musikkutøvelsen. Jeg arbeidet slik jeg pleier å gjøre i interpretasjon av klassisk musikk. Interpretasjonsarbeidet besto av mange ulike prosesser, både analytiske og systematiske prosesser basert på eksplisitt kunnskap om teksten, komposisjonen, komponisten, stilen og tradisjoner og av mer intuitive prosesser basert på implisitt kunnskap, gjennom kreativitet, improvisasjon, fornemmelser, lytting og musikalsk samspill.

Som sanger både interpreterer og formidler jeg komponistens, tekstens og romansenes helhetlige idé. I denne prosessen er jeg en medskaper som sammen med pianisten realiserer det skriftlige partituret som et klingende verk. Dette gjøres for mitt vedkommende gjennom bruk av stemme, det vil si gjennom vokale elementer som klang, diksjon, dynamikk, bruk av luft, intensitet, gjennom tekstbehandling, det være seg betoning, fremhevelser av visse ord og agogikk og gjennom mine emosjoner og innlevelsessevne i tekstens og musikkens materiale. Disse operasjonene kan sees på som retoriske virkemidler som danner basis for min interpretasjon av romansen. Samtidig blir dette også en integrert del av det publikum hører, og som vi kan kalle det klingende verket. Det jeg gjør for at romansen skal få sin klingende realisasjon er altså å bruke både interpretatoriske og retoriske virkemidler som sammen med publikums egen lyttekompetanse bidrar til deres fortolkning og opplevelse av romansen.

Når det gjelder de interpretatoriske prosessene, opplevde jeg at jeg strevde med å få nedskrevet og dokumentert disse i loggen, både de som foregår alene og sammen med pianisten. Mange av prosessene i å realisere partituret som klingende musikk gikk meget fort, de var i stor grad et resultat av ordløse handlinger og intuisjon, som *reflection in action*.²⁷⁶ Szatkowski beskriver problemet med å fange inn og forsøke å beskrive kunstneriske prosesser med ordet *flyktighet*: "Teater er en performativ kunststart på linie med musikk og dans, og kunstværket der skal analyseres er flygtig."²⁷⁷ For å fange flyktigheten i de kunstneriske prosessene kunne jeg ha lydfestet eller videofilmet de musikalske prøvene. Med flere timers

²⁷⁶ Mer om 'reflection in action', reflekterende handling, se kapittel 3.2.5.

²⁷⁷ Szatkowski 1989, s. 14.

egenøving daglig og med så mange musikalske prøver ville dette imidlertid ha blitt et for omfattende empirisk materiale.

Interpretasjon er, som jeg tidligere har skrevet, integrert i den verk-sentrerte musikkformidlingen. Og nettopp fordi det er så integrert, ble det vanskelig å formulere seg skriftlig i loggen om disse prosessene. Slik inn-så jeg at jeg i den videre forskningen rundt egen utøvelse og formidling ville legge vekt på de konsertdramaturgiske aspektene ved musikkfor-midling og at de aspektene ved formidling som er tettest knyttet opp til interpretasjonen, kun ville være ett aspekt ved den konsertdramaturgiske helheten.

4.1.5 Iscenesettelse

Med konserten ønsket jeg å skape et møte mellom den historiske tiden og vår egen tid; det kultur- og musikkhistoriske ble fortalt av oss, mens den historiske Alma skulle komme til orde, gestaltet av skuespilleren. Å få til dette møtet mellom ulike tider, å skape både en samtidig og historisk kontekst, fordret bruk av flere typer paratekster. Som jeg allerede har nevnt rammet jeg inn romansen gjennom bruk av kommentarer og av en Alma-karakter. Videre skapte jeg et visuelt fokus gjennom bruk av de historiske bildene. Fra det store billedmaterialet jeg fant frem til, valgte jeg ut om lag 90 bilder av Alma og de mange personene som ble nevnt i konserten. Det var portretter, situasjonsbilder og humoristiske bilder, som Arnold Schönberg i badedrakt og som bordtennisspiller og bilder av Alban Berg på biltur med sin kone Helene sammen med Alma og Franz Werfel. Noen av bildene var også avfotograferinger av malerier av Gustav Klimt, Oscar Kokoschka, av Schönbergs portretter samt fotografier av hus av Bauhausarkitekten Walter Gropius.

Jeg var opptatt av at de mange ulike paratekstene ikke skulle ta fokus bort fra musikkfremførelsene. Dette løste jeg ved at bildene understøttet de muntlige kommentarene og ikke fremføringen av romansene. Her ble bare ett bilde stående, det av den komponisten som ble fremført. Et unntak fra disse komponistbildene var at jeg under

fremføringen av Bergs *Sieben frühe Lieder* lot Kokoschkas bilde "Die Windsbraut" danne den visuelle bakgrunnen.²⁷⁸

Etter at jeg hadde funnet ut av repertoaret, manus og bildenes plassering i konserten, arbeidet jeg videre med hvordan rommet skulle brukes. Levinsalen, der konserten skulle holdes, er en rektangulær sal der scenen er på samme gulvnivå som publikum. Publikum kommer inn i rommet fra baksiden. Lyskastere har oppheng som gjør at fremføringene stort sett alltid foregår fra samme sted. Jeg vurderte å plassere både oss og publikum andre steder i rommet for at publikum skulle oppleve at de ble invitert inn i konserten på en annen måte enn det som er vanlig. Jeg skrev i loggen:

Kan jeg "snu" rommet? Kan jeg plassere oss ved den ene kortveggen og publikum rundt oss, friere og mindre stivt for å fokusere på dialogene mellom oss? Skal jeg bytte ut en del av publikumsstolene med sofaer og saccosekker og sette stoler sammen i små og store klynger? Jeg har lyst til å bryte med det forventede.²⁷⁹

De faste installasjonene opplevdes som et hinder for å plassere scenen et annet sted i rommet, både fordi det ble vanskelig å flytte på lyskasterne slik at man kunne lyse opp en annen vegg og fordi lerretet der bildene skulle projiseres hang fast og ikke var flyttbart. Med større økonomiske rammer kunne jeg leid inn en lysdesigner og satt opp et mobilt lerret, men det ble for komplisert den gangen. Jeg valgte å bruke rommet slik det vanligvis brukes, og sparte på idéen til den siste av konsertene.²⁸⁰ Til tross for ønsket om andre sittemuligheter for publikum, plasserte jeg stolene tradisjonelt.²⁸¹

²⁷⁸ Bildet malte Kokoschka i 1913-14 og er et portrett av ham selv og Alma i omfavelse. For dette og flere av Kokoschkas bilder se internett: http://www.archivverlag.at/inhalte/buecher/oskar_kokoschka/kokoschka.php. Lesedato 21.11.04.

²⁷⁹ Loggnotater 09.11.04.

²⁸⁰ Jfr. kapittel 9.

²⁸¹ Tanken på å sette inn sofaer i salen brukte jeg istedenfor to år etter, i konsert nummer to.

Jeg ønsket å skape et scenerom som åpnet for nærhet og der avstanden mellom scene og sal var så kort som mulig. Vi prøvde ut ulike måter å plassere oss på, og i den sammenhengen var flygelets plassering særlig viktig. I dette repertoaret opplevde jeg at jeg som sanger måtte stå i nærheten av flygelet, både av hensyn til vårt musikalske samspill og fordi jeg ønsket at romansene både auditivt og visuelt skulle oppleves som en enhet, ikke som sang- og klaverstemme. Det endte opp med en plassering der flygelet vendte innover mot scenens bakvegg, slik at publikum kunne se klaviaturet og notene til pianisten. På denne måten ville publikum se pianisten noe mer bakfra, men kunne også, litt avhengig av hvor de var plassert, se hennes profil. Med denne plasseringen ville publikum også se hva pianisten gjorde, og jeg mente at det kunne forsterke og sette fokus på klaverstemmen. Flygelet og pianisten dannet den ene side av en bué mens en sort sofa ble plassert i motsatt ende av scenerommet. Området rundt sofaen var skuespillerens rom. I dette, og ved siden av sofaen var det plassert et lite kafébord der det lå flere bøker om Alma Mahler. I midten av buen var jeg plassert, sammen med en datamaskin og et notestativ. Bakerst i scenerommet hang det store lerretet der bildene blir vist.



Når det gjaldt selvrepresentasjon, ønsket jeg å fremstå med et mer moderne image enn det som kanskje er vanlig ved romansesang fordi det var svært viktig å bryte med de eventuelle forestillingene som kunne finnes om den klassiske romansesangeren. Jeg ville vise at jeg hadde teknisk innsikt og at det var jeg som hadde kontroll med virkemidlene i konserten. Jeg styrte derfor billedfremvisningen, og hadde en bærbar Mac strategisk plassert ved siden av meg. Min plassering i rommet var noe tilbaketrukket, dette for å fremstå likeverdig med de andre to og ikke som en 'sangerinne' som har alt fokus rettet mot seg. Jeg ønsket heller ikke å kle meg i en pen kjole slik man ofte gjør i romansekonserter, men valgte å kle meg likt som pianisten, i en enkel, sort topp og i bukser. I konserten var skuespilleren både en forteller gjennom det historiske bakgrunns- materialet og rollefiguren Alma. Fordi hun hadde begge disse rollene, ble det besluttet at hun ikke skulle ikle seg et kostyme fra Almas tid, men

være kledd i en tidløst, lang og enkel kjole. Slik kunne antrekket både skape en historisk og en kontemporær kontekst.

Jeg var opptatt av å utforske bruken av ikkeverbale tegn som mimikk, øyeadferd og gestikk for å kunne fremheve ulike musikalske og tekstlige elementer. Jeg ønsket å finne ut om denne type paratekster kunne forsterke det vokale uttrykket og å gi større liv til fremførelsen; jeg hadde erfart at et aktivt kroppsspråk kan trigge det emosjonelle uttrykket hos meg selv underveis i fremføringen. Jeg ønsket også å være mer i bevegelse enn det man tradisjonelt forventer av en sanger i romanse-konserten. I praksis strevde jeg imidlertid med å finne gode måter å gjøre dette på. Å uttrykke det musikalske gjennom kommunikative gester føltes i flere av romansene komplisert og kunstig. Jeg fant det derimot mer naturlig at blick, mimikk eller gestikk skulle følge teksten og understreke ord, handling, retning, indre bilder eller emosjoner. Gjennom utforskningen av dette kom jeg frem til at det var tekstsjangeren som i særlig grad styrte hva slags ikkeverbal kommunikasjon som kledde romansene.

4.1.6 Edutainment

Edutainment er et forholdsvis nytt begrep som brukes om det å kombinere læring og underholdning, sammensatt av ordene education og entertainment.²⁸² I dette prosjektet var edutainment viktig for å skape den historiske konteksten, og jeg utviklet paratekster for dette formålet, både til bruk i konserten og i rommene utenfor. Edutainment var en måte å kombinere det underholdende og det informerende aspektet rundt fremføringen, det som i retorisk teori kalles *movere* og *delectare*. I konserten var disse opplysende paratekstene bildene, de muntlige kommentarene og det skriftlige programmet. I det skriftlige programmet

²⁸² Begrepet er såpass nytt at det har vært vanskelig å finne gode referanser. Ifølge Wikipedia er edutainment "a form of entertainment designed to educate as well as to amuse. Edutainment typically seeks to instruct or socialize its audience by embedding lessons in some familiar form of entertainment: television programs, computer and video games, films, music, websites, multimedia software". Se <http://en.wikipedia.org/wiki/Edutainment>.

informerte jeg også om at dette var en del av mitt forskningsprosjekt på formidling av romanser. Jeg hadde dessuten skrevet inn i det skriftlige programmet forslag til videre lesning om Alma Mahler, referanser til filmer, nettsteder og Tom Lehrers sang *Alma*.²⁸³

Utenfor konserthendelsen ga jeg på forhånd potensielt publikum informasjon om konserten og dens konsept. Jeg ønsket at publikum skulle få vite noe, både om hva slags type konsert dette var og om konseptet. Jeg sendte ut e-poster til et stort antall mennesker. I e-postene skrev jeg om Alma Mahler og hennes samtidige, både som informasjon og som appetittvekkere for å skape nysgjerrighet. Fordi det ikke var ressurser til å få utarbeidet profesjonelt markedsføringsmaterieill, lagde jeg selv layouten til plakat og flyers.

4.2 KONSERTEN

Denne konserten var, som jeg tidligere har nevnt, tenkt som et referansepunkt for prosjektet. Gjennom denne konserten var jeg ute etter å identifisere elementer som hadde med konsertdramaturgi å gjøre. Selv om arbeidet ikke var basert på en gjennomtenkt struktur, var selvsagt konsertens oppbygning basert på tidligere erfaring med konsertarbeid. Slik sett hadde jeg allerede mye kunnskap om konsertdramaturgisk arbeid, selv om mye av kunnskapen var uartikulert. Gjennom å studere videoopptaket i ettertid fikk jeg del i konserten, denne gangen som observatør. Opptaket var gjort gjennom to kameraer som begge var plassert på avstand. Noen ganger ble det zoomet inn på en av utøverne, men ofte kan man se hele scenebildet. Å observere via et opptak er en helt annen situasjon enn å være deltagende i konserten. Man savner atmosfæren, det blir ingen helhetlig opplevelse, og videofotografen har gjort valg som styrer mitt fokus. Lyden er annerledes og man har ingen mulighet for kommunikasjon med utøveren.

²⁸³ Fra albumet Tom Lehrer: *That Was the Year that Was*, 1965.

De danske retorikkforskere Charlotte Jørgensen, Christian Kock og Lone Rørbech forsket på danske politiske taleres retoriske evner.²⁸⁴ Ikke helt ulikt mitt arbeid var de ute etter å studere talerens bruk av retoriske virkemidler, eksempelvis stemmebruk og ikkeverbal kommunikasjon samt talerens tilstedeværelse og evne til å engasjere. Selv om de presiserte at videoopptaket aldri kan gjengi det som virkelig skjer i en situasjon, gikk også deres tilgang til å observere gjennom video:

Det er *nær*kommunikationen der interesserer os; men den tekst vi analyserer er den fjernkommunikerende udsendelse. Selv om materialet er tv, handler undersøgelsen *ikke* om tv. Vi er ikke medieforskere, og for os er tv-båndene et kildemateriale til at undersøge virkningen af levende tale. Vi iagttager retoriske påvirkninger og deres publikumseffekt i debatter der foregår ansigt-til-ansigt i virkelige talesituationer; men vi gør det ud fra en tekst der gengiver denne virkelighed i beskåret udgave.

Taletekster er flygtige og utilgængelige for andre end dem der indgår i situationen. De kan bevares på skrift og i lyd og billede, men aldrig genopleves præcis som de var, heller ikke af de oprindelige deltagere. Den filmede virkelighed gengiver flere aspekter af grundteksten end skriften, men også den er redigeret; det påvirker indtrykket og indebærer fare for fejltolkninger. Bare det udsnit man ser på skærmen – og det man *ikke* ser – giver seeren en anden oplevelse end tilskueren i studiet.²⁸⁵

Videoopptaket var min eneste tilgang til både å høre og se egen formidling, men jeg måtte studere opptaket mange ganger før jeg ble kvitt flauhet, irritasjon og andre følelser som dukker opp når man ser og hører seg selv på opptak. Etter noen gangers gjennomsyn begynte jeg å få en viss distanse til sangerens prestasjoner på opptaket, allikevel er jeg klar over at jeg aldri kan bli nøytral. Jeg innser at det er umulig å beskrive alt,

²⁸⁴ Jørgensen et al. 2006.

²⁸⁵ Ibid., s . 17.

en konsert er sammensatt av en mengde aspekter, og jeg kan ikke beskrive hele forløpet eller ta for meg hver gest eller farge i stemmebruken. Jeg forsøkte å unngå å vurdere godt og dårlig, men prøvde å gi en beskrivelse av helheten i konserten. Fordi jeg var forskeren, sangeren og konsertskaperen, kunne jeg ikke fortolke det som skjedde; jeg kjente jo allerede til intensjonene bak de ulike valgene.²⁸⁶

4.2.1 Konserthendelsen

Publikum kommer inn i konsertlokalet og ser de tre utøverne på scenen. Disse virker ikke å være bevisst på at rommet fylles med publikum, men driver med ulike forberedelser til konserten. Pianisten setter opp noter, sangeren gjør i stand projektor og datamaskin til billedfremvisning og skuespilleren blar i sine notater. Publikum finner sine plasser, snakker med sine bekjente. Rommet fylles opp så mye at podievakten må finne frem flere stoler. Noen må stå langs veggene. Lyset dempes og det blir stille i rommet.

På et gitt tidspunkt vender sangeren seg mot publikum og skuespilleren og pianisten orienterer kropp og blick mot sangeren som sier:

Hun omtales som den vakreste piken i Wien, Alma Schindler. Hun er en ung pike i Wien ved århundreskiftet, datter av Østerrikes mest berømte landskapsmaler Emil Jakob Schindler og moren Anna Bergen som er en dyktig amatørsangerinne. De bor i et lite barokkslott utenfor Wien i omgivelser som er like vakre og idylliske som hennes fars bilder.²⁸⁷

Gjennom den første kommentaren i konserten plasseres Alma i Wiens ånds- og kunstliv. Det blir fortalt om dirigenten Gustav Mahler, forfatteren Stephan Zweig, maleren Gustav Klimt, komponisten Arnold Schönberg, filosofen Ludwig Wittgenstein og psykoanalytikerens Sigmund Freud, alt mens bilder av dem vises på det store lerretet bakerst i scenerommet.

²⁸⁶ DVD 1.

²⁸⁷ Fra manus, basert på Mahler-Werfel.

Pianisten Gudrun Klakegg forteller så om konflikter som oppsto mellom konservative krefter og de nye strømningene rundt år 1900. Hun beskriver hvordan borgerskapet stilte seg kjølig til Bruckner, Mahler og Schönbergs komposisjoner, at Gustav Klimts bilder ble sett på som upassende, Sigmund Freud ble boikottet og at Oscar Kokoschkas bilder provoserte. Skuespilleren Ane Skumsvoll fortsetter:

Alma tiltrekker menn som fluepapir. Menn fra Wiens intelligentsia svermer rundt henne. Den første hun gifter seg med er Wieneroperaens store dirigent Gustav Mahler, men det er blitt hevdet at elskeren Oskar Kokoschka er hennes eneste store kjærlighet. Hun har uttalt seg om sin tilknytning til sine ektemenn på denne måten: Hun fascineres aldri helt av Mahlers musikk. Hun er aldri virkelig interessert i hva forfatteren Franz Werfel skriver og hun forstår seg ikke ordentlig på hva arkitekten Walter Gropius lager. Men maleren Kokoschka imponerer henne alltid. (...) For Kokoschka som for Klimt, Zemlinsky, Pfitzner, Mahler, Werfel, Gropius (og mange flere) er det hun som er lyset og inspirasjonskilden. Det er hun som får energien og kreativiteten fram i mannen. Hun er vakker, musikalsk og har et rikt og frodig sinn. Men midt i denne myldrende frodigheten jager rastløsheten og utilfredsheten henne på evig flukt.²⁸⁸

Det er glidende overganger mellom romansene og de muntlige kommentarene, og bildene som blir vist, understøtter de historiene som fortelles. Konserten er bygd opp slik at både de muntlige kommentarene, de visuelle aspektene og romansene skaper helheten og har en tydelig struktur, basert på kronologi; Alma Mahlers liv blir fortalt, fra barndommen til hennes død, gjennom de tre perspektivene man har plassert henne i, musen som genererer andre kunstneres kreative skaperkraft, som en attraktiv kvinne og som komponist. Romansene er ikke direkte kommentarer til hennes liv, men innrammer Almas historie. Komponistene som presenteres i konserten har vært viktige personer i hennes liv, og

²⁸⁸ Utgangspunktet for denne kommentaren var forordet i Mahler-Werfel 1991. Det ble så oversatt, bearbejdet og komprimert av utøverne i konserten.

videre har noen av tekstene og romansene hatt direkte betydning for henne. Tre steder i konserten er romansene direkte koblet til hennes kjærlighetsforhold, Mahlers to Rückertlieder forbindes til forholdet til Mahler, hennes egne romanser knyttes til forholdet til Gropius og Bergs Sieben frühe Lieder til forholdet til Kokoschka.

Noen steder i konserten bidrar romansene med et annet aspekt til konserten, de er eksempler på hva som rørte seg i Wiens musikkliv tidlig på 1900-tallet og slik er romansene ulike hva angår stiltrekk. Gustav Mahlers, Alma Mahlers og Hans Pfitzners er forholdsvis tradisjonelle, romantiske romanser, Arnold Schönbergs og Alexander Zemlinskys komposisjoner er kabaretsanger, Alban Bergs romanser er senromantiske, mens Anton Weberns romanser er fra hans ekspresjonistiske periode, fra før han tar i bruk tolvtoneteknikken. I tillegg er tekstene ulike, noen er episke, andre narrative og noen få har en dramatisk sjanger. Dette gjør at romansene får ulik fremførelse, avhengig av de musikalske stiltrekk og tekstens innhold.

Sangeren bruker noter når hun synger. Disse er plassert på et lavt notestativ foran henne. Som regel ser sangeren opp eller ut mot publikum når hun synger, men innimellom ser hun også ned i notene. Skuespilleren har sitt manus i form av en dagbok hun leser fra. Pianisten bruker også noter, og etter hvert som hun har gjort seg ferdig med en romanse slipper hun noten ned på gulvet slik at det etter hvert dannes et teppe av noteark rundt pianisten.

Når det gjelder sangerens ikkeverbale kommunikasjon varierer dette, avhengig av om romansens tekst beskriver en handling, er fortellende eller om romansens tekst- og tonespråk har et poetisk innhold. I de innadvendte romansene er det generelt en dempet gestikk, men sangeren har en aktiv mimikk og øyeadferd. Øynene antyder hvor handlingen eller de imaginære personene befinner seg, hvem som er tekstenes karakter, eller de understreker de ulike stemninger og emosjonelle sider ved romansene. Mimikken bidrar ofte til å uttrykke hvordan de fiktive personene i romansen forholder seg til tekstens uttrykk, innhold eller handling. Mimikken er som oftest samstemt med blikket, men man kan se at sangeren, for å artikulere teksten tydelig, noen steder har en noe forstyrrende overartikulasjon. I Weberns "Gleich und Gleich" som er en

narrativ romanse, ser man en aktiv mimikk. De romansene der kroppsspråket er mest levende, er Schönbergs kabaretsanger og Pfitzners "Sonst". Pfitzners romanse gjøres som en dramatisk scene, den blir fremført som et lite hyrdespill. Det er fire karakterer, fortelleren, den vakre Chloé, hennes kavalier og kjærlighetsguden Cupido. Sangeren veksler mellom de tre førstnevnte rollene, fortelleren, Chloé og kavalieren, og disse karakterene har ulikt kroppsspråk og positur, avhengig av hvilken rolle sangeren er i. Scenens møblering gir sangeren et lite rom å bevege seg i og sangeren holder seg også i de dramatiske romansene i dette rommet fremfor å gå nærmere publikum.

I Sonst opptre skuespilleren som Cupido. Hun sitter på sofaryggen igjennom mesteparten av sangen, og observerer hun det som foregår mellom Chloé og kavalieren. Mot slutten reiser hun seg opp, lar et sjal illudere pil og bue og slenger dette ut som en pil mot Chloé. Skuespilleren deltar også i et mimespill i Schönberg kabaretsang "Der genügsame Liebhaber". Her agerer skuespilleren handlingen ikkeverbalt mens sangeren både synger og agerer. Skuespilleren spiller den bortskjemte kvinnen som ligger på divanen og kjæler med katten sin, sangeren har rollen som elskereren som føler seg forbigått og glemt.

I resten av konserten fremstår skuespilleren i rollene som forteller av Almas historie og som Alma selv. Hun veksler mellom å sitte i sofaen og å stå. Som forteller reiser hun seg opp og står, mens hun i rollen som Alma sitter i sofaen og leser fra dagboken. Slik blir det lett å forstå hvilken rolle hun til enhver tid er i. Også stemmebruken er ulik, som forteller bruker hun en enklere og mindre emosjonell stemme enn som Alma.

I konsertens siste del fortelles historien om da Alma oppdaget Franz Werfels dikt "Der Erkennende", et dikt hun umiddelbart tonesatte. Det blir fortalt om hvordan hun noen år senere traff Werfel som ble hennes siste livsledsager, og konserten avsluttes med informasjonskommentarer om Almas siste leveår. Under kommentaren spiller pianisten klaverets innledning til Almas romanse "Der Erkennende" repeterende mens hennes siste ord i memoarene fremføres:

Mitt liv har vært vakkert. Gud unte meg den lykke å kjenne de geniale verker i vår tid, ennå innen de forlot sine skaperes

hender. Og det at jeg for en stund fikk lov til å holde stigbøylene for disse lysets riddere, har rettfærdiggjort og velsignet min tilværelse. Mitt liv ligger foran meg som en åpen bok. Jeg ser stadig min fars død, Gustav Mahlers død, Manons og Franz Werfels død. Jeg har mistet mye i mitt liv, men jeg kan ikke klage. Lidelsen er blitt oppveid av all den lykken jeg har fått lov til å oppleve.²⁸⁹

Dette glir så over i fremførelsen av romansen.

Konserten avsluttes med applaus og de medvirkende blir innkalt flere ganger. Det er ingen ekstranummer, og istedenfor at utøverne venter til applausen har stillet, går de ut gjennom konsertlokalet og tar publikums vei ut av rommet. De stiller seg så utenfor konsertlokalet og møter publikum idet det forlater konsertlokalet. Dette skaper et annerledes møte mellom utøvere og publikum og åpner for samtaler rundt konserten.

4.2.2 Bruken av ikkeverbal kommunikasjon

Gjennom denne konserten erfarte jeg at romansens tekstsjanger, det vil si hvorvidt den er poetisk, episk eller dramatisk, åpnet for ulike ikkeverbale formidlingsmuligheter.²⁹⁰ I de poetiske romansene er det som om tekstens jeg-person snakker til seg selv eller henvender seg til en tilstedeværende eller imaginær andre-person. Denne tekstsjangerens ikkeverbale kommunikasjon blir mer innadvendt enn i en episk romanse der jeg-personen på en fortellende måte henvender seg til et publikum. Sangeren kan som forteller beskrive tekstens handling både med en variert stemmebruk og med mimikk og gester. I de dramatiske romansene utspilles en handling, og det er i denne sjangeren at det faller mest naturlig å agere tekstens handling.²⁹¹ En romansesanger vil imidlertid

²⁸⁹ Fra manus. Manon var Alma og Walter Gropius datter som døde i tenårene. Det er til henne Alban Bergs fiolinkonsert er dedikert.

²⁹⁰ En tekst trenger ikke bare å være enten poetisk/lyrisk, episk/narrativ eller dramatisk. Edward T. Cone viser for eksempel til teksten til Schuberts *Erlkönig* som har trekk fra flere av sjangrene. Cone 1974, s. 1 ff.

²⁹¹ Cone 1974 bruker Aristoteles: *Poetikken* og T.S. Eliot: *The Three Voices of Poetry* i sin diskusjon om tekstsjangrenes betydning i den klassiske romansen.

svært sjelden ha andre sangere eller skuespillere med seg på scenen. Hun har derfor ikke de samme mulighetene til å agere mot en annen som i teateret, og dette byr på utfordringer til å skape den totale fiksjonen som en dramatisk tekst inviterer til. Sangeren kan selvsagt velge mellom å agere mot pianisten eller publikum, men må som regel skape imaginære karakterer som hun kan agere mot.

Det viste seg at svært mange av tekstene i Almakonserten var av en lyrisk karakter, Schindler-Mahlers "Die stille Stadt", "Bei dir ist es traut", "Ich wandle unter Blumen" og "Der Erkennende", Zemlinskys "Elend", Mahlers "Ich atmet ´ einen Linden Duft", Weberns "Der Tag ist vergangen" og "Die geheimnisvolle Flöte" og alle bortsett fra "Die Nachtigall" fra Bergs *Sieben frühe Lieder*. Av narrative tekster var Zemlinskys "Harlem Tänzerin", Weberns "Schien mir ´ s als ich sah die Sonne" og "Gleich und gleich", Schönbergs kabaretsanger "Einfältiges Lied" samt Bergs "Die Nachtigall". På programmet var det bare to romanser som primært hadde dramatiske trekk, Schönbergs "Der genügsame Liebhaber" og Pfitzners "Sonst", dog hadde begge i tillegg narrative innslag.

Det opplevdes som problematisk at jeg ønsket å uttrykke meg ikkeverbalt gjennom mimikk, blick, gestikk og bevegelse samtidig som det tekstlig/musikalske materialet i så liten grad åpnet for den type kommunikasjon. Ikkeverbale kommunikasjon er, slik jeg ser det, et sentralt aspekt ved sangerens dramaturgi, og denne tematikken vil dukke opp mange steder videre i avhandlingen. I kapittel 5 har fokusgruppen mange kommentarer til min ikkeverbale kommunikasjon i Almakonserten. Jeg har derfor valgt å fortsette denne diskusjonen i de neste kapitlene.

Jeg hadde i begynnelsen som mål å fremføre romansene utenat, men forsto etter hvert at dette ville bli svært krevende. Jeg hadde allerede stilt høye krav til meg selv ved å innstudere og fremføre et helt nytt konsertprogram. Jeg hadde ikke kapasitet eller tid til å gjennomføre så mange prøvekonserter at jeg ville bli helt trygg på å kunne hele programmet utenat, og etter avveininger beslutter jeg å synge romansene med et notestativ foran meg. Selv om jeg hadde noter på konserten, kunne jeg både tekst og musikk så godt som utenat, og notestativet ble plassert med en viss avstand fra meg, slik at jeg bare så ned i notene en sjelden gang. Selv om målet var å synge uten noter, hadde jeg også argumenter

for det motsatte. Jeg ønsket om å fremstå som en kammermusiker og ikke som en sangsolist, og opplevde at notestativet kunne symbolisere dette. Videre tenkte jeg at notenes nærvær i konserten for publikum ville kunne fungere som en påminnelse om komponistenes tilstedeværelse og at dette dermed ville tydeliggjøre relasjonen til dem.

Da jeg i ettertid observerte konserten, så jeg at bruk av noter i særlig grad blir problematisk i forbindelse med tekster som er narrative eller som har en handling. I disse romansene henvender sangeren seg til publikum, både gjennom en dramatisk anlagt stemmebruk og gjennom aktiv ikke-verbal kommunikasjon. Her blir notestativet en stor barriere for å skape fiksjon. Det står i veien for en fri og åpen kropp, den er i tillegg en sterk påminnelse om konsertens konvensjoner gjennom å trekke publikum bort fra Sauters fiksjonelle eller symbolske nivå og tilbake på det sensoriske nivået.²⁹² Når sangeren ser ned i noten, får blikket også en annen funksjon enn å bidra til sangens fiksjon. Dette vil også være et aspekt som virker mot de intensjonene sangeren har for formidlingen.

I de poetiske romanser smelter imidlertid tekst og musikk i større grad sammen. Tekstene har ikke den samme narrative eller dramatiske funksjonen, men er innadvendte tekster der kroppsspråket er mindre aktivt. Formidlingen bærer preg av en lukkethet og fordrer ikke direkte kontakt mellom scene og sal. I disse romansene kan det se ut til at bruken av notestativ og det å se ned i notene virker mindre forstyrrende. En forutsetning er imidlertid at de fungerer som et supplement. Repertoaret må være internalisert og fremføringen kan ikke bære preg av at man leser noter eller tekst.²⁹³

²⁹² Jfr. kapittel 2.1.4.

²⁹³ Jeg fortsetter å drøfte denne problematikken i kapittel 9.1.4.

5. FOKUSGRUPPEN

Det spennende er om vi kan fristille oss fra tradisjonen. For kanskje vi har kommet til et punkt hvor dette materialet som vi snakker om [romanser] er litt ute og såpass på siden at vi faktisk må stille oss litt fritt. Altså at vi ikke har så mange 'sånn gjør man i romanse-konsert'-konserter. Vi har fått en del andre opplevelser og modeller å forholde oss til, andre sjangere og andre artister. Det utfordrer oss til å tenke: Hva er det som interesserer meg? Hva er det jeg søker som har med kunst å gjøre, enten det er teater eller opera eller instrumentalmusikk. Så må vi forsøke å finne essensen av dette og tenke ut hva vi selv skal gjøre.²⁹⁴

²⁹⁴ Sitat fra fokusgruppen, deltager A.

5.1 SAMLING 1, 11.09.05

Den første samlingen foregikk over to timer en søndagskveld. Til stede var alle de fem deltagerne. Gruppesamtalen begynte med en introduksjon av deltagerne der jeg presenterte dem og fortalte litt om hvorfor de var blitt valgt ut til å være med. Etter det fikk hver enkelt mulighet til å fortelle litt om interesser vedrørende musikkformidling. Denne samlingen var delt i to. I den første økten snakket vi om romansekonsertens utfordringer og særpreg og om sangerens arbeidsoppgaver som formidler av romanser. Etter dette sto Almakonserten fra april samme året på dagsorden. Mye av tematikken fra første økt kom naturlig nok opp igjen i del to, men også i de neste samlingene i fokusgruppen.

Deltagerne hadde på forhånd fått tilsendt både lyd- og videoopptak fra konserten. To av deltagerne, A og E, hadde vært til stede på konserten, mens de tre andre fikk kjennskap til konsertene gjennom opptakene. I brevet som fulgte opptakene sto det at jeg ønsket at de skulle høre og se på hele konserten, men særlig studere min fremføring av to av romansene, Weberns *Die Geheimnisvolle Flöte* og Pfitzners *Sonst*. De ble først bedt om å høre på lydopptaket før de så på videoen, dette av to grunner. For det første var lydopptaket ennå ikke synkronisert med videoopptaket og derfor var lyden på filmen mye dårligere enn på lydopptaket. For det andre ville jeg at de skulle lytte til fremføringen før de fikk visuelle inntrykk. Jeg ønsket tilbakemelding på den vokale formidlingen og på hvordan jeg kommuniserte ikkeverbalt, samt at de kunne kommentere ulike muligheter for å gi romansene en scenisk realisering.²⁹⁵

5.1.1 Romansekonsertens utfordringer

Innledningsvis var det flere av deltagerne som mente at romansekonserten er i krise og det ble hevdet at det i Norge i dag arrangeres langt

²⁹⁵ Det finnes ikkeverbale aspekter ved det å synge, men jeg velger i denne sammenhengen å omtale det mimiske og gestiske som ikkeverbalt, mens den vokale kommunikasjonen får sin egen kategori.

færre romansekonserter enn for 15-20 år siden. En av deltagerne savner konsertarrangører som setter romanser på repertoaret. Det å selv være arrangør og produsent for romansekonserter oppleves som vanskelig, både fordi det finnes få steder å søke om økonomisk støtte til slike konserter og fordi det er vanskelig å trekke publikum.

Deltager C kunne fortelle at situasjonen for romansekonserter i Danmark er noe annerledes. Der finnes det flere private konsertforeninger som har sine egne kammermusikkserier. Disse foreningene har et lojalt og interessert publikum knyttet til seg, og derfor finnes det i Danmark større muligheter for å fremføre romanser. Denne deltageren opplevde ikke at det var en krise for romansesang, men at konsertarenaene har endret seg. Publikum kan fortsatt høre romanser ved spesielle anledninger, på kammermusikkfestivaler og når store internasjonale sangere holder romansekonserter her hjemme.

Alle snakker jo om at på 70- og 80-tallet var det liedkonserter overalt, at alle gikk på dem og at det nå er ingenting som skjer. Men på festivaler og sånn, hvis du går på disse kammermusikkfestivalene som er rundt omkring, så er det for det første et utrolig informert publikum og konsertene er jo utsolgt. Når Bostridge (Ian) eller Görne (Mathias) kommer til Risør så står publikum i kø, og jeg mener det er lied-konsertene folk står lengst i kø for å få oppleve på Festspillene i Bergen.²⁹⁶

Deltager D sa at romansekonserten er en gammel konserttradisjon som det må blåses nytt liv i fordi konserten er blitt noe stivnet i formen. For ham var det viktig at det er sangerne som fornyer og utvikler konsertsjangeren videre. Fornyelse dreide seg for noen i gruppen om å gjøre noe med repertoarvalget; å fremføre ukjente romanser som i tillegg kanskje er på et språk publikum ikke behersker, kan være en hindring for kommunikasjon, en utfordring som gjør at sangeren bør velge et repertoar som er mer kjent for publikum. Andre mente at dette ikke var veien å gå, men

²⁹⁶ Deltager C.

at man istedenfor bør sørge for å skape noen rom rundt romansene, rom i denne sammenhengen var kontekster:

(...) og så er det vel en pedagogisk side her også. Altså, hvis man vil gjøre *Winterreise* (Schuberts sangsyklus *Die Winterreise*) på en konsert i banken, så skal man kanskje ha med en kåsør eller en idéhistoriker, en som åpner noen rom rundt det, slik at man setter det inn i en kontekst. Det er ikke nødvendigvis sangeren som skal gjøre dette, men sangeren kan skape rammen rundt sin egen framføring.²⁹⁷

Det ble påpekt at romansekonserten skiller seg fra andre kammermusikk-konsserter. Det at romansen har en tekst, gjør at komposisjonens meningsinnhold skiller seg fra den rent instrumentale kammermusikken; det finnes i romansene et handlings- eller fortellerpotensial som skal realiseres. En av deltagerne hevdet at romansekonserten som sjanger verken er en ren konsert eller teater, men at den befinner seg midt imellom eller er en syntese av disse to.

Mange av deltagerne var opptatt av at romanser bør iscenesettes i intime settinger og i mindre rom. Schuberts romanser ble i sin tid fremført i små lokaler og for et lite publikum. På samme måte må vi etterstrebe en slik nærhet mellom utøvere og publikum, uttrykte de. Det ble fortalt om flere konsertopplevelser med store operastjerner der man som publikum følte at romansene ble fremført i et konsertlokale og i en setting som ikke ydet repertoaret rettferdighet. Deltager B pekte på at det ikke var rommets størrelse, men sangerens evne til å skape intimitet og nærhet som var det viktige. Han hadde vært på konsert med Jessye Norman i Paris og beskrev hvordan hun gjennom hele sitt formidlingsapparat formidlet tekst og musikk på måter som nådde hver eneste i salen. Bryn Terfel og Frederica von Stade var eksempler på andre sangere som deltagerne opplevde å ha evne til å skape nærhet og tilstedeværelse for romanser, også i de store konsertsalene.

²⁹⁷ Deltager A.

En av deltagerne uttrykte at det i romansekonserten er en atmosfære av sårbarhet:

Deltager A: Vi snakker om en kunstform med et repertoar som er så sårbart, og det er sårbart både for utøver og for publikum. Det handler både om vårt nærvær som utøvere og om hvordan vårt mottagerapparat er innstilt som lyttere. Noe av det vi kanskje skal lete etter som utøvere, er nettopp å finne veier til å forvalte den sårbarheten på en måte som, - at vi klarer å transformere musikken på en måte som treffer.

Deltager E: Hva tenker du når du sier sårbart, hva legger du i det?

Deltager A: Det ligger jo for det første i det kammermusikalske, i og med at det bare er en stemme og et klaverinstrument. Så er det også korte sanger, og ofte er det poetiske tekster som er veldig nakne. Det handler ofte om enkle, store følelser som man skal formidle på veldig kort tid og på et språk som kanskje er oss selv og publikum fremmed. Vi har ikke noe sted å gjemme oss, vi har i utgangspunktet ikke noe regi, ikke noen rekvisitter. Men den sårbarheten er en fantastisk mulighet og også en, - ja, vi har ikke noe sikkerhetsnett i en romansekonsert.²⁹⁸

Det ble påpekt at det å være romansesanger fordrer en egen og annerledes kompetanse enn operasangerens. Flere mener at romansesangeren skal formidle romansens tekstlige og musikalske ideer uten utstrakt bruk av agering eller sceniske medspillere. Det handler først og fremst om en auditiv formidling, ikke ulikt en diktopplesning eller historiefortellersituasjon. Der handler det heller ikke om skuespill, men om at teksten er det bærende elementet.

²⁹⁸ Deltager A og E.

5.1.2 Romansesangerens formidlingsmuligheter

Gruppen gikk så over til å diskutere på hvilke måter romansesangeren kan legge til rette for opplevelser av romanser. Det ble poengtert at noe av det viktigste er å få til en troverdig og naturlig formidling. Det innebærer å komme frem til et uttrykk som for publikum oppleves som sant:

Skuespillere snakker om begrepet 'emotional truth'. Det innebærer at uttrykket bare er godt når det oppleves som sant. Dette syns jeg er helt sentralt i dette med formidling av lieder. Man må illudere, i lieder som har handling også i en episk fortelling, at det liksom må være et helt sant utgangspunkt hos den som forteller, at man ikke påtar seg en rolle. Noen mener at man ikke skal gå inn i disse karakterene, men at man skal stille seg distansert på utsiden, men jeg for min del blir mest grepet hvis jeg liksom kan tro på utsagnet til vedkommende som synger. Jeg kan noen ganger oppleve å ha vært på samme konsert som andre som synes det er intimiderende fordi det blir så nakent med disse romantiske tekstene, men for meg er det da det er interessant. For meg er den emosjonelle sannheten i uttrykket det viktigste.²⁹⁹

Dette utsagnet ble så diskutert. En trakk frem at det er en distinksjon mellom ekte følelser og å ha en innlevelsessevne som gjør at det oppleves av publikum som om man føler. Denne deltageren mente at sangere må mestre innlevelsesteknikker, måter å leke at man føler som en motsats til det å hente frem private følelser, og at det er når man leker at man når frem. Dette ble understøttet av en annen som uttalte at "(...) det å føle er ikke det samme som å kommunisere. Materialet er ikke oss, men det kommer gjennom oss".³⁰⁰

En annen, helt sentral oppgave som ble fremhevet, er sangerens arbeid med teksten. For det første handler det om tekstforståelse. Mange romanser er på språk man ikke kjenner som sitt eget morsmål, og

²⁹⁹ Deltager C.

³⁰⁰ Deltager D.

tekstene kan oppleves som gammeldagse, fordi de ofte er skrevet for flere hundre år siden. Da kan det være en utfordring, ikke bare å forstå hva teksten handler om, men i tillegg å få tak i og fortolke alle de små nyansene som ligger i og bak ordene. Deltager B hevdet at mange sangere ikke er grundige nok med å forstå innholdet, bakgrunnen og undertekstene i romansenes tekster. I tillegg ble det presisert at sangere bør øve for å få til en så naturlig og levende diksjon og tekstfrasering som mulig, og det å arbeide med en skuespiller eller tekstlærer kan være til stor hjelp. Slik kan man sørge for at romansens fremføring får den enkelhet og troverdighet som flere i gruppen hadde som ideal for romansefremføringer.

Videre ble det snakket om at romansesangeren, i tillegg til den vokale fremføringen av romansene må bevisstgjøre seg bruken av ulike virkemidler:

Hva skal til for å nå ut til publikum og hva slags virkemiddel må vi ta i bruk? For det er jo en ting som er spesielt for vår tid, og det er at mennesker er så visuelle og man forventer at det alltid skal skje noe visuelt. Derfor må man også ta visuelle virkemidler i bruk i mye større grad, det er helt nødvendig.³⁰¹

Det ble her diskutert i hvilken utstrekning en romansesanger skal bruke ikkeverbal kommunikasjon. Hos deltager C var holdningen at romanse-sangere ikke skal agere fordi publikum da kan bli for opptatt av det gestiske på bekostning av den vokale fremføringen. Istedenfor mente han at de historiene sangeren ønsker å få frem, kan formidles gjennom en diskret bruk av blick og mimikk. Han fortalte at han hadde god hjelp av å utvikle en bakfabel eller undertekst for selv å bli helt bevisst på hvilken sammenheng han ønsker å plassere romansen inn i, dette for å bevisstgjøre seg på hvor i konsertrommet tekstens historie, dens personer eller handlinger skal plasseres og å indikere dette ved bruk av blikket:

³⁰¹ Deltager E.

Hvis man synger *Müllerin* [Schuberts *Die Schöne Müllerin*] kan man bestemme seg for hvor de ulike karakterene befinner seg, hvor bekkene er og så, uten å bruke noe gestikk, uten å spille noe, bare projisere bildet av at man ser en møller eller andre ting med blikket.³⁰²

Andre deltagere var derimot opptatt av at det å bruke gestikk er viktig for romansesangerens formidling. Det ble imidlertid presisert at det gestiske må avstemmes til det mimiske og vokale uttrykket, slik at gestikken og ageringen ikke blir for overdrevet. Det ble påpekt at sangere også på dette området har mye å lære av skuespillere.

Det var stor enighet i gruppen om at det primære må være å uttrykke romansenes emosjoner, ideer og handlinger gjennom stemmen. Ekspressiviteten skal først og fremst ligge i stemmebruken og i fraseringen. Deltager D siterte sin sangpedagog som pleide å si at "You shall do a maximum of acting and a minimum of gestics (sic.)".

Vi brukte min fremførelse av Pfitzners *Sonst* som eksempel på bruk av gestikk. Flere opplevde at skuespillet som innrammet romansen, ikke fungerte etter intensjonene. Deltager E savnet et regigrep, og flere var enige i at særlig denne romansen, men også konserten som helhet hadde tjent på å ha en person som hadde gitt tilbakemeldinger på iscenesetelsen. Det var forståelse for at jeg av forskningsmessige grunner hadde valgt å ha kontroll på alle faser av konserten. De så at deres mange innspill ikke hadde kommet dersom de mer problematiske sidene ved konserten hadde vært luket ut på forhånd. Mine mange roller i fremføringen av *Sonst* ble problematisert. De syntes det var vanskelig å få tak i hvem jeg var på de forskjellige stedene i romansen. Det var ikke tydelig nok at jeg gestaltet både fortelleren, Chloé og kavaleren. Dette handlet både om at jeg hadde svært liten plass å bevege meg på, og delvis skyldtes det at jeg ikke hadde arbeidet godt nok fysisk for å gestalte de tre karakterene på en troverdig måte. Det ble sagt at sangere må trene for å utvikle den fysiske tilstedeværelsen og å innta et scenerom, både når man står rolig og når man bruker mye gestikk i fremføringene.

³⁰² Deltager C.

Deltager B hadde flere kommentarer som omhandlet det fiksjonelle. For det første opplevde han det som forstyrrende at jeg brukte noter på konserten. Når jeg så ned i notene, mistet han sammenhengen i historien, han ble trukket vekk fra den fiksjonen jeg hadde forsøkt å skape, og slik ble han sittende å observere sangeren istedenfor å ta del i sangens handling. Videre sa han at det var problematisk å trekke skuespilleren inn i fremføringene av romansene. Skuespilleren hadde ellers i konserten rollen som forteller og som Alma selv. Hennes oppgave i konserten var å fylle ut rommene rundt romansefremføringene, mens hun i *Sonst* skulle bli en del av fremføringen. Å skifte til en annen type rolle måtte krevd en helt annen innledning til denne romansen; det at *Sonst* var en av de få romansene som ble agert, ville ha fordret at sangeren og skuespilleren inngikk en fiksjonskontrakt med publikum før romansen begynte. Slik det ble fremstilt, var det stor sannsynlighet for at publikum ble opptatt av å se på skuespilleren fremfor å lytte til sangeren:

Jeg tror hun måtte blitt Cupido før sangen. For det er som hun sitter der og venter på et - skal jeg gå opp nå eller? Det forstyrra meg veldig. Da hun reiste seg mot slutten av sangen, tok det fokus fra deg som historieforteller. Og når det gjelder det å skyte, det kunne hun ha gjort mens hun satt.³⁰³

Deltager D opplevde også at det var en konflikt mellom den vokale fremføringen og mitt skuespill og at jeg fikk karakterene bedre frem vokalt enn kroppslig:

Jeg fikk mer ut av historien og mer direkte kontakt med deg på lydopptaket enn på filmen. Når du sang var det veldig mye tekst og mye kommunikasjon, men visuelt ble det for mye gestikk. Det forstyrret din sannhet. Vokalt var det fint, det var liksom det som man på fransk kaller 'ludique', noe som er

³⁰³ Deltager B.

lekende, 'playfulness'. Det at du gjorde så mye visuelt, ga meg en følelse av at du ikke stolte på teksten.³⁰⁴

Flere var usikre på om denne romansen i så stor grad burde ageres eller om den primært skulle vært formidlet gjennom stemmen.

5.1.3 Sangerens plassering

Fra flere deltagere ble det kommentert at jeg som sanger tok for lite plass, fysisk sett. Både var jeg plassert bak utstyr slik som min bærbare Mac, notestativet og mikrofoner, og i tillegg sto jeg lengst bak i scenerommet, på en plass der det var litt lite lys. Det ble kommentert at plassen mellom meg og publikum ble litt for stor og at det førte til at jeg tok en litt for beskjeden rolle i konserten. De oppfordret meg til å gripe scenerommet i større grad. Som i romansene mente deltager A at sangeren som forvalter av det tekstlige og vokale, må ta en viss plass, ikke for å fremheve sangeren, men for musikkens skyld. På den annen side ble det sagt at det at jeg sto plassert sammen med så mye utstyr, ga meg som sanger en annen rolle enn det som er vanlig for romanse-sangere:

Jeg syns det var ganske kult egentlig, litt 'high-tech'. Det minnet meg litt om en Bjørk-konsert [den islandske artisten Bjørk] jeg var på i Covent Garden. Hun sang samtidig med at hun sammen med 4-5 menn drev på med datamaskiner og perkusjonsinstrumenter. For meg var dette visuelt sett veldig interessant.³⁰⁵

5.1.4 Vokal formidling

Det ble sagt at jeg i min fremføring av Bergs *Sieben frühe Lieder* nettopp hadde en tilstedeværelse og nærhet som de etterlyste i *Sonst*. I Berg

³⁰⁴ Deltager D.

³⁰⁵ Deltager D.

formidlet jeg bare gjennom det vokale. Deltager A opplevde at jeg i denne romansen klarte å ta det fokus de etterlyste slik at jeg utvidet rommet rundt fremføringen.

I Berg syns jeg at du tok showet totalt fordi du liksom var helt i ditt element som sanger, og det til tross for at du sto bak på scenen og var kledd i mørkt. (...) Jeg ble liksom helt feid av banen av at du tok sånn fokus i Alban Berg.³⁰⁶

Selv hadde jeg kritiske bemerkninger til min egen stemmebruk. Jeg var ikke fornøyd fordi jeg sang for kraftig, for massivt og for lite nyansert:

Kristin: Jeg fikk litt sjokk da jeg hørte på lydopptaket. Jeg synger gjennomgående alt for stort hele tiden. Det handler om at jeg i mange år har hatt komplekser for at jeg ikke har stor nok stemme og så er man blitt voksen og har fått overtoner og bæreevne, men fortsetter å tro at det ikke bærer nok. Jeg mener at jeg bruker for mye krefter rett og slett, jeg synger for sterkt og det blir for lite...

Deltager D: "Feinheit?"

Kristin: Ja, for lite nyanser. Det går veldig utover de ideene og den formidlingen som jeg gjerne vil ha musikalsk, jeg gir for mye og hører at jeg bruker mere krefter enn jeg er stolt av i forhold til hvor teknisk bevisst jeg er. Dette er et godt eksempel på hvor viktig en variert og nyansert stemmebruk er for formidling av tekst og musikk. Så hvis jeg skal gjøre dette verket igjen, så vil jeg nyansere mye mer og bare synge halvparten av det jeg gjør her.³⁰⁷

Det påpektes at en mer sensuell stemmebruk i Webern ville kledd denne komposisjonen. Fra deltager B ble det også kommentert at det steder i

³⁰⁶ Deltager A.

³⁰⁷ Forskeren og deltager D.

Pfitzner ikke var samsvar mellom kroppsspråk og stemmebruk. Fordi jeg brukte mye kraft og en mørk stemmeklang hørtes det ut som om det skulle skje noe farlig, mens min mimikk og gestikk tilsa noe annet. Samtidig ble det sagt at det å ha mange farger i stemmen sin er et luksusproblem, man må bare være helt bevisst på hvilke vokale klangmuligheter man har, ikke å bruke alt hele tiden, men å "ta av litt her og legge på litt der, slik at man på en nyansert måte utnytter hele klangpaletten sin".³⁰⁸

5.2 SAMLING 2, 30.11.05

Denne gangen var bare fire av fokusgruppens deltagere til stede, men i tillegg hadde vi med Gudrun Klakegg, både som pianist og som deltager i samtalen. Til denne samlingen hadde jeg invitert deltagerne til selv å fremføre en romanse, og de som stilte som utøvere var deltager D med Faurés "Après un rêve" og jeg med Mozarts "Abendempfindung". Fremføringerne skulle fungere som inspirasjonsmateriale for den videre samtalen. Under denne samlingen samlet gruppen seg i særlig grad om tre temaer, tilstedeværelse, vokal kommunikasjon og ikkeverbal kommunikasjon. Jeg vil i den videre beskrivelsen trekke inn kommentarer som ble gitt i forbindelse med våre fremføringer under disse temaene.

5.2.1 Tilstedeværelse

Deltager D fremførte en versjon i begynnelsen og en i slutten av samlingen. Selv hadde jeg planlagt to ulike versjoner av "Abendempfindung" som skulle fremføres etter hverandre. Bakgrunnen for å fremføre romansen på to forskjellige måter var at jeg og Gudrun Klakegg et par uker tidligere hadde arbeidet med den hos professor Håkan Hagegård. Hagegård hjalp oss med å skape en viss distanse til eget indre uttrykk og istedenfor fokusere på å projisere ut til publikum. Jeg ville prøve ut noe av det samme overfor fokusgruppen, men fortalte dem først langt ute i den

³⁰⁸ Deltager A.

påfølgende diskusjonen hva jeg hadde fokus på i de to ulike versjonene. Første gang jeg sang romansen var jeg intenst opptatt av de musikalske og tekstlige nyansene og forsøkte å gjøre en inderlig og uttrykksfull versjon. Jeg opplevde at jeg var sterkt til stede i romansen og la mye av egne emosjoner i fremføringen. I den andre versjonen var ideen at jeg skulle levere teksten og frasene ut til publikum og være aktiv i å drive det musikalske forløpet fremover. Dette fratok meg noe av muligheten til å ha så sterk oppmerksomhet på indre bilder og på egen emosjonalitet. Jeg forestilte meg det som at romansen levde utenfor meg selv, og tenkte derfor uttrykket og handlingen plassert i det rommet som lå mellom meg og lytterne. Når den klingende musikken fikk et rom foran meg, måtte de musikalske ideene oppstå tidligere enn i den første versjonen, og slik var det nesten som om jeg selv gikk glipp av noe fordi min oppmerksomhet alltid måtte ligge i forkant. Jeg følte personlig at den første versjonen var mer uttrykksfull enn den andre, fordi jeg i større grad kunne være med i øyeblikket.

Fokusgruppen opplevde det helt annerledes. Deltager E opplevde at jeg i de to versjonene sang på to ulike måter, sangteknisk sett. Hun sa videre at den første versjonen var mindre engasjerende, mens den andre var rikere, både hva angikk klang, uttrykk og energi. I gruppen var det enighet om at jeg i den siste versjonen hadde mye større tilstedeværelse og at de som publikum følte seg mer invitert inn i den andre versjonen. Deltager A uttrykte seg slik:

Jeg så første gang at du selv var veldig inne i musikken, men at det ble svært privat. Du opplevde noe som vi egentlig ikke skulle få ta del i, det var som om det var *for* deg. Den andre gangen var det noe som *vi* skulle inn i. Det var mer retning, du påkalte flere bilder i meg og det ble mer konkret. Derfor var det mye lettere for meg å ta del i den versjonen.³⁰⁹

Også andre mente at den andre fremføringen fenget mer og at det virket som mitt uttrykk og intensjon var sterkere den andre gangen.

³⁰⁹ Deltager A.

Man diskuterte også i forbindelse med fremføringene til deltager D. Noen syntes at han, mens han første gang sang, mentalt sett var på et annet sted enn i romansens uttrykk. Dette bekreftet han, og fortalte da at han hadde en mengde indre dialoger med seg selv underveis. Disse dialogene handlet om å ha fokus på alle de tekniske arbeidsoppgavene, de uttrykksmessige sidene ved romansen, og sin egen rolle som formidler. Andre gang han sang denne romansen, var fremføringen svært annerledes, det ble da kommentert at fremføringen ble inderligere. Jeg ønsket gruppens kommentarer på disse spørsmålene:

Hva tenker dere om dette med å være subjektiv kontra det å 'være' i verket? Hvordan forholder man seg til den dobbeltheten der man på den ene side både må fokusere på det tekniske og musikalske og på den annen side skape et genuint uttrykk av verket? Hvordan finner man en riktig balanse?³¹⁰

Deltager C uttrykte at han var fascinert av det mangesidige ved klassisk sang. Han opplevde det som spennende å skulle utvikle måter å fremføre på, der man skal være i en tilstand av flyt samtidig som man må forholde seg til noen strenge rammer, altså om samspillet mellom det estetiske og det håndverksmessige. Dette innebar for ham at man simultant må være fri til å skape og ha fokus på alle de krevende arbeidsoppgavene av både sangteknisk, musikalsk, tekstlig og av skuespillermessig art. Man var enige om at det krever mye erfaring og stort teknisk overskudd for å beherske dette. Fordi det er så teknisk krevende å synge klassisk sang, vil særlig unge sangere streve med å skape en komplett tilstedeværelse.

Mine to versjoner, først versjonen som ble oppfattet som privat og siden den mer inviterende, demonstrerte i særlig grad problematikken rundt det å formidle en tekst til publikum, det deltager C kalte å nå over rampen. Pianisten Klakegg mente at det å søke tilstedeværelse kan føre til motsatt hensikt, at det å bli for til stede i sitt eget uttrykk gjør at noe av uttrykket forsvinner. Hun sa derimot at når man henvender seg ut

³¹⁰ Spørsmål fra forskeren.

gjennom mentalt å plassere uttrykket utenfor egen kropp og instrument, lever romansen sitt eget liv. Sangerens tilstedeværelse kom opp igjen ved neste samling da vi studerte en DVD fra en konsert med Bryn Terfel.

5.2.2 Vokal formidling

Deltager D ble etter sin fremføring spurt om hvorfor han gjennomgående sang så sterkt. Gruppen var enig om at han sang veldig vakkert, men at romansen hadde kledd en várere stemmebruk. Også han forklarte at han som ung sanger ikke opplevde å leve opp til operaverdens ideal om å ha en stor og kraftig stemme, og at han derfor gjennom mange år forsøkte å kompensere for dette med å bruke mye kraft når han sang. I gruppen var det stor enighet om at romansesang krever en annen stemmebruk enn opera, og at man i større grad må våge å bryte med dette klanglige kravet og å lete frem andre farger og nyanser i stemmen når man synger romanser. Deltager D sa at han de gangene han tok sjansen på å synge svakt og intimt fikk mye større respons fra publikum, og da han gjorde den andre versjonen av *Après un rêve*, ble det poengtert at hans vokale formidling denne gangen i mye større grad smeltet sammen med de intensjonene han også første gangen hadde uttrykt gjennom sin mimikk og kroppsspråk.

Allerede i fokusgruppens første samling hadde vi diskutert vokal formidling i forbindelse med min fremføring i Almakonserten. Den gang ble det presisert hvor viktig det var å utvikle en nyansert, fargerik og variert stemmebruk for romansesang. En av deltagerne påpekte at man må renonsere på krav som stort volum, legato og egalitet for å få frem de musikalske og tekstlige nyansene som ligger i romanser. Et annet aspekt ved sang som ble trukket frem, var dette med stemmeklangen i seg selv. Deltager C fortalte at han sammen med en bekjent hadde vært i operaen. Hans bekjente hadde overhode ikke interessert seg for verken tekst eller handling, men hadde blitt så fascinert av tenorens stemmeklang at det i seg selv hadde vært en stor opplevelse. Deltager E mente at "(...) stemmeklangen er noe grunnleggende, noe som treffer. Lyden kan også være

kunstverket.”³¹¹ Dette er et aspekt ved vokal formidling jeg kommer nærmere tilbake til i kapittel 6.

5.2.3 Ikkeverbal kommunikasjon

Bruk av ikkeverbal kommunikasjon i forbindelse med romansefremførelser var et tema vi diskuterte i alle tre samlingene med fokusgruppen, delvis fordi jeg stilte konkrete spørsmål om dette, men også fordi de utøvende eksemplene, både på DVD og gjennom våre fremføringer, inviterte til en diskusjon rundt dette temaet. I den andre samlingen var det særlig bruk av blikk og gestikk som ble drøftet. Deltager D uttrykte fascinasjon for romansefremførelser som var blottet for bevegelser og der det kun var gjennom den vokale formidlingen at romansen ble til. For deltager C var det viktig at romansesangeren ikke skal foreta rollefigurtegninger som i opera, men at stemmen og øynene er de primære kanalene for formidlingen. Samtidig ble det påpekt at vi som profesjonelle sangere kan ha andre idealer enn publikum ellers, og at vi skal formidle romanser også til mennesker som ikke kjenner repertoaret og romansekonserttradisjonen like godt som oss. Deltager A mente at vi, dersom vi fortsatt skal kunne møte nytt publikum med dette repertoaret, må finne nye måter å fremføre det på, slik deltager A uttrykte i sitatet som innleder dette kapittelet.

Det ble kommentert deltager Ds og min bruk av blikket. Hos begge var det i den første fremføringen vanskelig å få tak i intensjonen fordi blikket var vagt og utydelig. Man kunne ikke følge oss, fordi de indre bildene og undertekstene ikke hadde noen klar retning. I den andre versjonen ble vi begge mye tydeligere i blikket, dette fordi intensjonen var klarere og fordi vi begge klarte å fristille oss i større grad. Det ble sagt at det vises i blikket når intensjonen er tydelig. Med blikket kan man vise en retning, projisere ens indre bilder, plassere handlingen i rommet eller antyde hvem man henvender seg til med romansen. Når intensjonen er klar, vil dette også føre til en levende mimikk som er avstemt med blikket. En levende mimikk fører til et spontant uttrykk, noe som var svært viktig

³¹¹ Deltager E.

for alle deltagerne. Man drøftet i hvilken grad man skal møte publikums blikk eller ikke, og det ble presisert at ulike tekster krever ulik øyeadferd. I dramatiske tekster formidles en handling, og der vil man kunne bruke blikket for å plassere handlingen og sangens karakterer. De narrative tekstene er mer egnet for direkte blikkontakt, fordi man forteller historiene til publikum. De poetiske tekstene er ofte mer innadvendte og i disse sangene vil det være naturlig at blikket understreker dette uttrykket. Her vil et vagt blikk være mer egnet.

Hvorvidt sangeren i tillegg til blikk og mimikk skal bruke gester, kom for gruppen an på typen repertoar. Flere påpekte at det ikke handler om gestikk eller ikke gestikk, men at den må stemme overens med den musikalske og tekstlige intensjonen og stemmebruken. Deltager D advarte mot å overdrive, det han kalte *over-acting*, og mente at en forsikring mot dette igjen handler om å fylle bevegelsene med intensjon. Dersom intensjonen er tydelig nok, kan man gjerne bruke mye gester. Deltager C var imidlertid oppatt av at gestene må virke naturlige og lite innstudert dersom man skal oppnå et troverdig og ærlig uttrykk. Det man gjør må skapes der og da og skal støtte undertekstene.

5.3 SAMLING 3, 08.03.06

I den siste samlingen var alle deltagerne til stede. Som inspirasjonsmateriale denne gangen hadde jeg med en DVD av et konsertopptak med sangeren Bryn Terfel fra Concertgebouw i Amsterdam.³¹² I denne konserten synger Terfel operaarier av blant annet Mozart og Wagner, sanger fra ulike musikalene og en walisisk folketone til slutt. Jeg valgte denne DVD-en fordi Bryn Terfel i løpet av denne konserten er innom ulike sjangre og fordi han velger å bruke mer gestikk, mimikk og bevegelse enn det som er vanlig i en romansekonserter. At konserten består av alt annet enn romanser, ble mindre viktig. Derimot anså jeg det som interessant å se hvordan Terfel fremfører operaarier og musikalsanger i et

³¹² Terfel 2003.

konserthformat. Jeg regnet med at dette kunne gi noen bidrag til måter å fremføre romanser på. Det var hans utstrakte bruk av ikkeverbale uttrykk som var den interessante, ikke selve repertoaret.

5.3.1 Eksempellet Bryn Terfel

Vi så først igjennom store deler av DVD-en. Innledningsvis ble det sagt at Bryn Terfel er en unik sanger med svært store kommunikative evner. Deltager B uttalte at han har en 'timinggave' og at Terfel har særlige kommunikative evner. En sa at Terfel har et scenisk nærvær som er helt unikt. På den annen side ble det også sagt at hans gestikk på noen sanger kunne virke noe utstudert, og at han derfor ikke alltid opplevdes som like troverdig. Alle var enig om at han i crooner-repertoaret, som i Loewes "How to handle a woman" fra *Camelot*, var fantastisk god. Her demonstrerte han en lekenhet, hadde glimt i øyet og grep publikum.

Det var uenighet om Terfels troverdighet i de ulike sangene. Interessant i den sammenhengen er kanskje at kvinnene var mer begeistret for det han gjorde enn mennene i gruppen. Hvorvidt dette handler om at kvinnene lot seg sjarmere eller ikke, skal jeg ikke fordype meg i. At vi ikke var representative lyttere, men at vi i lot oss styre ut fra vår forforståelse som profesjonelle sangere, var klart for deltagerne i gruppen. Dette ble presisert av deltager A:

Hva som faktisk fungerer, er det vanskelig for oss å peke på. Vi kan ikke ta bort vår 'know-how', men vi må forsøke å legge fra oss vår kritiske sans og våre egne kunstneriske idealer for å finne ut hvorfor publikum roper i salen. Da kan vi lære noe om hva som faktisk fungerer.

Deltager C opplevde konserten som et 'Bryn Terfel-show' og at Terfel var blitt 'sitt eget produkt'. Han var enig at Terfel har en stor evne til å engasjere publikum, men sa at publikumsmestring ikke er det samme som å ha full tilstedeværelse i musikken. Deltager B mente at publikum ble beruset over Terfel som kjendis og at denne kjendisdyrkelsen dro fokus bort fra musikken og over på sangeren.

Vi studerte hans ikkeverbale kommunikasjon i Papagenos arie "Der Vogelfänger bin ich, ja" fra Mozarts *Die Zauberflöte* og "It might as well be spring" fra Rodgers og Hammersteins *State Fair*. Det ble fra en samlet gruppe sagt at hans mimikk i disse sangene var svært subtil. Den understrekte musikkens og tekstens detaljer. Terfels demonstrerte sin store musikalske fantasi og kreativitet, ikke bare gjennom nyansert stemmebruk, men også gjennom spillet i ansiktet og i øynene. Det ble kommentert at det er problematisk å flytte en operaarie til konsertscenen. Sangeren må bestemme seg for om arien skal fremføres som en enkeltstående konsertarie eller om man skal ta med seg noe av ariens og operaens handling inn i den konsertante fremføringen. I den konserten ble "Der Vogelfänger bin ich, ja" elegant gjort som en operascene, særlig på grunn av en liten, men svært enkel effekt. Han laget et håndtegn med sin venstre hånd, gjennom å forme hånden som en panfløyte. Terfel introduserte denne gesten før arien begynner, og slik etablerte han fiksjonskontrakten mellom ham og publikum. Dermed var rollekarakteren Papageno etablert, og fordi arien er så pass kjent, var publikum med en gang inne i fiksjonen. Hver gang fløytisten i orkester spilte sitt oppadgående motiv, 'spilte' så Terfel på sin 'panfløyte', og gjennom kroppsspråk var han hele tiden Papageno. Deltagerne i gruppen var her imponert over hvor elegant og genialt han fremførte denne arien konsertant. Det var verken overdrevne gester eller for mye agering, men samtidig forble han hele tiden i rollekarakteren Papageno.

I forhold til det øvrige operarepertoaret ble det derimot uttrykt skepsis overfor Terfels troverdighet i hans vokale formidling. Deltager C syntes at Terfel er fantastisk som crooner, men at han i det klassiske repertoaret noen steder manglet litt musikalsk finesse. Han opplevde balansen mellom det håndverksmessige og det estetiske som ikke god nok og at fremføringen noen steder mistet intensitet. En av deltagerne sa at det var for lite motstand i Terfels stemme, at den manglet en kornethet eller noe metallisk og at stemmebruken i flere av sangene nærmest ble for ubesværet. Han satte det på spissen med å si at han nesten hadde ønsket å høre en sanger med litt mindre vokalt overskudd, fordi det sto for lite på spill for Terfel.

I konserten sang Terfel to Wagnerarier, Wolframs "O du mein holder Abendstern" fra *Tannhäuser* og Wotans arie "Leb´ wohl, du kühnes, herrliches Kind" fra *Die Walküre*. I den første arien mente flere at det virker som om han 'croonet'. Det ble av noen oppfattet som litt lettvtint og nesten nonchalant. Da vi lyttet til den andre arien, fikk samtalen en interessant vending. Denne arien opplevdes helt annerledes. Den er mer krevende vokalt sett, og det virket som om Terfel måtte jobbe mer fysisk. Deltager C pekte på at Terfel i noen fraser kjempet litt vokalt sett, og at det førte til at han opplevde fremføringen av denne arien som svært gripende. Stemmen var ikke like blankpolert som tidligere, den hadde den etterlengtede motstanden, og denne motstanden var en svært viktig grunn til at gruppen opplevde en større tilstedeværelse i denne enn i den første Wagner-arien. Det virket som om det kostet mer for Terfel, at noe sto på spill. Dette ble av deltager C beskrevet som et kunstnerisk imperativ, et begrep han hadde lest i en konsertkritikk i Boston noen år tilbake, på engelsk "artistic imperative".

6. TEORI, SANGERENS ACTIO

There was a time when a singer was not necessarily expected to be an actor, but this is no longer acceptable. A singer must be at once a musician, a singer, an actor (an interpreter, or a communicator, if you will) (sic.). Music is an art that exists in time, an art that is always expressed in the present. A listener cannot, as can a viewer of a piece of sculpture, pause to converse, then come back to attentiveness later. Since written music exists only as a sort of blueprint, there must be a third person to re-create what happens between the composer and the listener. That person is you, the performer.³¹³

³¹³ Emmons og Sonntag 1979, s. 109.

6.1 ACTIO

Actio er en av de fem arbeidsfasene i *rhetorices partes*: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* og *actio*. Av disse er den sistnevnte fasen ifølge retorikkforsker ved Örebro universitet, Marie Gelang, minst beskrevet vitenskapelig, både i antikken og moderne retorikk.³¹⁴ Gelang fremhever at retorikkforskere er enige om at actio som praktisk disiplin står sentralt, til tross for at "det saknas begrepp, alternativa synsätt och tillvägagångssätt för ett retorisk förhållningssätt till actio".³¹⁵ Man kan imidlertid gå ut ifra at mye kunnskap om fremføring er bedre egnet til å bli formidlet gjennom praksis kombinert med råd om hvordan man skal eller ikke skal fremføre et budskap.

Fra antikken finner vi både deskriptive og normative forklaringer på actio.³¹⁶ Gelang er imidlertid kritisk til de rådene som er absolutte. Hun presiserer at det aldri vil kunne finnes noe som er rett og galt, fordi dette vil avhenge både av den aktuelle konteksten budskapet fremføres i og av en mengde andre aspekter ved den retoriske situasjonen, formidler og mottager:

Det är då problematiskt att författare och forskare håller fast vid manualliknande råd eftersom de skapar rigida system som i stort sätt är oanvändbara i ett ständigt föränderligt samhälle.³¹⁷

I sin avhandling anvender Gelang betegnelsen *actiokvaliteter* for å identifisere og definere essensielle kvaliteter ved actio. Hun beskriver actiokvaliteter som "de aspekter som skapar nyanser och ger variation åt actio (...) nämligen: energi, dynamik och tempo/rytm".³¹⁸ De actiokvalitetene hun har vektlagt, er bygget på tematikk som beherskelse av

³¹⁴ Gelang 2008.

³¹⁵ Ibid, s. 12.

³¹⁶ Ifølge Gelang finner vi dette i Aristotles *Retorikken*, Cicero *De Oratore* og Quintilianus, *Institutio oratoria*.

³¹⁷ Gelang 2008, s. 12.

³¹⁸ Ibid., s. 205.

engasjement, sikkerhet, intensitet, fokus, nærvær og tilstedeværelse. Disse kvalitetene vil være svært viktige også for sangeren.

I dette kapitlet vil jeg se på de actiokvaliteter eller -faktorer som ligger til grunn for sangerens formidling. Først og fremst dreier det seg selvsagt om utøverens fremføring av musikken, basert på interpretatoriske valg og evnen til å formidle disse vokalt. Fra den antikke retorikken kan vi lære at en mengde andre faktorer spiller inn i en fremføring, ikke bare ordene og måten de blir fremført på, men også kroppsspråket eller ikkeverbale modaliteter. En modalitet forstås i denne sammenheng som et uttrykksmiddel man handler gjennom, eksempelvis paralingvistikk, gestikk, mimikk, øyeadferd, hodebevegelser og positurer.³¹⁹ Sangerens kommunikasjon gjennom disse ulike modalitetene, måten hun gestalter sine roller, hennes troverdighet og personlige egenskaper som utståling eller karisma, vil være actiokvaliteter som er relevante for romanse-sangeren.

6.2 SANGERENS INSTRUMENT

Stemmen er sangerens primære kommunikasjonskanal; det er gjennom stemmen at sangeren er medskaper i det klingende verket. Jeg vil i dette kapitlet se på ulike aspekter ved sangerens instrument, både den klassisk skolerte eller kultiverte stemmen og de basale, personlige sidene ved en sangers stemme. Disse aspektene ved det vokale uttrykket utgjør som helhet sangerens instrument. Den ene representerer det kultiverte, mens den andre representerer det individuelle, personlige og grunnleggende menneskelige.

³¹⁹ Gelang 2008, s. 47.

6.2.1 Den klassiske stemmen

Den danske sangpedagogen Susanna Eken omtaler klassisk sang som et kulturprodukt.³²⁰ Spesielle estetiske normer, utviklet gjennom den klassiske musikkhistoriens siste 300-400 år, bestemmer i dag klassisk sangs klangideal. Av normer trekker Eken frem at en klassisk sanger må ha et stort omfang på minst to-tre oktaver, en fleksibel og egal stemme som ikke har noen hørbare registeroverganger og at sangstilen baserer seg på et legatoprinsipp som gjør at tonerekkene er "knyttet så tætt sammen, at selve toneskiftet ikke er hørbart, hva enten man synger hurtig eller langsomt".³²¹ Videre fremhever Eken at den klassiske sanger må ha stor kontroll over dynamikk slik at hun både kan ekspandere ut i et stort *forte* og synges det svakeste *pianissimo*. Et annet karaktertrekk ved klassisk sang er at sangere utnytter strupens resonansrom for å få en fyldig, åpen, rund og stor klang. En klassisk skolert sanger har ofte et aktivt vibrato, men bruken av vibrato vil variere fra sanger til sanger, basert på interpretatoriske og stilistiske valg og sangerens teknikk. Hos en sanger med god teknikk vil vibratoet være jevnt og kontrollert og brukes som effekt for å gi karakter og liv til tonen. I andre tilfeller kan man høre sangere med et stort og uregelmessig vibrato, hva den amerikanske sangprofessoren Oren Brown kaller "wobble".³²² Et slikt vibrato er hos mange sett på som lite attraktivt.

Å synges med kraftig og komprimert klang er ikke nødvendigvis et ideal innen alle klassiske vokaluttrykk. Derimot er det viktig at den klassiske sangeren varierer sin stemmebruk etter det repertoaret hun synger. Tidligmusikk stiller andre stilistiske krav til stemmebruken enn for eksempel romantisk musikk og i opera vil det kreves et større volum og en kraftigere og mer komprimert stemmeklang enn man trenger å bruke i kammermusikk fremført i et mindre rom og sammen med små ensembler. I romancesang klinger stemmen som regel bare sammen med et klaver, og dermed vil ikke de akustiske forhold kreve en like kraftig stemmebruk

³²⁰ Eken 1998, s. 40 ff.

³²¹ Ibid., s. 41.

³²² Brown 1996.

som i opera. Romansesangeren bør derfor nyansere og variere vokale elementer som resonans, klangfarge, volum, bredde, kompresjon og vibrato.³²³

Hvordan klassisk sang oppfattes avhenger av publikums kunnskap om klassisk sang og fortrolighet i forhold til dens konvensjoner. Et publikum som er godt kjent med klassisk sang vil ha større fortrolighet til det *forstørrede stemmeuttrykket* som kjennetegner den klassiske sangers måte så synge på, i motsetning til det publikum som foretrekker mikrofonforsterket sang. Anders Johansen ser på den klassiske sangerens stemme som et instrument og ikke som en identitet.³²⁴ Han opplever riktignok at hver enkelt sanger har sitt eget særpreg, men hevder at klassiske sangere er "bærere av 'vokale masker' som en personlig stil nok kan sies å ha utviklet og perfektionert, men aldri egentlig å ha kastet av."³²⁵ Dette kan tolkes dit hen at det ikke er den klassiske sangeren selv som er ekspressiv og uttrykksfull, men at det er stemmebruken og musikken som bærer den ekspressive identiteten. I motsetning til pop-sangere, som han opplever smelter sammen med det musikalske uttrykket, er den klassiske sanger bare en *maske* eller en *persona* for den klassiske musikken. Johansen hevder at mange i vår tid opplever det forstørrede stemmeuttrykket i klassisk, akustisk sang som noe gammeldags. Den projiserte stemmen en klassisk sanger må bruke for at stemmen skal klinge i et stort rom, blir av mange mennesker i dag oppfattet som upersonlig og noe kunstig.³²⁶ Den klassiske sanger har i dagens pop-sentrerte musikkliv utfordringer fordi mikrofonforsterket sang har blitt den mest normale måten å formidle på. Den intimitet, nærhet og avteatralisering som ifølge Johansen kjennetegner popsangeres stemmebruk, kan være vanskelig å oppnå i konsertrommet.

³²³ Det er selvsagt også andre karaktertrekk ved klassisk sang som kunne vært nevnt eller utdypet videre, som fonetikk, energiproduksjon og stemmens støtte og resonans. Dette prosjektet handler imidlertid ikke stemmens fysiologiske og anatomiske muligheter eller om sangteknikk, men om de formidlingsmessige og kommunikative sidene ved klassisk sang. De formidlingsmessige konsekvensene ved fonetikk vil derfor bli behandlet i kapittel 6.3.1 om paralingvistikk.

³²⁴ Johansen 2002, s. 177 f.

³²⁵ *Ibid.*, s. 176.

³²⁶ *Ibid.*, s 175 ff.

I møte med publikum vil det være viktig at sangeren reflekterer over hvordan dette forstørrede stemmeuttrykket i klassisk sang kan oppleves. Kanskje vil også en slik refleksjon innbære at sangeren utvikler varierte måter å bruke sin klassiske sangteknikk på, slik at den også tilpasses den konteksten, det vil si det rommet, det publikummet og den konserthendelsen sangeren til enhver tid opererer i. Utfordringene må derfor ligge i å skape nærhet og kontakt på flere ulike måter, både vokalt og ikkeverbalt, samt å utvikle en klassisk stemmebruk som er basert både på det kultiverte og på basale elementer som gjelder stemmens personlige *signatur*.³²⁷

6.2.2 Stemmens signatur

Ved siden av å være en kanal for den musikalske og tekstlige ytringen, befinner den menneskelige stemme seg også på et nivå der den representerer noe grunnleggende, menneskelig sett. Stemmen artikulerer mening, men består også av språkets mange lydkombinasjoner som ligger på et ikke-meningsbærende nivå.³²⁸ Roland Barthes fremhever sangstemmens flertydighet i artikkelen "The Grain of the Voice". For å beskrive de to nivåene, det musikalske og tekstlig meningsbærende på den ene side og de aspektene ved sang som kommuniserer det ikke-meningsbærende nivået på den annen, låner han fra Julia Kristeva begrepene *genotext* og *phenotext*. Phenotext er det symbolske nivået der mening artikuleres, på det semantiske nivået, mens genotext befinner seg på et lydlig nivå der ikke-mening uttrykkes, på semiotisk nivå. Barthes kaller disse to nivåene ved sangstemmen for *pheno-song* og *geno-song*.³²⁹

The pheno-song (if the transposition be allowed) covers all the phenomena, all the features which belong to the structure

³²⁷ Kultivert må i denne sammenhengen ikke forstås som noe forfinet og høykulturelt, men som noe som er dyrket frem og skolert inn i en spesifikk kultur.

³²⁸ Barthes 1977.

³²⁹ Ibid., s. 181. Barthes henter konseptene fra Kristeva 1969. Jeg velger i denne sammenhengen ikke å bevege meg videre inn i Kristevas semiologi, men å forholde meg til Barthes' begreper pheno-song og geno-song.

of the language being sung, the rules of the genre, the coded form of melisma, the composer's idiolect, the style of the interpretation: in short, everything in the performance which is the service of communication (...). The geno-song is the volume of the singing and speaking voice, the space where significations germinate 'from within language and in its very materiality'; it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings), expression (...).³³⁰

Pheno-song, eller *fenosang* som jeg har valgt å oversette det til, er den delen av stemmen som representerer språklig og musikalsk mening og som uttrykkes gjennom en kultivert/skolert stemmebruk. Geno-song, på norsk oversatt til *genosang*, representerer derimot de aspekter ved stemmen som kommuniserer på et mer grunnleggende plan. Genosang er den delen av stemmen som er totalt integrert i kroppen, som er talenær og direkte koblet til følelsene og ligner på det Oren Brown beskriver som *primal sound*.³³¹

Primal sound, på norsk primallyd, er et aspekt ved sang som sto svært sentralt i Oren Browns arbeid med klassiske sangere. Han har valgt å bruke begrepet primal fordi det beskriver "(...) first, new, initial, uncopied, unique, basic, fundamental, original".³³² I sin argumentasjon for hvorfor primallyd er et viktig aspekt for en klassisk skolert stemme, viser Brown til de to stemmeforskerne Chevalier sr. og Chevalier Jackson jr. som identifiserte strupehodets ulike funksjoner og fant to sentrale funksjoner som samhandler i klassisk sang, produksjonen av *reflexive sound* og *voluntary sound*.³³³ Reflexive sound representerer grunnleggende menneskelige emosjoner og ligner fenomenene primallyd eller genosang. Voluntary sound er derimot likt det Barthes kaller fenosang og representerer lydproduksjon som er intendert og som er bærer av musikalske og tekstlige meninger.³³⁴

³³⁰ Ibid., s. 182.

³³¹ Brown 1996, s. 1 ff.

³³² Ibid., s. 2.

³³³ Jackson og Jackson 1937.

³³⁴ Brown 1996, s. 2 f.

I sin sangundervisning og mesterklasser arbeidet Brown systematisk med å innlemme primallyden i den kultiverte klassiske sangteknikken.³³⁵ Dette gjorde han gjennom å leke seg med basale lyder som representerer grunnleggende emosjoner som glede, latter, gråt, klage og utrop. Dette var igjen koblet til en aktiv bruk av kropp og pust. Gjennom å trene på primallyder, ble stemme og kropp en integrert helhet som ga sangeren en større tilgang til det direkte, emosjonelle uttrykket. Å arbeide med primallyder var både en metode for å utvikle spontanitet og fleksibilitet i den klassisk skolerte stemmen; en stemmebruk som nettopp bar i seg det grunnleggende menneskelige, emosjonelle og kroppslige. Primallyden i den klassiske stemmen var viktig for Brown fordi den sørget for at sangeren kommuniserte, ikke bare gjennom å uttrykke mening, men direkte fra menneske til menneske:

Caballe, Domingo, Horn, and Pavarotti "grab your gut." Their singing brings tears to our eyes or puts us on the edge of our seats in suspense. We empathically groan, moan, laugh, cringe, lament, rejoice, or become exhausted with despair. To be sure, the feelings have to be in the music, but without a singer who can express them, we are cheated of the full experience we might otherwise enjoy.³³⁶

For Barthes må en god, klassisk stemme balansere mellom elementene pheno-song og geno-song og stemmens kornethet, *the grain of the voice* bidrar til en slik balanse.³³⁷ *Grain* kan oversettes som korn, struktur eller fiber. En klassisk sangers stemme blir ifølge Barthes kommunikativ og troverdig gjennom at den har en viss motstand, kornethet eller tekstur i klangen. Han beskriver en *rainy* stemme som en stemme der man hører sangerens egen signatur i klangen. I en *rainy* stemme kan man

³³⁵ Jeg var så heldig å delta i Oren Browns mesterklasser i perioden 1985-1992 samt å ta sangtimer hos ham frem til 2001.

³³⁶ Brown 1996, s. 5. Sangerne Brown nevner i sitatet er Monserrat Caballe, Placido Domingo, Marilyn Horn og Luciano Pavarotti.

³³⁷ Barthes 1977, s. 179 ff. På fransk heter det *Le Grain de la voix*. Jeg velger å ikke oversette grain til norsk, men beholder det originale begrepet som jo er likt på fransk og engelsk.

høre og kjenne at stemmen er integrert i sangerens kropp; en slik stemme består ikke bare av kultivert sangteknikk, men også av en type ruhet eller motstand.

Hva som kjennetegner stemmens grain kan bare antydes og vil være underlagt fortolkning. Barthes setter den sveitsiske tenoren Charles Panzéra svært høyt fordi hans opplever at Panzéras stemme har mye grain. Derimot hevder han at den store tyske sangeren Friedrich Fischer-Dieskau mangler grain i sin stemme og at Fischer-Dieskau derfor har noe kunstig over sin måte å formidle romanser på. Selv er jeg helt uenig i Barthes syn på Fischer-Dieskau, og opplever tvert om at Fischer-Dieskau både fremfører romanser svært elegant, stilistisk og kunstnerisk og har en stemme med et helt spesielt og grainy særpreg. Jeg opplever at hans stemme består av nettopp kombinasjonen av ånd og materialitet som kan være en måte å beskrive hva som kjennetegner en grainy stemme. Det jeg er enig med Barthes om, er at det grainy er et viktig element som skaper en dobbelthet av det kultiverte og det primale i den klassiske stemmen. En klassisk sanger skal selvsagt klinge skolert og tilfredsstillende estetiske krav eller normer, men i tillegg bør stemmen bære preg av noe upolert eller ikke-kultivert. Det grainy gir stemmeklangen både kropp, kjerne og tetthet og medvirker til at det er en viss friksjon i stemmebruken.

Den karakteristiske klangen ved en slik stemme kan man kalle *stemmens signatur*. Signaturen fremstår som et resultat av mange faktorer, ikke bare av stemmens kultivering og det primale eller grainy, men også av en rekke andre faktorer. Innen sangfysiologien er man opptatt av at stemmen reagerer spontant og direkte på emosjoner.³³⁸ Sangerens evne til innlevelse i romansens uttrykk og hennes evne til å formidle ulike emosjoner vil fargelegge stemmens klang og bidra til en tydelig signatur. Videre spiller faktorer som selvtillit i formidlingssituasjonen, utadventhet, ekspressivitet, musikalitet³³⁹ og det jeg under beskriver som *X-faktoren*

³³⁸ Brown 1996; Eken 1998; Vennard 1967.

³³⁹ Begrepet musikalitet behandler jeg her ikke i musikkpedagogisk forståelse, men i en utøverdiskurs, der det å fremføre musikk på en musikalsk måte handler om å uttrykke seg på fantasifulle, inderlige, uttrykksfulle måter som berører publikum.

inn. Disse kan være vanskelige å måle, men som publikum kan man kjenne når en utøver har dette ekstra og uttrykksfulle som klinger gjennom instrumentet. En tydelig signatur vil gi stemmen, og dermed også fremførelsen et personlig og karakteristisk preg som kan være viktig for at klassisk sang ikke oppfattes som kunstig og teatralisk, men derimot kommuniserer.

6.3 IKKEVERBAL KOMMUNIKASJON

Sangere uttrykker seg selvsagt primært gjennom det vokale; det er jo stemmen som er sangerens instrument. Samtidig vil sangeren slik man gjør i tale også uttrykke seg gjennom ikkeverbale modaliteter. Ifølge antropolog og kommunikasjonsviter Ray L. Birdwhistell blir imidlertid så mye som 65 % av et utsagn i tale formidlet gjennom kroppsspråket, 30 % gjennom tonefall og intonasjon, mens kanskje så lite som 5 % av budskapet blir oppfattet gjennom de ordene som blir sagt.³⁴⁰ Denne prosentvise oppdelingen varierer hos ulike kommunikasjonsforskere og bør derfor ikke forstås absolutt. Slik jeg ser det, kan tallene forstås som at den ikkeverbale kommunikasjonen er mer betydningsfull enn vi ofte reflekterer over.

En romansekonserter er annerledes enn en samtale. Her kommuniseres en musikalsk/tekstlig ytring som er innøvd og der utøveren på forhånd har planlagt formidlingen. I tillegg formidles budskapet fra scene til sal. Selv om sangeren har innøvd sin formidling og dermed har større kontroll over sin ikkeverbale kommunikasjon enn i en samtale, er det grunn til å tro at ikkeplanlagte og ukontrollerte ikkeverbale modaliteter også forekommer i romansekonserteren. Ikkeverbal kommunikasjon vil der den samhandler med det musikalske og tekstlige uttrykket kunne understøtte og forsterke innholdet i romansene. Den vil også avspeile sangerens fraserings gjennom musikalske gester og i tillegg være et viktig redskap for samspillet mellom utøver og publikum. Der den ikke samhandler med romansens uttrykk,

³⁴⁰ Birdwhistell 1990.

kan den imidlertid fungere som et forstyrrende element for publikum, som en barriere for formidlingen.

Ikkeverbal eller nonverbal kommunikasjon dreier seg om de kommunikative aspekter som ikke har med tale å gjøre. Flere forskere peker på at begrepet *ikkeverbal* langt ifra er et optimalt og presist begrep.³⁴¹ Begrepet er en *negativ definisjon*, hvilket vil si at definisjonen ikke beskriver hva begrepet betyr, men hva det *ikke* betyr. Andre begreper som brukes om ikkeverbal kommunikasjon er *kinestikk*, *kinesikk* (sic.)³⁴², *embodied action*³⁴³ og det mer dagligdagse *kroppsspråk*. Til tross for at det er problemer knyttet til begrepet forklart med en negativ definisjon velger jeg å bruke det fordi det anvendes hyppig i kommunikasjonsteorien.³⁴⁴

Den ikkeverbale kommunikasjonens rolle i *actio* beskrives i sitatet under. Her uttrykker forfatteren av boken *Talekunst* fra 1931, Christian Gierløff, hvordan han mer enn å høre på ordene i talen, opplever talerens formidling gjennom hans komplekse, ikkeverbale kommunikasjon:

Hvordan kan dette ha sig? At, også efter et langt foredrag, talerens maner og manerer sedvanligvis prenter sig dypere hos tilhøreren enn de ordene han har stått op for å tale? At det varigste inntrykket av selv store talere ofte ikke blir det de sa, men synsinntrykket av dem, – minnet om klangen i deres røst, – følelsen av deres personlighets makt, – om de virker fengslende, fengende, tillitvekkende ...

Øynene har sitt sprog, minespillet sitt sprog, håndtrykket har sitt sprog, våre uvilkårlige bevegelser har sitt sprog. Også disse sprog er ytre uttrykksformer for sjelens omfattende liv. På linje med, uavhengig av, ofte langt virksommere og virkningsfullere enn bare ordenes sprog ...

Menneskene oppfatter hurtigere og forstår bedre dette sproget bag sproget enn sproget selv. De lytter og speider først og

³⁴¹ Gelang 2008; Øyslebø 1988.

³⁴² Birdwhistell 1990; Øyslebø 1988.

³⁴³ Foss et al. 1991.

³⁴⁴ Øyslebø 1988.

fremst etter dette indre naturens sprog og tillegger det en ganske annen vekt og viktighet enn ordenens sprog. Du mente det ikke! Du følte det ikke! Alle ord blir til intet overfor den fornemmelsen.³⁴⁵

Det er her interessant å lese hvordan Gierløff fester seg ved talerens personlige stemmeklang og til måtene taleren bruker sitt blikk, mimikk og bevegelser på. Som publikum i romansekonserter har jeg selv merket meg at jeg ofte ikke primært lytter til teksten for å forstå hva det synges om, men at jeg derimot lytter til de musikalske gestene og til stemmens uttrykk, og at den ikkeverbale kommunikasjonen bidrar til en ordløs forståelse av romansens innhold. Jeg oppsøker ikke nødvendigvis fenosangnivået, men mottar romansen gjennom de mange ikkeverbale modalitetene i stemmen og i kroppsspråket.

Ikkeverbalt antyder at det er en type kommunikasjon som står i opposisjon til det verbale og som dermed skal uttrykke noe annet enn det verbale. I en konsistent kommunikasjon vil det ikke være noen motsetning mellom det verbale og det ikkeverbale; de ikkeverbale modalitetene vil som regel ha i oppgave å forsterke det verbale. Samtidig er det et poeng i visse kommunikasjonssammenhenger som eksempelvis humor og ironi at de ulike modalitetene uttrykker motsigende budskap. De ulike kommunikative modalitetene vil imidlertid, der man er ute etter en konsistent kommunikasjon virke sammen for at uttrykket skal bli mer levende, engasjerende og tydelig og dermed mulig å fortolke. Når disse virker sammen, snakker man om multimodalitet.³⁴⁶

Den ikkeverbale kommunikasjonen kan deles opp i ulike koder eller *modaliteter*.³⁴⁷ Hos kommunikasjonsforsker John Fiske finner vi ikkeverbal kommunikasjon oppdelt i ti modaliteter:

³⁴⁵ Johansen 2002, sitert i begynnelsen av boken. Sitatet er hentet fra Christian Gierløff: *Talekunst* 1931.

³⁴⁶ Gelang 2008, s. 29.

³⁴⁷ Modaliteter kan i denne sammenhengen forklares som verbale eller ikkeverbale kommunikasjonsmåter. Se Øyslebø 1988, s. 11.

- Kroppskontakt
- Nærhet, proximitet
- Orientering
- Utseende
- Nikk
- Ansiktsuttrykk
- Gester, kinesikk
- Kroppsstilling
- Øyeadferd
- Ikkeverbale aspekter ved tale
- Prosodiske (metriske), toneleie, betoning etc.
- Paralingvistiske, tonefall, volum, aksent, artikulasjon, hastighet etc.³⁴⁸

Hos Øyslebø er ikkeverbal kommunikasjon imidlertid samlet i fem modalitetskategorier. Det første dreier seg om *paralingvistikk*, "alt lydlig som faller utenfor begrepet «språk»", altså intonasjon, tonefall, betoning, diksjon og lignende.³⁴⁹ Den andre kategorien er *gestikk* og omhandler hånd-, hodebevegelser og kroppsrytme. Videre snakker han om *minikk* (sic.) som samlebetegnelse for ansiktsuttrykk, altså både mimikk og øyeadferd. *Positurologi* er den fjerde kategorien og dreier seg om kroppsholdninger, -stillinger og bevegelse, mens den femte, *adaptologi* er omhandler selvrepresentasjon. Jeg velger å holde meg til Øyslebøs femdeling i den videre behandlingen av ikkeverbal kommunikasjon for sangere. Flere av Fiskes kategorier vil enten være mindre relevante for romansesangerens formidling, slik som kroppskontakt og nærhet, eller de inngår i de fem punktene paralingvistikk, gestikk, minikk, positurologi og adaptologi.

6.3.1 Paralingvistikk

Paralingvistikk er som paratekst tett knyttet opp til interpretasjonen og fremføringen, og notasjonen i partituret er styrende for mange paralingvistiske valg. Paralingvistikk dreier seg i sang om stemmens resonans, klangfarger, stemmestyrke eller dynamikk, agogikk og diksjon eller fone-

³⁴⁸ Fiske 2007.

³⁴⁹ Øyslebø 1988, s. 50.

tikk.³⁵⁰ Jeg har i kapittel 6.2.1 beskrevet de sangtekniske elementene som er styrende for den klassiske sangerens stemmebruk. Jeg har også pekt på at en romansesanger har store klanglige muligheter. Eksempelvis gir rommets akustiske muligheter, samspillet med klaveret og sangerens egne resonatoriske muligheter rom for å bruke en stor palett av ulike klangfarger.

Komponisten har i partituret antydnet hvilke styrkegrader som er ønsket i de ulike partiene av en romanse, men (heldigvis) finnes det ikke faste dynamiske måleenheter som kan fortelle sangeren akkurat hvor sterkt eller svakt hun skal synge. Sangeren må derfor, i samarbeid med pianisten, ta beslutningene om hvilke styrkegrader som skal brukes, og dynamiske beslutninger må gjøres basert både på kunstneriske og kommunikative vurderinger. Komponistens ønsker er på den ene side svært styrende, men dynamikk har på den annen side også betydning for publikums opplevelse. Stor stemmestyrke kan oppleves som imponerende, men kan også gjøre stemmen mer teatral og oppleves som kunstig. I et formidlingsperspektiv er det derfor viktig at sangeren merker seg hvordan publikum responderer på dynamikk og til en viss grad tilrettelegger for dette underveis i fremføringen. Et eksempel fra egen praksis i denne sammenhengen er fremføringer jeg har gjort i forbindelse med Humanistiske navnefester i Humanetisk forbund. I disse seremoniene deltar både voksne, barn og små babyer. Babyene responderer som regel svært godt på fremføringene, men er samtidig våre for kraftig stemmebruk. Når jeg synger for disse babyene, følger jeg hele tiden med på deres ansiktsuttrykk for å se om stemmeklang og -styrke er behagelig og regulerer min stemmebruk etter deres reaksjoner.

Agogikk beskrives hos Kunnskapsforlagets norske ordbok som "spontane avvikelser fra det rytmisk-metriske grunnskjema".³⁵¹ I Store norske leksikon defineres agogikk som "små tempoforskjvninger ved frem-

³⁵⁰ Hos Øyslebø finner vi en oppdeling i paralingvistikk relatert til tale. De ulike elementene er lydstyrke, toneleie, klangfarge, tempo, tonevariasjon, rytme og spenhet. Øyslebø 1988, s. 120 f.

³⁵¹ Kunnskapsforlaget, Norsk ordbok, nettutgaven, http://www.norskordbok.no/ordbok.html?search=agogikk&publications=23&art_id=20246278. Lesedato 20.03.09.

førelsen av en komposisjon".³⁵² I romansefremføringer vil agogikk handle om de friheter man har til å behandle de ulike ordene i teksten med litt ulik lengde og med en viss rytmisk frihet. Agogikk gir teksten og fremføringen liv fordi teksten ikke blir metrisk låst til romansens rytme. I en vise eller en jazzlåt gis det stor agogisk frihet, men i romansesang vil agogikk gjøres med en større forsiktighet fordi man i klassisk musikk har tradisjon for å fremføre komposisjonen så nært opp til notasjonen som mulig. Ikke desto mindre vil den agogiske friheten man skaper innen rammene, kunne gi fremføringen både et personlig preg og sørge for at teksten blir lettere å oppfatte.

Fonetikk dreier seg om uttale og diksjon, og jeg vil peke på tre sider ved fonetikk i forbindelse med sang. For det første oppstår det innimellom konflikt mellom det stilistiske kravet om vokalutjevning og klangegalitet på den ene side og det å uttale teksten slik at den blir forståelig på den annen. Fonetiker og førsteamanuensis ved Universitetet i Oslo, Wencke Ophaug, drøfter problemstillingen i sin doktorgradsavhandling.³⁵³ I det høye registeret vil sangeren måtte moderere vokalen noe for at stemmen skal klinge rikt og like egalt som i et dypere toneleie. Ophaug sier at det ikke er fysiologisk mulig å uttale vokaler som *i* og *u* som i tale når man synger i et høyt toneleie:

Den klassiske sangen har et klangideal som vi ønsker å beholde, og dette idealet har sprunget ut fra et primært krav til stemmens bæreevne i en tid da det ikke fantes mikrofoner og forsterkere. Det hele dreier seg om å utnytte stemmeapparatets egne resonansmuligheter. For å få til dette, må vi ofte betale med språket, som til tider kan bli helt forståelig.³⁵⁴

Et annet aspekt ved fonetikk er konsonanten *r*. I klassisk sang har det vært tradisjon for at sangere ruller på *r-ene*, uansett språk. Selv i

³⁵² Store norske leksikon, nettutgaven, <http://www.storenorskeleksikon.no/agogikk>. Lesedato 20.03.09.

³⁵³ Ophaug 1999.

³⁵⁴ Ophaug 2006, s. 1.

språk der man stort sett skarrer i tale, som i fransk og tysk, har de fleste sangere brukt rulle-*r* i klassisk sang. I dag hører man imidlertid unge, tyske og franske sangere som synger med skarre-*r*. Slik ser vi at bruken av *r*-en er i forandring. Dette kan tenkes å springe ut av et ønske om å gjøre språket mer moderne og kommunikativt.

Et tredje aspekt ved fonetikk er diskusjonen om hvorvidt sangeren skal uttale teksten slik den originalt er skrevet av dikteren, eller om det skal gjøres justeringer for at språket skal bli mer moderne. Diktene i en romanse er, på samme måte som musikken, som regel skrevet i en annen tid enn vår egen, og ofte kan teksten være mange hundre år gammel. Fordi klassiske utøvere er opptatt av å være tro overfor notasjonen i komponistens partitur, er spørsmålet hvorvidt dette også skal gjelde for uttale av teksten. Mange sangere vil, ut fra et autenticitetsprinsipp ønske å uttale teksten slik den originalt er skrevet. Selv ønsker jeg i mange sammenhenger å endre både uttale og spesielle ord til et moderne språk. I en romanse som er skrevet på et språk vi har mindre fortrolighet til, vil vi kanskje ikke, på samme måte som på norsk eller svensk, reagere på det gammeldagse språket. Ønsker man imidlertid å gjøre fremføringen aktuell, kan det være problematisk at teksten i romansen består av ord vi ikke lenger bruker i det moderne språket. Da kan man gjøre endringer i eksempelvis John Paulsens tekst "Udvandrerens", tonesatt av Edvard Grieg

Nu vist det våres i Norges dale, nu kuller gjøgen fra skogens
sale, og hæggen dufter udover hej, men jeg, mit Norge, går
langt fra dig"³⁵⁵

slik at den blir:

Nå visst det våres i Norges daler, nå galer gjøken fra skogens
saler, og heggen dufter utover hei, men jeg, mitt Norge, går
langt fra deg.

³⁵⁵ Paulsen/Grieg: "Udvandrerens" fra *Norge*. *Digte af John Paulsen*, Op. 58, første vers.

Å tydeliggjøre teksten vil også kunne ha den konsekvens at man må avvike noe fra klanglige egalitetskrav i det høyere stemmeleiet. Det finnes ikke faste regler som sier at den ene eller andre er viktigst. Hensynet til tradisjoner må veies opp mot ønsket om å formidle teksten slik at publikum i større grad kan få mulighet til forstå og relatere teksten til seg selv.

6.3.2 Romansesangeren og agering

En romanse består av en tekst og av et musikalsk materiale, og slik kan en romanse oppleves både som en fortelling og som en instrumental komposisjon. Teksten i romansen kan fungere både som meningsbærende tekst og oppleves som lyder i en musikalsk sammenheng. Noen lyttere vil være opptatt av å forstå teksten, og kan dermed oppleve fremføringen som mindre meningsfull dersom de ikke får tak i tekstens innhold eller handling. Sangeren kan ønske å formidle en romanse slik at publikum kan oppfatte, om ikke all tekst, så essensen av det tekstlige innholdet. Romanser fremføres på mange ulike språk, språk som publikum kan være lite familiære med. I tillegg vil det på grunn av de sangtekniske tilpasningene en sanger må gjøre, kunne være vanskelig å forstå alle ordene som blir sunget. Slik kan en gjennomtenkt ikkeverbal kommunikasjon være til hjelp for publikums persepsjon.

Sara K. Schneider viser til at det i romansekonserttradisjonen har vært vanlig at sangeren gjør minimal agering. Tekstens handling har ikke blitt agert, men antydnet gjennom stemmen og ikkeverbale signaler som blick og mimikk.

(...) physical aspects of interpretation are restricted to aspects of visual focus, facial expression, gesture, use of and relations among body parts, posture and stance, physical relationships to the accompanist and the audience, and movement within a limited space. Costume and gait are also relevant when examining visual aspects of meaning in the song recital. Because of the relatively limited use of translation of the body in space, the use of eyes becomes especially important to

indicate spatial relations between singer and imagined interlocutor or perceived object.³⁵⁶

Det har altså vært tradisjon for at handlingen i teksten antydes fremfor å ageres. Slik kan romansefremføringer ligne på diktlesing eller fortellerkunst der heller ikke handling utspilles som i et skuespill.

One of the interpreter's most challenging responsibilities is to *project* the implied action of the text for the audience so that they experience his "seeing" it. Sometimes, of course, the action is not literal *activity*, but rather scenes or events which must be made vivid and clear. The fictive scene – whether simple description or complex human interaction – is never onstage with the performer. Instead, it is projected to the audience or into an imaginary realm in the vicinity of the audience.³⁵⁷

Emmons og Sonntag kaller romansen "a microcosm of drama"; i en hel romansekonsert er det ikke snakk om ett drama, men derimot like mange drama som det er sanger og dermed minst like mange fiktive karakterer.³⁵⁸ Disse karakterene blir på ulike måter karakterisert gjennom stemmen, støttet av ikkeverbale antydninger eller gjennom at karakterene og dramaet ageres. Emmons og Sonntag er opptatt av at det ikke bare er som operasanger, men også som romansesanger man skal agere. I tillegg kan agering brukes som en metode å komme på innsiden av tekstens plott, konflikter, undertekster og karakterer på i løpet av innstuderingsfasen, men som så tas bort i selve fremføringen:

The object of this "acting" exercise is to communicate a two- or three-minute slice of the life of a particular human being in

³⁵⁶ Schneider 1994, s. 9.

³⁵⁷ Ibid., s. 9. Sitatet kommer fra Allen, John J. (1984): "Physical and Oral Behaviours of the Solo Oral Interpretive Performer: A Classification and Synthesis of Current Theory. With Advice for Practical Application." Wayne State University. Her bruker Allen begrepet interpret som et synonym til musikkutøveren.

³⁵⁸ Emmons og Sonntag 1979, s. 112 f.

a certain mood atmosphere. Put another way, during the moments of the song the singer must be a specific human being in a specific mood, expressing specific thoughts.³⁵⁹

I vår tid er det visuelle ifølge retorikkforsker Anders Johansen viktig i enhver formidlingssituasjon.³⁶⁰ Tekstene i romansekonserten er som nevnt ovenfor ofte på språk publikum ikke er fortrolige med; romanser fremføres på mange ulike språk, som skandinaviske, tysk, engelsk, fransk, italiensk, spansk, russisk og slaviske språk.³⁶¹ Å primært skulle karakterisere romansenes handling gjennom det vokale uttrykket er derfor både utfordrende og fra mitt synspunkt heller ikke nødvendig. Bruk av scenografi, rekvisitter og agering kan derimot bidra til at det tekstlige innholdet blir tydeligere for publikum. Om dette fungerer kommer, som jeg er inne på flere steder, an på romansens sjanger og på hvordan tekst, melodi og akkompagnement er balansert. Der agering kan være vellykket i noen romanser, vil dette i romanser der det er en stor sammensmelting av tekst og musikk, oppleves som forstyrrende.

6.3.3 Gestikk

Innledningsvis vil jeg påpeke at gestikk, mimikk og øyeadferd ikke er enkeltstående modaliteter, men at de som regel fungerer multimodalt. Det som under blir beskrevet som gestikk, vil derfor i de fleste sammenhenger også gjelde for mimikk og øyeadferd.

Gestikk hadde i den antikke retorikken ulike funksjoner i en tale, eksemplvis understrekende, fortellende, fremleggende, emosjonelle og

³⁵⁹ Ibid., s 112 f

³⁶⁰ Johansen 2002. For mer se kapittel 2.4.5.

³⁶¹ I Norge anser de fleste sangere at romansen skal fremføres på originalspråket, ikke på publikums morsmål, slik det ofte gjøres i mange andre land. Det finnes imidlertid eksempel på gjendiktinger til norsk, slik som André Bjerkes gjendikting av Wilhelm Müllers tekst i Schuberts "Winterreise".

handlingsdrivende.³⁶² Professor og sanger Eva Nässén beskriver gestikkens virksomhetsområder og funksjon i antikken slik:

- *Gestik är ett yttre tecken på en inre känsla.* Denna princip förbjuder de flesta typer av imitation och framhåller tankens betydelse framför det faktiska ordet.
- *Gestikens ursprung och beskaffenhet kommer ur den mänskliga naturen.* Naturen är grunden, konsten sekundär, men båda är viktiga för en riktig framställning.
- *Gestiken är retorisk och förstärker ord som bl.a. beskriver sinnestillstånd.* Ordens betydelse framhålls, men gester kan även användas utan ord, som reaktion på en tanke eller annan persons tal.
- *Gestiken är ett av de viktigaste medlen för att påverka publiken.* Gestiken och rösten bildar tillsammans begreppet *actio*, som enligt retorikerna hade minst lika stor betydelse som det talade ordet när det gällde att påverka åhörarna.³⁶³

Gestikk har, slik Nässén påpeker, flere funksjoner, den representerer eller uttrykker emosjoner, både sammen med og istedenfor ord. Den bidrar til at publikum kan oppfatte ideene eller helheten i et utsagn og ikke bare understøtter enkeltord. Gestikken kan dessuten virke forsterkende på det verbale eller musikalske utsagnet fordi gestikk taler intuitivt og dermed virker overbevisende og retorisk på publikum.

Musikkviteren Alexander Jensenius deler utøverens gester i fire kategorier, hvorav tre av disse, *kommunikative gester*, *gestikk som uttrykk for mentale forestillinger* og *musikkrelaterte gester* vil være relevante for en sanger.³⁶⁴ *Kommunikative* gester dreier seg for det første om gester som virker med i samhandlingen utøver har med publikum og om gester som illustrer, forklarer eller utdyper den tekstlige mening. Gester som uttrykker *mentale forestillinger*, kan også benevnes som emosjonsrelaterte

³⁶² Liset 2002, s 44 ff.

³⁶³ Nässén 2000, s. 26. Nässén bruker gestikk som et samlebegrep på gestikk, ansiktsmimikk, øyeadferd og positurer.

³⁶⁴ Jensenius 2007, s. 36. Den fjerde gestkategorien Jensenius trekker er kontrollerende gester. Dette er gester som han relaterer til samhandling mellom utøver og computer eller instrument og som dermed vil ha mindre relevans for sangerens formidling i romansekonserten.

gester. Disse relaterer seg til utøverens ideer og emosjoner i forbindelse med fremføringen. *Musikkrelaterte* gester handler både om gester knyttet opp til lydproduksjonen og utførelsen på instrumentet og om gester som følger og understøtter utøvelsen, men som ikke har en direkte funksjon i denne prosessen. Disse demonstrerer hvordan utøveren planlegger sitt spill, illustrerer fraseringen eller akkompagnerer musikalske ideer. Videre kan man snakke om gester som bidrar til god kommunikasjon utøvere imellom eller som formidler musikalske ideer til publikum.³⁶⁵

Når det gjelder mellommenneskelig kommunikasjon, blir modalitetene gestikk og mimikk (disse behandles sammen) både hos kommunikasjonsforskerne Paul Ekman og Wallace Friesen og hos Øyslebø oppdelt i fem tegnklasser, i *emblemer, illustrasjoner, regulatorer, emosjonssymptomer* og *berørere*.³⁶⁶ Disse fem har ulike særtrekk og betingelser og har forskjellig opphav.

Emblemer er tegn som innen en kultur har en fast betydning, som tommelen opp, v-tegn for seier eller å riste på hodet som uttrykk for et *nei* eller for mislykkethet. Emblemer relaterer seg til verbalspråket og har innen en spesifikk kultur klar betydning. Derfor taler de ofte for seg selv og kan erstatte ord. De brukes ofte automatisk; de er så knyttet til den kulturen man lever og kommuniserer i at tegnene har blitt automatiserte.

Overgangen mellom emblemer og *illustrasjoner* er glidende. Der emblemer er tegn som har en fast mening i seg selv, vil illustratorene være medfølgende gester som understreker det verbale utsagnet. Disse kan være etterlignende tegn som det å vise en retning, peke, henvise og lignende og er tegn som er direkte knyttet til den verbale tale og supplerer eller understøtter det verbale utsagnet. De brukes ofte uten at man er klar over det og må på samme måte som emblemene forstås ut fra den kulturen de opererer i.

Regulatorer er tegn som bekrefter samhandling og som uttrykker responser. Eksempler på regulatorer er nikk og smil eller høflighetsgester og -mimikk. Regulatorer er med på å opprettholde en samtale, men er ikke

³⁶⁵ Ibid., s. 47 ff.

³⁶⁶ Øyslebø 1988.

bundet til spesielle ord eller utsagn. Disse tegnene er innlærte tegn som utføres uten at avsender er bevisst på at hun bruker dem.

Emosjonssymptomene er gester eller mimikk som understøtter følelsesinnholdet i et utsagn. Disse er også som regel ubevisst utført fordi kropp, gester og mimikk responderer intuitivt på sinnstilstander. Bruken av denne typen tegn avhenger av ansiktets og kroppens nevrofysiologiske programmering, men manifesterer seg gjennom kulturell påvirkning.

Berørende gester er i mindre grad enn i de foregående bærere av et spesifikt budskap. Berørende gester dreier seg om berøring av seg selv, av effekter eller av andre personer. Selv om de ikke nødvendigvis uttrykker mening fra avsenders side, vil man kunne lese ut av dem sinnstilstander som glede, oppstemthet, nervøsitet, sympatier, antipatier, tvil og usikkerhet. Da fremstår de ofte i en kombinasjon med emosjonssymptomer. Selvberørende er ofte mindre sosialt akseptert og vil ofte virke forstyrrende på mottager.

For en sanger vil emblemer, illustrasjoner og regulatorer fungere som kommunikative gester (og mimikk). Emblemer og illustrasjoner er gester som er koblet til formidling av et tekstlig innhold mens regulatorer i særlig grad er knyttet til samhandling. Emosjonssymptomer relateres både til emosjonsrelaterte og musikkrelaterte gester. Mange av de musikkrelaterte gestene er i tillegg berørere, men da handler det om berøringer som relateres til musikkutøvelsen. Disse må ikke være for overdrevne og ta for stor plass i formidlingen fordi de kan oppleves som private og dermed forstyrrende for musikkopplevelsen. Berørere er imidlertid nødvendig for å kunne spille et instrument.

Professor i *performance studies* ved Universitetet i Sheffield, Jane Davidson, har gjennomført flere studier av musikkutøveres musikalske uttrykk i kombinasjon med gestikk. For henne er kroppen og dens gestikk sentrale i frembringingen både av tekniske og uttrykksmessige kvaliteter ved en musikalsk fremføring.³⁶⁷ Hun identifiserte pianistens ekspressivitet ikke bare gjennom det musikalske uttrykket, men også gjennom musikkrelaterte gester som i stor grad bidro til den ekspressive uttrykket. Like-

³⁶⁷ Davidson 2002, s. 146.

ledes fant Jørgensen et al. da de studerte advokater i fjernsynsproduksjonen *Bytinget* at de advokatene som hadde det mest levende kroppsspråket, nådde frem med sitt budskap og overbeviste i større grad enn de med et forsiktig og dempet kroppsspråk.³⁶⁸

Mange sangere, slik som den store danske sangeren Axel Schiøtz, uttrykker imidlertid at gestikk bør være neddempet i romanseformidling:

Gestures may be used, but they are dangerous; movements on the podium should be kept to a minimum and used only in very dramatic passages or when they spring spontaneously from the singer's emotions. More often than not they disturb and detract.³⁶⁹

En slik holdning kan referere til en fremføringstradisjon der gestikk primært var brukt for å illustrere tekstens handling og der gestene primært var brukt som emblemer og illustrasjoner. Disse ble ofte utført i et gammeldags, kunstig og stivt scenespråk og kunne på den måten trekke fokus bort fra den vokale formidlingen. Schneider poengterer på bakgrunn av sin forskning på sangeres ikkeverbale kommunikasjon, at sangere må tilpasse sitt kroppsspråk til den aktuelle anledningen slik at gestene virker spontane og naturlige. En slik naturlighet forutsetter paradoksalt nok at gestene er utprøvd og gjennomtenkt:

Whether a spontaneous approach to gesture in performance succeeds for the majority of young singers untrained in physical performance techniques is a prescriptive question. A more descriptive, theoretical project is to discover the types of gestures which can arise "spontaneously" or "unconsciously" in the performance setting, as well as the type of textual or musical source to which they refer. Just as eighteenth-century actors imitated figures from paintings as the basis for the expression of emotions, (...) we seek to locate the inspiration for gesture in voice recitals. (...)

³⁶⁸ Jørgensen et al. 2006, s. 30 ff.

³⁶⁹ Schiøtz 1970, s. 20.

Gestures must appear completely unstudied, spontaneous, and – though not entirely natural – unconsciously produced.³⁷⁰

6.3.4 Minikk

Minikk er en samlebetegnelse for både mimikk og øyeadferd. Mimikk omhandler ansiktets ikkeverbale kommunikasjon, mens øyeadferd dreier seg om blick og øyenbrynsbevegelser. Øyeadferd anses som svært viktig i forbindelse med mellommenneskelig samhandling og fungerer sammen med mimikk og gester som emosjonssymptomer. Disse modalitetene er også aktive når vi formidler tekst og musikk.

Der han var kritisk til bruk av gestikk i romanseformidling, var Axel Schiøtz mer positiv til bruk av mimikk og blick: "Facial expressions are essential; an immobile face will cancel out even the most beautiful voice."³⁷¹ Likeledes pekte de verdensberømte italienske sangerne Luisa Tetrazzini og Enrico Caruso på øynenes betydning for formidlingen:

The singer's expression must concern itself chiefly with the play of emotion around the eyes, eyebrows and forehead. You have no idea how much expression you can get out of eyebrows [...] In the eyebrows alone you can depict mockery, every stage of anxiety or pain, astonishment, ecstasy, terror, suffering, fury, admiration, besides all the subtle tones in between.³⁷²

Et direkte og åpent blick bidrar til å oppnå kontakt og til at man oppleves som overbevisende, og for Jørgensen et al. var advokatenes evne til å holde fast på mottagerens blick regnet som et vinnertrekk.³⁷³ I en konsertsammenheng er det imidlertid viktig å være klar over at

³⁷⁰ Schneider 1994, s. 29 f.

³⁷¹ Schiøtz 1970, s. 19 f.

³⁷² Schneider 1994, s. 19. Sitatet er hentet fra Caruso, Enrico and Luisa Tetrazzini (1975): Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing. New York: Dover Publications, Inc., s. 31 f.

³⁷³ Jørgensen et al. 2006, s. 30.

blikkontakt kan ha individuell virkning på publikum. Det å søke kontakt gjennom blikket kan i noen typer musikk forsterke opplevelsen, mens det kan det ha motsatt effekt i et annet musikkuttrykk. En instrumentalist som intenst stirrer publikum inn i øynene kan virke direkte påtrengende og forstyrre for lyttingen, mens en sanger som forteller en historie, vil kunne skape større kontakt gjennom blikket.

Dramaforsker og historieforteller Marte Sverdrup Liset fant gjennom sin forskning på fortellerpraksiser at både gestikk og minikk brukes av fortelleren for å skape stemning, for å uttrykke hennes eller karakterenes følelser, for å understreke handlingen og for å gi karakterene deres egenskaper. I tillegg brukes disse modalitetene for å indikere rom og retning i fortellingen.³⁷⁴

Emmons og Sonntag har flere råd til sangerens minikk. De anbefaler sangeren å variere måter å bruke ansiktet og øynene på. Særlig legger de vekt på øyeadferd:

- Øynene og hodet behøver ikke alltid å beveges i samme retning. Man kan dreie hodet og mens blikket er fiksert eller omvendt har en annen om mer indirekte effekt enn når det foregår en større bevegelse der både hodet og blikket henvender seg i samme retning.
- Sangeren bør ikke alltid fiksere blikket like over hodene i publikum. Man bør være seg bevisst når det vil fungere å feste blikket på et sted og når blikket bør bevege seg hyppigere frem og tilbake.
- Raske øyenbevegelser har en helt annen effekt enn langsomme.
- Øyet kan fokusere både på avstand og nærmere. Hvor sangeren fokuserer indikerer hvor hun plasserer den fiktive personen i teksten eller tekstens handling. Det er viktig at sangeren bruker blikket slik at publikum kan 'se' denne fiksjonen.
- Sangeren må være bevisst på når det passer seg å møte publikums blick og når det å møte blikket virker forstyrrende eller intimiderende på publikum.³⁷⁵

En klassisk sanger bør, på samme måte som når klanglige og resonatoriske tilpasninger kommer i konflikt med en klar uttale, gjøre tilpas-

³⁷⁴ Liset 2002, s. 36 ff.

³⁷⁵ Emmons og Sonntag 1979, s. 118 f. Oversettelsene er gjort av forfatteren.

ninger slik at en for aktiv mimikk ikke forstyrrer det artikulatoriske området rundt munn og kjeve. Stramninger rundt lepper, kjeve og i halsregionen oppstår når man skal uttrykke emosjoner som for eksempel iver, sinne, nervøsitet og sorg, men disse stramningene kan være problematiske i forhold til kravene som stilles til sangteknikk. De påvirker klangproduksjonen slik at det går ut over egaliteten og spenninger i det artikulatoriske området rundt lepper og kjeve kan i tillegg virke trettende på muskulatur i strupen. Derfor må sangeren også på dette området balansere tekst- og minikkuttrykk med krav til både ergonomi og til klang.³⁷⁶

6.3.5 Positur

Med positur menes kroppsholdning og –stilling. Øyslebø peker på at begrepet positur er et problematisk begrep fordi det knyttes opp til det å posere i betydningen det å vise seg frem eller å gjøre seg til eller å stivne i statiske eller fastlåste kroppsstillinger. Ingen av disse forståelsene tilhører denne gjennomgangen av positur.³⁷⁷ Derimot er positurer dynamiske og sees i forhold til rommet eller i forhold til andre personer i rommet. Positurer i konsertsituasjonen samhandler som regel med gestikk og minikk. Jørgensen, Kock og Rørbech har gjennom sine studier pekt på retorisk, ikkeverbal kommunikasjon som virker overbevisende på tilhørere. De viktigste vinnertrekkene er, i tillegg til en levende og variert stemmebruk, energisk artikulasjon, et intenst blick, vennlig mimikk, fast, ivrig og inviterende gestikulering og energisk og åpen kroppsholdning eller positur.³⁷⁸

Øyslebø trekker frem fire ulike typer positurer (og varianter innen disse) som har stor betydning for hvordan et utsagn oppfattes og tolkes, *kroppshelling*, *kroppsvolum*, *kroppens åpenhet* og *kroppsspenninger*:

- Kroppshelling
- - forover = tilnærmelse, interesse, oppmerksomhet, varme
- - bakover = avstandstagen, uvilje, uenighet, kulde

³⁷⁶ Eken 1998.

³⁷⁷ Øyslebø 1988, s. 215.

³⁷⁸ Jørgensen et al. 2006, s. 278.

- Forandret kroppsvolum
- - utvidet = sikkerhet, stolthet, arroganse, ringakt
- - sammentrukket = underkastelse, underdanighet, motløshet
- Kroppens åpenhet
- - åpen = imøtekommenhet, varme, villig til samhandling
- - lukket = uvillighet, kulde, avvising av samhandling
- Kroppsspenning
- - anspent = vaksom, beregnende, ikke oppriktig
- - avslappet = umiddelbar³⁷⁹

Disse typene positurer anvendes i mellommenneskelig kommunikasjon, og de utføres ofte uten at vi er oss det bevisst. Ulike kulturer og miljøer har egne tradisjoner for positurer. Øyslebø peker på hvordan ranke og høyreiste positurer i det militære uttrykker makt og styrke, mens det å bøye seg fremover i religiøse sammenhenger uttrykker ydmykhet.³⁸⁰ Positurer symboliserer hvordan vi forholder oss til andre mennesker, de uttrykker posisjon og status og de forteller hvordan vi opplever den situasjonen vi er i. De er virkemidler som signaliserer sinnsstemninger og uttrykker emosjoner.³⁸¹ Slik er positurer viktige i konserten, både for hvordan utøveren fremstår som sceneperson og for å kommunisere det musikalske materialet og tekstlig mening. For sangeren er en oppreist positur desuten viktig for å generere energi slik at lydproduksjonen får optimale forhold.

Hos Emmons og Sonntag får man også råd om hvordan sangeren kan bruke positurer i romansekonserten.³⁸² Det anbefales enkle, men raffinererte positurer fordi store bevegelser ifølge forfatterne kan virke forstyrrende på publikum. Når det gjelder kroppshellinger, sier de at sangeren ved å ha lik vekt på begge ben uttrykker ro eller tilbakeholdthet, mens det å ha vekt på høyre eller venstre fot eller å ta et skritt frem kan uttrykke handlekraft, utålmodighet eller iver. De vier også oppmerksomhet til hvordan sangeren kan berøre, lene seg mot eller bort fra flygelet og på den måten bruke flygelet som en rekvisitt. I Poulencs romanse "Hôtel",

³⁷⁹ Ibid., s. 236.

³⁸⁰ Øyslebø 1988, s. 223 f.

³⁸¹ Fiske 2007, s. 97.

³⁸² Emmons og Sonntag 1979.

som jeg forøvrig fremførte i den andre konserten, foreslår Emmons og Sonntag følgende:

Actually leaning on the piano encourages an impression of indolence, casualness, perhaps even sophistication.

Consider Poulenc's "Hôtel" from *Banalités*. One fine way to put the audience and yourself into the "paresseux" mood marked above the first bar is to show by your indolent body position your intentions for today: "I do not wish to work; I wish to smoke."³⁸³

Istedenfor å bevege seg som på en operascene, vil romansesangeren som regel være plassert i posisjoner i nærheten av flygelet, og slik er de stiliserte bevegelsene positurer representerer viktige i romansekonserten. Sangeren kan gjennom å finne den fiksjonelle karakterens kroppsholdning og –språk formidle denne karakteren til publikum. Kroppsholdningen vil i tillegg påvirke både stemmeklang og sangerens emosjonelle uttrykk og dette kan, sammen med gestikk og minikk, være viktige for publikums forståelse og opplevelse av romansene.³⁸⁴

Gestikkens, minikkens og positurenes eller kroppsspråkets plass i romansekonserten er som jeg har demonstrert omdiskutert. Spørsmålet er om kroppsspråket skal ha en funksjon i den helhetlige formidlingen av romansen, eller om den kun skal uttrykkes gjennom sangerens instrument, stemmen. Skal det å fremføre romanser være en helt annen måte å formidle på enn slik man gjør i opera gjennom at romansen kun skal formidles vokalt, eller bør sangeren også agere der det kler det tekstlige og musikalske materialet?

Mange klassiske utøvere har liten bevissthet om de visuelle aspektene ved en konsert, og der bevisstheten er liten, kan man komme til å tro at det visuelle ikke har noen betydning og at publikum kun konsentrerer seg om det musikalske uttrykket. Når vi vet at mennesker i andre

³⁸³ Ibid., s 121.

³⁸⁴ Schneider 1994, s. 34.

kommunikasjonssituasjoner bruker øynene vel så mye som de bruker ørene, er det derfor viktig at utøvere er klar over at publikum leser kroppsspråk vel så mye som de lytter til budskapet, slik både Birdwhistell Gierløff, Johansen og Jørgensen, Kock og Rørbech poengterer.³⁸⁵ Selv tror jeg romancesangeren, der materialet tillater det, bør innlemme en bevisst bruk av ikkeverbal kommunikasjon og agering i det kammermusikalske formatet. Jeg ser ingen motsetning i det å uttrykke seg vokalt og gjennom kroppsspråket, men er opptatt av at sangeren skal arbeide for en gjennomtenkt balanse mellom det auditive og det visuelle. Det viktige er at utøvere bevisstgjør seg at ens kroppsspråk kan virke forsterkende og men samtidig fungere som en barriere for opplevelsen.

Kroppsspråket som paratekster kan bidra til et økt fokus på det kunstneriske materialet. De er av både kommunikativ, emosjonell, retorisk og musikalsk karakter. Deres funksjoner er å understreke et verbalt utsagn, slik som emblemer og illustrasjoner. Som emosjonssymptomer bidrar de til å fargelegge eller illustrere de emosjonene sangeren uttrykker vokalt, og som regulatorer anvendes de for å skape kontakt med publikum. Musikkrelaterte gester, hos noen utøvere dominerende, hos andre neddempede, tilhører den enkelte utøveres sceniske bevegelsesmønster. Disse gestene vil på den ene side trigge utøverens ekspressivitet og på den annen side bidra til å uttrykke de musikalske ideene som ligger til grunn for fremføringen. Kroppsspråket formidler sangerens interpretasjon av tekst og musikk, ikke gjennom lyd, men gjennom et 'språk' som kommuniserer på et ordløst og grunnleggende nivå. Vi snakker både om intuitive eller antydende og planlagte, agerende gester som skal virke spontane selv om de er en del av en innstudert regi.

Det kroppsspråket som fungerer som barriere for opplevelsen, er det private kroppsspråket og har verken kunstneriske, retoriske eller kommunikative funksjoner. Det kan dreie seg om berørende gester eller minikk som illustrerer hvordan sangeren planlegger sin kropps- eller stemmebruk, som tilhører hennes private kroppsspråk eller som signaliserer den

³⁸⁵ Jfr. Birdwhistell 1990; Jørgensen et al. 2006; Johansen 2002; Kock og Rørbech 2006.

personlige sinnstilstand hun er i. Disse utføres intuitivt og bør unngås fordi de ikke inngår i den fiksjon som skapes på scenen.

6.3.6 Adaptologi

Adaptologi handler om selvrepresentasjon, om hvordan vi, gjennom bruk av *adaptorer* som markerer hvordan vi ønsker å fremstå, det vil si tegn "(...) vi «adapterer» til kroppen, slike som klær, skotøy, hodeplagg, smykker, personlige effekter, frisyre, sminke (...)".³⁸⁶ Gjennom ulike adaptorer viser vi hvordan vi ønsker å forholde oss til omgivelsene, vi uttrykker hvilken sosial gruppe vi ønsker å tilhøre og markerer vår (ønskede) status. Adaptologi samhandler med andre modaliteter, både de verbale og ikkeverbale. Selvrepresentasjon handler både om det førsteinntrykk man ønsker å gi og om å vedlikeholde det inntrykket folk allerede har. I en musikkformidlingssammenheng vil adaptologi i særlig grad handle om konsertantrekk. Vi må forholde oss til og vurdere hva slags antrekk som kommuniserer med ulike typer publikum og målgrupper.

For å kommunisere må vi sørge for at publikum er fortlølig med situasjonen. Fordi adaptorer markerer tilhørighet og sosial status, må vi sørge for at de adaptorer vi bruker, er inviterende og ikke ekskluderende. Adaptorer som antrekk er en del av de konvensjoner som tilhører en konsertsituasjon. Å kle seg på en bestemt måte markerer hva slags situasjon man tilhører eller ønsker å skape, og påvirker derfor publikums følelse av tilhørighet (eller mangel på dette) i konserten.

Antrekket er således en viktig faktor for å forsterke utøverens autoritet som formidler. Ens sosiale status øker, og med det kan man fremstå som tiltrekkende og verd å lytte til. Eksklusive og flotte antrekk vil kunne signalisere makt og overlegenhet.³⁸⁷ I en klassisk konsert kler utøvere seg som regel i et pyntet antrekk. Menn kler seg i dress eller snippkjole, mens kvinnene bruker kjole eller pene mørke bukser. Kvinnelige romanse-sangere opptrer ofte svært pyntet, med flotte, fargerike kjoler. Et tilfeldig søk på *classical singer* eller *opera singer* i billedgalleriet på Google viser at

³⁸⁶ Øyslebø 1988, s. 251.

³⁸⁷ Ibid., s. 257 f.

svært mange kvinnelige klassiske sangere presenterer seg selv ikledd lange, lekre kjoler, store utringninger samt eksklusive smykker.

Det å ikle seg et svært pyntet konsertantrekk har flere sider. På den ene side fremstår klassiske sangere ofte som opphøyde, viktige, hemmelighetsfulle og uopnåelige. Her signaliseres det at klassisk sang handler om eksklusivitet og at formidlingen er rettet mot spesielle publikumsgrupper som identifiserer seg med slike verdier. For et publikum som søker det eksklusive, vil luksuriøse adaptorer virke tiltrekkende. På den annen side kan denne eksklusiviteten støte bort publikum. De som ikke kjenner seg fortrolig i slike sammenhenger og som ikke forbinder seg selv med den høytideligheten som følger med det overpyntede, vil definere seg ut, ikke bare av konsertsituasjonen, men vil også kunne mene at fordi de ikke trives med konvensjonene opplever de heller ikke klassisk musikk som deres type musikk.

Samtidig er det viktig å peke på at en konsert for svært mange mennesker ikke en dagligdags hendelse, men derimot en anledning. De fleste mennesker liker å pynte seg i forbindelse med spesielle anledninger, så også i konserter. Dessuten trives vi best når vi er omtrent like pyntet som de andre i samme situasjon, og derfor er det viktig at utøvere, der det ikke er snakk om kostymer, velger et antrekk og pynter seg omtrent i samme grad som publikum. Å matche publikum antrekksmessig kan bidra til å skape tilhørighet, markere gruppetilhørighet og skape samhold og identitet.³⁸⁸ Innen alle musikkjangre er adaptorer viktige for å markere sin identitet, skape image og tilhørighet.

I pop- og rockmusikk er antrekket av stor betydning, og det brukes store ressurser på å skape antrekk som signaliserer hva man ønsker å stå for som artist. Jeg tror klassiske utøvere på samme måte skal reflektere over hvordan et antrekk kommuniserer til et ønsket publikum. Å kle seg bevisst ut fra den musikken man fremfører eller hvordan man ønsker å fremstå som utøver gir tydelige signaler til publikum. Å bruke adaptorer på en bevisst måte kan være en forutsetning for å nå det publikummet man ønsker å kommunisere med.

³⁸⁸ Ibid., s. 259 f.

6.4 PERSONA

Et viktig aspekt ved en opptreden er de rollene man opptrer i.³⁸⁹ Begrepet *rolle* er et sentralt begrep i fagfelt som psykologi, pedagogikk og sosiologi. Jeg ønsker imidlertid ikke å plassere meg i disse forskningstradisjonenes forståelse av rollebegrepet. Når jeg snakker om roller, er det roller som en utøver 'tar på seg' eller representerer i en fremføring. Begrepet rolle er relevant i denne sammenhengen fordi dette forskningsprosjektet dreier seg om konserten forstått som scenekunst. Scenekunstnere, både skuespillere og sangere, opptrer i roller og disse defineres ut fra de egenskapene scenekunstneren besitter og oppgaver hun utfører i konsertsituasjonen.³⁹⁰

Den amerikanske pianisten, professor Edward T. Cone stiller i boken *The Composer's Voice* spørsmålet:

There is consequently a great deal of discussion concerning just what music says and how, indeed, it can say anything. But in all this argument one question is seldom, if ever, asked: If music is a language, then who is speaking?³⁹¹

Cone er her opptatt av hvem som taler til oss i en romansefremføring. Han peker på at det ikke bare er komponisten, men at også tekstforfatter, utøvere og romansenes fiksjonelle karakterer har en stemme i romansefremføringen.

De ulike rollene er hos Cone beskrevet som ulike typer *personaer*. *Persona* er et gresk begrep som viser til hvordan skuespillerne i antikkens teater gestaltet de ulike rollene ved hjelp av masker. Masken fremhevet visse karaktertrekk og skjulte andre, og på den måten ble karakterene på den ene side mindre komplekse og sammensatte, er på den annen side mer tydelig.³⁹² En persona er i romansekonserten *en* rolle som repre-

³⁸⁹ For mer om opptreden og fasader se kapittel 6.1.

³⁹⁰ Goffman 1992, s. 24 ff.

³⁹¹ Cone 1974, s. 1.

³⁹² Gelang 2008, s. 116 ff.

senterer en del av romansefremførelsen. Utøveren vil i løpet av konserten, både før, under og etter fremførelsen opptre i flere roller eller inneha flere personaer. Disse personaer kan publikum oppleve på ulike stadier i konserten, avhengig om de befinner seg på det sensoriske, artistiske og fiksjonelle persepsjons- eller opplevelsesnivået.³⁹³ Publikum, som ifølge Sauter beveger seg frem og tilbake mellom disse nivåene i løpet av konserten, vil kunne oppleve at utøveren trer inn og ut av de ulike personaer.

6.4.1 Den komplette musikalske persona

Romansen som komposisjon er skapt gjennom komponistens musikalske lesning eller fortolkning av teksten. Romansen er en helhet av tekst og musikk, og kan ifølge Cone sees på som den *komplette musikalske persona* eller *komponistens persona*. Denne persona representerer komponistens stemme i den aktuelle romansefremføringen og gestalter to typer ytringer, det Cone kaller romansens 'doble skikkelse'; klaverstemmens musikalske gester og sangstemmens sammensmelting av tekstlige og musikalske ytringer.³⁹⁴ Tekstens funksjon i romansen vil variere fra komposisjon til komposisjon fordi de ulike romansekomponistene hadde ulike oppfatninger av i hvilken grad teksten skulle ha en meningsbærende rolle i en romanse. Emmons og Sonntag påpeker at diktet som meningsbærende tekst for noen komponister har vært helt sentralt, mens det for andre kun har dannet et utgangspunkt og vært en inspirasjonskilde for komponeringen. Diktet har spilt en rolle og lagt grunnlaget for komponistens ulike valg, men trenger ikke å vektlegges på beskostning av det musikalske materialet.³⁹⁵

Emmons og Sonntag drøfter balansen mellom det tekstlige og musikalske materialet og den tilnærming den vokale persona skal ha til balansen mellom tekst og melodi. De presiserer at ikke utøveren alene kan følge sin egen intuisjon og kunstneriske ambisjoner på dette området,

³⁹³ Sauter 2000, s. 6 ff. For mer om de tre opplevelsesnivåene se kapittel 2.1.4.

³⁹⁴ Cone 1974.

³⁹⁵ Emmons og Sonntag 1979.

men at også vurderinger om epoken romansen er skrevet i og de stilistiske krav som medfølger samt innsikt om komponistens intensjoner må spille inn.

6.4.2 Utøverens persona

I teateret spiller skuespilleren en eller flere roller. Også musikkutøveren besitter roller, om enn av en litt annen karakter enn skuespillerens. Konserten skiller seg blant annet fra teaterforestillingen ved at musikkutøveren ikke gjennomgår den samme transformasjonen som en skuespiller gjør. Teaterforestillingens fiksjon starter idet sceneteppet går opp, rommet lyses opp og skuespilleren opptrer i den fiktive rollen. Konsertscenen skjules sjelden bak et sceneteppe og utøveren i konserten har som regel en entré som innebærer bestemte hilsningsritualer og forberedelser før fremføringen starter. Når sangeren og pianisten trer inn på scenen og mottar applaus fra publikum, er det først i den rollen jeg velger å kalle *utøverens persona*.³⁹⁶ Utøverens persona er ikke sangeren eller pianisten som privatperson, men en profesjonell rolle. Også Cone er opptatt av skillet mellom person og persona:

The legitimate interpretation, the "faithful" performance for which every singer should strive, is the one in which the two aspects of person and persona fuse. The physical presence and the vitality of the singer turn the persona of the poetic-musical text into an actual, immediate, living being: the *person* of the singer invests the *persona* of the song with *personality*. If the impersonation is successful, if the illusion is complete, we hear this embodied persona as "composing" his part – as living through the experience of the song. The vocal persona may be of various kinds – protagonist, character, etc., but, barring the unlikely possibility that we now ever

³⁹⁶ Cone 1974, s. 3.

witness the actual creation of natural song by its composer-performer, the persona is never identical with the singer.³⁹⁷

Hvordan utøveren oppleves i denne rollen avhenger av faktorer som førsteinntrykk, evne til å skape kontakt, måter de opptrer på, publikums erfaringer fra eller rykter om tidligere prestasjoner og publikums forventninger, hva jeg i kapittel 6.5 beskriver som *ethos*, og evne til å fremstå som en trygg og kompetent utøver.³⁹⁸

Utøverens persona er både en kunstner og en håndverker. Det er den håndverkmessige siden av utøverens persona som er mest synlig i konsertens første fase der utøveren tar opp og klargjør sitt instrument, stemmer, setter opp noter, plasserer seg eller setter fra seg effekter som må være med inn på scenen, effekter som er i bruk i forbindelse med utøverens beherskelse av instrumentet. Disse forberedende handlingene tilhører ikke selve musikkfremføringen, men er en av den klassiske konsertens konvensjoner. Slik jeg ser det, er dette en kritisk fase for musikkopplevelsen fordi de mer private eller instrumentspesifikke oppgavene gjør at utøveren fremstår som en privatperson mer enn en profesjonell persona. Imidlertid vil publikum også kunne oppleve dette som spennende, fordi man får et innblikk i alt det håndverksmessige som tilhører musikkformidlingen. Hvordan man opplever denne forberedelsesfasen, avhenger således av publikums kjennskap til konsertens konvensjoner. Det håndverksmessige dreier seg selvsagt også om de vokale eller instrumentale aspektene ved fremføringen.

Som musikkformidler vil utøverens persona både presentere egne kunstneriske intensjoner og representere eller formidle komponistens og tekstforfatterens. Slik er de medskapere i det klingende verket, en prosess som for utøveren forut for fremføringen har pågått gjennom fortolkning av opphavsmannens kunstneriske intensjoner i møte med egne kunstneriske ideer. Medskapingen fortsetter videre gjennom utøverens pågående fortolkningsprosess og i det musikalske møtet mellom utøver og publikum. Videre oppstår musikken som et klingende verk i

³⁹⁷ Ibid., s. 62.

³⁹⁸ Kjeldsen 2006.

hver enkelt lytter, gjennom lytterens fortolkning av den musikken som fremføres.

6.4.3 Den poetiske persona

Mens utøverens persona har sin tilstedeværelse rundt fremførelsene, vil sangerens oppgaver underveis i fremføringen ifølge Cone gestaltet av to personaer, den *poetiske* og *vokale persona*. Fordi romansene består av både musikk og tekst, vil sangeren på samme måte som skuespilleren eller operasangeren fylle ulike fiksjonelle roller. I en romansekonsert dreier det seg som regel om mange ulike karakterer. Hver romanse har sin egen historie og sine egne karakterer. Den kjente franske sangeren Pierre Bernac beskriver oppgavene i å fylle det Cone kaller de *poetiske personaer* slik:

In operatic works, the conception of the character is generally obvious, and the singer manages to don the feelings of his role along with his costume. But far more subtle is the task of the concert singer who, in the course of an evening, must be not one but twenty different characters, who, at times within the compass of just a few measures and without any visual aid, must succeed in creating an atmosphere, evoking an entire poetic world, suggesting a drama – that is more often than not an inner one – expressing one after the other the most varied feelings: sadness and joy, quietness and passion, tenderness, irony, faith, casualness, sensuousness, serenity, and so on. He must from moment to moment, from one work to the next, completely alter his inner attitude, his mind, and, in some mysterious way, even the timbre of his voice.³⁹⁹

Avhengig om romansens tekstsjanger er av poetisk, dramatisk eller episk art, kan den poetiske persona være en forteller, en hovedperson eller flere ulike karakterer; hvordan de ulike poetiske personaer fremstår,

³⁹⁹ Bernac 1976, s. 6.

vil derfor avhenge av tekstsjangeren.⁴⁰⁰ I en poetisk romanse vil den poetiske persona gestalte et mindre utadvendt uttrykk. Disse romansene bærer derfor ofte preg av en sammensmelting av det tekstlige og musikalske materialet som gjør at tekstens handling eller betydning ofte er underlagt det helhetlige poetiske uttrykket. I dramatiske romanser vil den poetiske persona i større grad agere eller iallfall antyde tekstens handling, mens den poetiske persona i de episke romansene vil, gjennom å fortelle historier, skape samhandling med publikum. Sangeren vil i rollen som den poetiske persona uttrykke romansens tekst gjennom å finne dennes egen energi, kroppsspråk, karakter og i noen grad også stemmebruk.⁴⁰¹ I rollen som den poetiske persona kan man agere et barn gjennom å bruke en barnlig, slank stemmebruk og et barns ofte urolige eller forsiktige kroppsspråk. En eldre kvinne kan ha en mørkere, mindre polert stemmeklang og et tyngre kroppsspråk enn det livlige og oppstemte som kjennetegner en forelsket ung kvinne.

En stor del av romanserepertoaret er komponert av menn, og disse komponistene har ofte valgt ut dikt som også er skrevet av menn eller som har et mannsperspektiv. Dette fører til at særlig kvinnelige sangere fremfører romanser der den poetiske persona ikke har samme kjønn som seg selv, noe som kan oppleves problematisk i et fiksjonsperspektiv. Ikke alle romanser krever en tydelighet i forhold til den poetiske personas kjønn fordi romansens tekst kan omhandle allmenngyldige temaer som kan uttrykkes av både kvinner og menn eller være av en poetisk karakter der tekstens handling eller historie ikke vil bli utspilt. I opera gestalter ofte kvinnelige mezzosopraner det man kaller *bukseroller*.⁴⁰² Her forsterkes rollekarakterens troverdighet gjennom at sangeren er ikledd et mannskostyme. I romansekonserten kler ikke sangeren seg om mellom de forskjellige romansene, og da kan det være en utfordring for sangeren dersom hun er kledd i et feminint antrekk å skape en troverdig mannlig

⁴⁰⁰ – eller av kombinasjoner av disse tre. Jfr. Cone 1974, s. 1 ff.

⁴⁰¹ På hvilke måter den poetiske persona skal representeres gjennom det vokale, diskuterer jeg i kapittel 9.4.4, Sangerens aktiokompetanse.

⁴⁰² *Bukseroller*, eller *Hosenrollen* på tysk er et operafag der mezzosopraner med en mørk klang i stemmen spiller unge gutter eller menn. Partiene er fra komponistens hånd skrevet for kvinnelige sangere.

karakter. Romansesangeren, vil i mindre grad bruke tilrettlagte kostymer eller rekvisitter som grunnlag for en fiksjonskontrakt som tilsier at sangeren gestalter en poetisk persona av motsatt kjønn. En endring i kroppsspråk hos sangeren kan hjelpe publikum til å forstå den poetiske personas kjønn, likeså kan en muntlig introduksjon bidra til å kontekstualisere romansen. I andre tilfeller bør sangeren vurdere å foreta endringer i teksten eller finne andre perspektiver å formidle teksten ut fra. Endringer kan gjøres ved at sangeren velger å skifte den poetiske personaens kjønn til hennes eget og dermed skrive om alle personlige pronomen. Videre kan sangeren velge å endre en dramatisk handling til å bli narrativ istedenfor å agere en mann, fortelle historien om denne mannen og på den måten gi romansen en kvinnelig fortellerstemme.

6.4.4 Den vokale persona

Den som synger er den *vokale persona*. Denne persona gestalter det melodiske materialet i romansen gjennom sin palett av vokale virkemidler og paralingvistikk. Det vokale arbeidet er krevende og trenger i mange tilfeller et særlig fokus fra sangerens side. Stemmen er sangerens sentrale medium for å uttrykke romansen. Det er et paradoks at den poetiske persona som oftest er intetanende om at ens tanker, følelser, handlinger eller historier formidles gjennom sang, og fordi den poetiske persona ikke vet at den uttrykker seg vokalt, må det inngås en fiksjonskontrakt med publikum for at det skal godta dette.⁴⁰³ Det vokale arbeidet hos den vokale persona skal på den måten tjene romansens uttrykk slik at publikum får fokus på romansen og ikke på den vokale utøvelsen. Videre vil det kommunikative kroppsspråket primært tilhøre den poetiske persona, mens musikalske gester som uttrykkes av den vokale persona og kroppsspråk relatert til samhandling og selvrepresentasjon tilhører

⁴⁰³ Cone 1974. Det finnes eksempler på romanser eller arier der den poetiske persona synger sitt budskap, eksempelvis i Cherubinos Canzonetta "Voi che sapete" fra Mozarts Figaros bryllup og i vuggesanger som Griegs "Solveigs vuggeviser" fra op. 23.

utøverens persona. Dette skal inngå i den totale helheten på måter som ikke forstyrrer fiksjonen.

Det er flere utfordringer knyttet til å gestalte flere ulike personaer på en og samme tid. Sangeren skal formidle komponistens intensjoner, den totale musikalske persona, gjennom å synge på en teknisk dyktig måte, tilfredsstille stilistiske krav, være presis i forhold til tonehøyde og rytme, synge med god diksjon og riktig uttale og synge variert klanglig sett.

6.4.5 Den instrumentale persona

En romansen blir til en helhet gjennom at det vokale partiet smelter sammen med pianistens parti. Ifølge Cone har klaverstemmen som funksjon å fargelegge, kommentere og akkompagnere tekst og melodi. Pianisten representerer for Cone i fremføringen den *instrumentale persona*. Mens den vokale persona formidler tekst og melodi, vil den instrumentale persona ivareta helheten gjennom å ha et helhetlig overblikk over romansen. Pianistens materiale er kun av musikalsk art og uttrykker ikke klar tekstlig mening. Det betyr imidlertid ikke at man ikke kan fortolke tekstlig mening og undertekster fra klaverstemmen.⁴⁰⁴ Også klaverstemmen kan oppleves å ha et episk, narrativ eller dramatisk innhold. Cone mener klaverstemmen har en regimessig funksjon som kan sammenlignes med sceneanvisningen i et skuespill. Den både antyder og driver tekstens handlinger fremover:

Now, one might try to make an analogy here by maintaining that the accompaniment is a sort of stage direction; and indeed one sees in "Erlkönig" [Schuberts lied] how the accompaniment can serve as a detailed set of instructions, specifying how fast, how loud, how excitedly, etc., a song should be sung. Perhaps, then, this is the basic function of an accompaniment.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid., s. 11.

6.5 TROVERDIGHET

I antikken skulle en god taler snakke til hjertet, hodet og fornufeten. For Cicero var det derfor viktig at man varierte språket etter hvilke intensjoner man hadde i de ulike delene av talen: "Til belæring skal formuleringene være *presise*, til underholdning skal de være *vittige* og for å skape bevegelse skal de ha *vekt*".⁴⁰⁶ Slik måtte taleren beherske og bruke ulike teknikker for å fremstå som ekte, uttrykksfull, overbevisende og troverdig. Dette gjorde han ved å ta i bruk de tre overtaleelsesmidlene eller appellformene som de også kalles, triaden *ethos*, *logos* og *pathos*. Disse tre har fortsatt aktualitet i dag, men hvordan man velger å balansere dem avhenger av mange faktorer, slik som tid, sted, kultur og sosiale faktorer.

Ethos handler om avsenders, talerens, skuespillerens, musikerens eller sangerens ærlighet og troverdighet. Ethos kan sammenlignes med det engelske uttrykket *attitude*, og dreier seg om den oppfatningen mot tageren har av avsender på et aktuelt tidspunkt. Taleren eller utøveren etablerer sin *ethos* gjennom sine handlinger, og sett slik er ikke *ethos* en kvalitet som i utgangspunktet tilhører dennes personlighet. Aristoteles skrev om *ethos*:

Talerens karakter gjør sin virkning når talen fremføres slik at den gjør taleren troverdig. Vi festner nemlig lettere og raskere tiltro til sympatiske personer. [...] Men dette må skje i talens løp, ikke gjennom en forutfattet mening om talerens egenskaper.⁴⁰⁷

Troverdighet er basert på elementer som ærlighet, saklighet, dyktighet og styrke. Men troverdighet innebærer i tillegg autentisitet, noe Anders Johansen ser på som det viktigste kriteriet for troverdighet.⁴⁰⁸ Autentisitet har som følge at man er ekte og har en viss naturlighet og spontanitet. Dette innebærer at en presentasjon ikke må virke for iscenesatt og plan-

⁴⁰⁶ Andersen 2004, s. 43, sitatet er hentet fra Ciceros: Orator.

⁴⁰⁷ Kjeldsen 2006, s. 116, sitatet er hentet fra Aristoteles: Retorikken.

⁴⁰⁸ Johansen 2002, s. 72 f.

lagt. Det betyr også at den som skal presentere noe, bør være både personlig, intim og engasjert, men samtidig så utadvendt at man sørger for at mottagerne får en klar idé av hvem avsenderen virkelig er. Jens Elmelund Kjeldsen peker på at ens ethos er under stadig forandring og kan styrkes og svekkes ut fra den aktuelle situasjonen. Dette underbygger han ved at det finnes tre former for ethos, *innledende ethos*, *avledende ethos* og *endelig ethos*.

Den *innledende* ethos er de ideer mottagerne har om avsender før fremføring, altså ens rykte, posisjon eller ens status innen et felt. Dette stemmer ikke med Aristoteles' syn på ethos, men Kjeldsen fastholder at mennesker i dag tar med seg sin forhåndsinnstilling eller forutinntatthet inn i kommunikasjonssituasjonen. Det er mange faktorer som til sammen danner en innledende ethos, det kan være tidligere prestasjoner, utdanning, andre jobber og annen informasjon som antyder noe om vedkommendes kompetanse, personlighet og karakter.⁴⁰⁹

En høy innledende ethos øker sannsynligheten for læring og for påvirkning av holdninger. For det første fordi vi ønsker å lytte til og utsette oss selv for personer vi mener har en høy ethos. For det andre fordi vi sannsynligvis vil vie større oppmerksomhet til personer med høy ethos [...].⁴¹⁰

Den *avledende* ethos stemmer overens med Aristoteles syn på ethos. Denne utvikles underveis i en fremføring og baserer seg på de tilstedeværende mottageres inntrykk av avsenders fremføring. Viktige faktorer i dannelsen av en avledende ethos er blant annet basert på i hvilken grad avsender forholder seg til mottagernes forventninger og viser interesse for dem som har møtt opp. Troverdighet kan også skapes på bakgrunn av brudd med forventninger. Dette er særlig i situasjoner der avsender argumenterer mot eller ironiserer med egne holdninger eller konvensjoner. Avsenders ferdigheter i fremføringen er selvsagt også av avgjørende betydning for en høy avledende ethos. Det samme gjelder tilstedeværelse,

⁴⁰⁹ Kjeldsen 2006, s. 121 ff.

⁴¹⁰ Ibid., s. 127.

lydhørhet og humor og at fremføringen, *actio*, er gjennomarbeidet og gjennomtenkt i forhold til bruk av blikk, kroppsspråk og, der det er snakk om tale, stemmebruk.⁴¹¹

Den *endelige* ethos er summen av de to foregående. Samtidig danner en endelig ethos fra en fremføring den innledende ethos for en neste. Slik kan man se at ethos svekkes eller styrkes alt etter hvordan mottagerne har opplevd den til en hver tid siste fremføringen. Dette stemmer godt overens med et velbrukt ordtak blant musikere: «man er aldri bedre enn sin siste konsert».

Sammen med ethos spiller så de to andre overtaleelsesmidlene *logos* og *pathos*. *Logos* er hos Fafner oversatt som "ordene som uttrykk for den fornuftsmessige sammenheng".⁴¹² *Logos* handler om talens saklige argumentasjon, og idealer er for eksempel etterrettelighet, klarhet og fakta. Der ethos knyttes til det romerske begrepet *delectare*, å underholde eller skape god stemning, er *logos* knyttet til *docere*, det å lære bort og opplyse. *Pathos* knyttes til det latinske *movere* og handler om å vekke mottagernes følelser. Andersen påstår at mens ethos er noe avsender har eller blir tillagt, er *pathos* noe mottager blir utsatt for.⁴¹³ Avsender skal uttrykke seg emosjonelt på en ærlig og sensitiv måte, for Aristoteles var det snakk om å få frem sitt budskap og oppnå lydhørhet gjennom å bruke ulike typer emosjoner bevisst. Å sette mottagerne i stemning var i antikken det viktigste, og dette gjorde man gjennom både mildhet, skarphet og kraft.⁴¹⁴ Virkningen av *pathos* beskrev lærer i retorikk ved Christiania Katedralskole, Jacob Rosted i 1824 slik:

Det er en Virkning af denne Varme i Sjelen, der er saa skikket til at forhøye de menneskelige Kræfter, der giver Sjælen et høiere Maal af Indsigt, Skarpsindighed, Levenhed og Duelighed, end den i de roligere Øieblikke besidder, og gjør derved, at Taleren, ligesom han nu er sig selv en høiere Kraft

⁴¹¹ Andersen 2004, Kjeldsen 2006, Jørgensen et al. 2006.

⁴¹² Fafner 1985, s. 43.

⁴¹³ Andersen 2004, s. 37.

⁴¹⁴ *Ibid.*, s. 42.

bevidst, ogsaa viser sig lang større end sædvanlig, og virker med et ualmindeligt Held paa Tilhørerne.⁴¹⁵

6.5.1 X-faktoren

Jeg har tidligere skrevet at dyktige musikkformidlere oppleves å ha en sterk fysisk og musikalsk tilstedeværelse. Denne kan delvis oppleves fordi publikum vil la seg beruse av utøvere som har opparbeidet seg en sterk posisjon og som har en kjendisstatus, samtidig ikke er utøverens status eneste grunn til at publikum lar seg beruse. Andre faktorer spiller også inn, og mindre kjente utøvere kan dermed også oppleves å ha en sterk evne til tilstedeværelse. Dette kan kjennetegnes ved blant annet en kombinasjon av ro og energi, av utadvendthet og åpenhet og av å ha en genuin interesse for å kommunisere med sitt publikum. Musikalsk tilstedeværelse kommer til uttrykk gjennom utøverens spill, gjennom klang, fraseringer og emosjonalitet.

I forbindelse med formidling er det relevant å stille spørsmål om det er mulig å lære å bli en god formidler. Mange vil mene at god formidling i aller størst grad handler om å være utstyrt med de rette personlige egenskapene. Redaktør i tidsskriftet *Psychology Today*, Carlin Flora tar i en artikkel for seg det hun kaller *X-faktoren*.⁴¹⁶ I dette begrepet legger Flora de personlige egenskapene som kjennetegner en tiltrekkende personlighet, beskrevet som utstråling, magnetisme, sjarm, livsenergi eller karisma. Flora beskriver dem som har slike egenskaper som mennesker det stråler fra, som har evnen til å trekke oppmerksomhet mot seg og som kan fylle et rom og andre mennesker med positiv energi. En sterk tilstedeværelse er også et viktig aspekt ved X-faktoren.

X'en i begrepet X-faktoren står for det ukjente. Man snakker om det udefinerbare eller det Flora kaller "I know not what".⁴¹⁷ Det udefinerbare er imidlertid ikke så udefinerbart og ukjent; innen psykologien er det gjort

⁴¹⁵ Gjengitt i Johansen 2002, s 120 f. Sitater er hentet fra Jacob Rosted: Forsøg til en Rhetorik i et Udtog af Hugo Blairs Forelæsninger over Rhetoriken, Christiania 1824.

⁴¹⁶ Flora 2005.

⁴¹⁷ Ibid., s. 1.

mange studier for å definere slike egenskaper. Denne forskningen ligger til grunn for Floras oppdeling av X-faktoren i kategorier, *karisma*, *chutzpah*, *joie de vivre* og *grace*.

Begrepet *karisma* er opprinnelig gresk og betyr *nådegave*.⁴¹⁸ Karisma kan sees på både som en positiv og en negativ egenskap. En person som bruker sine karismatiske egenskaper på en negativ måte, vil være en som med uærlige hensikter forfører eller overtaler mennesker til en ideologi eller en trosretning. Denne side av karisma vil ikke bli behandlet her. Jeg er opptatt av den type karisma som kjennetegner mennesker med sterke formidlingsevner. Retorikkforsker Marie Gelang karakteriserer en karismatisk person som en som har en sterk personlighet og som på en inspirerende, varierende og tiltalende måte formidler sitt budskap.⁴¹⁹ Hun sier videre at karisma handler om formidlerens evne til å tilpasse seg og utnytte den aktuelle formidlingssituasjonen. Flora refererer til den amerikanske professoren i psykologi, Ronald Riggio som mener at karisma består av ulike og overlappende egenskaper som ekspressivitet, sensibilitet, kontroll, veltalenhet, vidsynthet og selvtillit.⁴²⁰ I tillegg mener hun at karisma kan kjennetegnes ved et levende kroppsspråk og ved at personen utstråler en eller annen type skjønnhet.

Den tyske sosiologen Max Weber studerte mennesker i en lederposisjon og definerte karismatiske ledere som supermennesker med magiske evner. En karismatisk leder var for Weber en person som hadde likhets-trekk med en helt, en som brenner for en sak, som har en misjon og som har evne til å få tilhengere. Weber hevdet at karisma i stor grad var en medfødt egenskap.⁴²¹ Både Flora og Øyslebø peker på at mennesker med store karismatiske egenskaper har en særlig evne til å tiltrekke seg oppmerksomhet og at de behersker å få andre mennesker til å 'synkronisere' seg opp mot seg.⁴²² Med dette menes at omgivelsene vil trekkes mot de karismatiske og kan ta etter deres ideologi, deres verdisyn og deres

⁴¹⁸ Hägg 2005.

⁴¹⁹ Gelang 2008, s. 124.

⁴²⁰ Flora 2005, s. 2. Ronald Riggio er professor i psykologi ved Clearmont McKenna College i California.

⁴²¹ Weber 1947, s. 328 ff.

⁴²² Flora 2005, Øyslebø 1988.

væremåte. I artikkelen "The Science of Savoir faire" siterer forfatteren Mark Greer den amerikanske psykologiprofessor Frank Bernieri, som mener at den karismatiske personen som en jazzmusiker nærmest spiller på sitt publikum:

It's all about timing, repetition and rhythmic cadence, raising amplitude at key points. This is a craft, and you have to play the crowd like improvisational jazz. The charismatic individual knows the gestures but also has the innate ability to play any given audience.⁴²³

Bernieri mener at mange aspekter ved karisma ikke kan læres. På den annen side påpeker han at det er mange trekk ved karisma som kan oppøves og bli en naturlig del av en person: "it can be approximated through communication techniques that will ideally become second nature".⁴²⁴

Den andre av X-faktorene, *Chutzpah* er et begrep som kan oversettes med dristighet, freidighet eller frekkhet. Ordet er opprinnelig hebraisk og beskrev i sin opprinnelige mening en persons oppførsel som oversteg akseptable grenser. I dag har chutzpah også positive konnotasjoner; det handler om det å ta sjanser, gjøre ukonvensjonelle valg og å krysse sosiale normer.⁴²⁵ Chutzpah har mye til felles med det italienske begrepet *sprezzatura* som vi finner hos renessanseforfatteren Baldassare Castiglione. I sin bok *Il Cortegiano*, på norsk oversatt som *forførereren*, viser Castiglione forførerens tre essensielle egenskaper: *grazie*, oversatt som ynde eller eleganse, *decoro* som er det korrekte og *sprezzatura* som kan beskrives som nonchalanse, respektløshet eller arroganse.⁴²⁶ Sprezzatura er som chutzpah en egenskap ved mennesker som går sin egen vei uten tanke for å gjøre andre til lags.

⁴²³ Bernieri, sitert hos Greer 2005. Bernieri er professor i psykologi ved Oregon State University.

⁴²⁴ Bernieri, sitert hos Flora 2005.

⁴²⁵ Flora 2005.

⁴²⁶ Castiglione 2003.

Et kjennetegn ved mange sterke personer som har en spesiell tiltrekningskraft på et publikum, er nettopp sammenkoblingen av sympatiske egenskaper som å spre glede, oppføre seg korrekt og å være åpne og sjarmerende med å være utilgjengelige og distanserte. Kombinasjonen kan forsterke personens tiltrekningskraft og magnetisme, hun utstråler kontroll over situasjonen og kan på den måten, lede sitt publikum dit hun ønsker.

I forbindelse med chutzpah vil jeg trekke frem det som i kapittel 5.3.1 ble kalt *det kunstneriske imperativ*. Det kan forklares som å bevege seg på en knivsegg, der man balansere mellom å falle eller å fly. Det kunstneriske imperativ handler om å ta sjanser, om å kaste seg utfor istedenfor å kontrollere hvor man skal. Nettopp ved å våge å befinne seg i skjæringspunktet mellom å mislykkes og å forløse sitt kunstneriske potensial oppstår en spenning eller en nerve som kan gripe publikum. Slik jeg ser det, har utøvere som tar kunstneriske sjanser en egen evne til å engasjere og å trekke oppmerksomheten til fremførelsen.

Joie de vivre er den tredje X-faktoren. Dette er et fransk begrep som betyr livsglede eller livsenergi. Flora beskriver et menneske med mye livsenergi som en som utstråler positivitet og lidenskap, som en som griper tak i enhver situasjon og fyller den med noe positivt. Personen har et overskudd av positivitet som skinner igjennom til de menneskene hun møter.

People with joie de vivre are like windup dolls that never run down. They are passionate explorers who view their work as play. They're a lot of fun to be around (at least in moderate doses).⁴²⁷

Joie de vivre eller livsenergi oppleves som smittende, og mennesker med slike egenskaper har en egen evne til å få folk til å høre på seg. Jørgensen, Kock og Rørbech kobler livsenergi til et sprudlende og levende

⁴²⁷ Flora 2005, s. 4.

kroppsspråk i sin forskning på danske advokaters ikkeverbale kommunikasjon:

Over for hans [den danske advokaten Carl John Nielsen] kølige arrogance er hun [den danske advokaten Birthe Knudsen] en ildsjæl med sprudlende humør. Overkroppen er fremadrettet, kampberedt. Hun har et åbent, venligt og smilende ansigt. Efterhånden som hun kommer i gang, bruger hun både åbne og faste, dirigerende gestus. Blikket er lysende intenst. Hun har en utrolig energi i hele sit kropslige udtryk. Hun taler frit og levende og formulerer sig helt dagligdags og konkret.⁴²⁸

Jeg har tidligere vist hvordan Jørgensen, Kock og Rørbech gjennom sin forskning har funnet at en levende, ivrig og energisk kommunikasjon tilhører en vellykket og overbevisende måte å kommunisere på. Livsenergi må imidlertid ikke være for overdrevet og overveldende. Koblet sammen med en viss kontroll, verdighet og eleganse er det imidlertid en tiltrekende egenskap.

Verdighet, eleganse, sjarmer, elskverdighet, men også nåde er norske ord for den fjerde X-faktoren, *grace*. Om *grace* sier Flora:

Grace is the quietest of the X-factors, perhaps the only one in which star power never threatens to overshadow substance. Graceful types are just as passionate and driven as their X-factored peers but rarely stir up the annoyance or suspicion we may feel toward bold or highly excitable people.⁴²⁹

Grace, sier Flora, kan være vanskelig å få øye på, fordi det er en neddempet egenskap. Den bygger imidlertid på klokskap og visdom, og mennesker med *grace* utstråler godhet, varme, medfølelse, sinnsro og toleranse. *Grace* innebærer en elegant og rolig ikkeverbal kommu-

⁴²⁸ Jørgensen et al. 2006, s. 41.

⁴²⁹ Flora 2005, s.6.

nikasjon. Det kan også være nærliggende å knytte begrepet grace til skjønnhet. Jeg velger imidlertid å ikke å gå inn på å definere skjønnhetsbegrepet. I stedet vil jeg trekke tråden tilbake til adaptologi i kapittel 6.3.6. Adaptorer som flotte klær, skotøy, smykker og sminke kan være medvirkende til å fremheve et menneskes skjønnhet, hvilket gir eller vedlikeholder positive karaktertrekk.⁴³⁰

X-faktoren baseres ifølge Flora på ulike karaktertrekk, egenskaper og måter å oppføre seg på og oppstår i skjæringspunktet mellom det utadvendte, strålende, distingverte, grensesprengende, arrogante, livlige, åpne, elegante og det elskverdige. Flere av disse er ifølge Flora egenskaper som er medfødt eller utviklet i svært tidlig alder. Ikke desto mindre mener hun at de fleste egenskapene til et visst punkt kan oppøves og bevisstgjøres slik at man blir en dyktigere formidler og kommunikator.

⁴³⁰ Øyslebø 1988, s. 251 ff.

7. "LAST NIGHT AT HALF PAST NINE HE SEEMED O.K."

5. MARS, KL. 1800
“Last night at half past nine
he seemed O.K.”
Konsert med kabaretsanger av Weill, Zemlinsky,
Poulenc, Satie, Barber, Dringé og Bolcom.
IVAR ANTON WAAGAARD, klaver

23. APRIL, KL. 1800
“Das war der Tag der weißen
Chrysanthem”
Konsert med Lieder fra Wiens *Fin de Siècle* og
Andre *Wiener*skole
TOR ESPEN ASPAAS, klaver

KRISTIN KJØLBERG

LEVINSALEN
Norges musikkhøgskole
Slemdalsveien 11
www.nmh.no
Entre kr. 100.- / 50.-

NORGE MUSIKKHØGSKOLE
Norwegian Academy of Music

PILOTKONSERT

431

⁴³¹ Plakat laget av designer Frode Slotnes, Creuna Design.

Konserten ble holdt i Levinsalen på Norges musikkhøgskole 5. mars -07. Medvirkende på klaver denne gangen var pianisten Ivar Anton Waagaard. Programmet besto av musikal- og kabaretsanger på tysk, fransk og amerikansk. Etter søknad i Musikkhøgskolens konsertutvalg fikk denne og den siste konserten i prosjektet status som *Pilotkonsserter*, og med det fulgte økonomisk støtte på kr. 50 000 til disse konsertene.⁴³² Med denne støtten fikk jeg mulighet til å tenke større rundt konsertene og sto friere til å kontekstualisere og bruke paratekster slik jeg ønsket. Jeg fikk økonomi til å leie inn lysdesigner, kjøpe inn det jeg trengte av scenografi og antrekk og betale for ulike andre tjenester. Skolen ga i tillegg kr. 10 000 til markedsføring og dermed fikk jeg anledning til å skape ekstra oppmerksomhet rundt konsertene.

7.1 KONSERTFORBEREDELSENE

Etter samlingene med fokusgruppen gikk det et halvt år før jeg begynte planleggingen av de to siste aksjonene, konsertene "Last night at half past nine he seemed O.K." 05.03.07, Kabaretkonserten og "Das war der Tag der weißen Chrysanthemen" 23.04.07, heretter kalt Chrysanthemen-konserten. Disse konsertene ble av praktiske grunner lagt ganske tett og

⁴³² NMH ved sitt Kunstneriske formidlingsutvalg innførte våren -06 et nytt konsertkonsept kalt *Pilotkonsserter*. I utlysningsteksten for å søke støtte til denne type konsert sto: "Pilotprosjektene skal kjennetegnes ved en grad av *annerledeshet*; ideer, uttrykks-/formidlingsformer og tverrfaglige/synergiske arbeidsmåter preget av vilje til nyskaping og nyorientering – med andre ord: spydspisser av innovasjon innen virksomheten ved NMH. Med *annerledeshet* menes en bevissthet om tilrettelegging av musikken og av kommunikativ eksperimentering på ulike måter, det være seg i repertoarvalg og repertoarsammensetning, med utvikling av programidé, med konsertformen, med bruk av konsertlokalet, bruk av scenografiske virkemidler, lys, av verbale innslag, møte mellom ulike kunstuttrykk, bruk av multimedia, ulike kontekster, utforsking av musikerrollen eller musikernes iscenesettelse av seg selv. Mulighetene er mange, og det spennende prosjektet kan like gjerne være enkelt og stilrent som stort og prangende. Det er viktig at eksperimenteringen foregår på det musikalske materialets premisser, og at tilrettelegging gjøres for at musikken skal få et større spillerom som kan åpne for musikalske opplevelser."

planleggingen gikk til en viss grad parallelt. Samtidig var det viktig å skille dem ut som to ulike aksjoner, men dermed ble planleggingsfasen til den siste konserten noe kortere enn til Kabaretkonserten.

Gjennom de første to årene hadde konsertenes rolle i forskningsprosjektet blitt tydeligere. Jeg hadde tidligere vekslet mellom å se på konsertene som dokumentasjon for den forskningen jeg bedrev og å se på konsertene som selve empirien min. Etter hvert så jeg på konsertene og forberedelsene til disse som et slags laboratorium der jeg *i-handling* kunne utforske hva musikkformidling i en romansekonsert dreier seg om. Ved å bevege meg frem og tilbake mellom litteratur, praksisen som sanger og samtalene i fokusgruppen utførte jeg en metodetriangulering som dannet grunnlaget for arbeidet i de to siste konsertene. Til grunn for forberedelsene til de to siste aksjonene lå derfor relevant teori og empiri både fra Almakonserten og fokusgruppen. Jeg hadde gjort analyser gjennom å observere videoopptaket og reflektere over dette materialet.

Samtalene i fokusgruppen ga meg nye innspill og gjennom den påfølgende transkriberingen av disse utviklet jeg ny innsikt. Deltagerne i fokusgruppen var opptatt av tematikk som sangerens tilstedeværelse og vokale formidlingsevne. Deres innspill åpnet for at jeg også ble opptatt av andre sider ved musikkformidling, og slik endret mitt fokus seg noe i det videre konsertarbeidet. Jeg hadde i Almakonserten fokus på konsept, iscenesettelse og den ikkeverbale kommunikasjonens plass i konserten og var mindre opptatt av aspekter knyttet opp til ulike sider ved utøverens opptreden.

Flere av deltagerne hadde kommentert og var kritiske til mine innslag av ikkeverbal kommunikasjon og agering i Almakonserten. I tillegg hadde jeg fått tilbakemeldinger på at jeg tok for liten plass i rommet og at jeg derfor burde fokusere om å få en sterkere fysisk tilstedeværelse på scenen. Når det gjaldt stemmebruk, hadde både jeg og deltagerne i gruppen observert at jeg sang kraftig, og at dette førte til et uttrykk som tidvis ble for lite nyansert og for lite fleksibelt.

Jeg så at repertoaret og valg av konsept til den første konserten ikke ga meg nok muligheter til å utforske ikkeverbal kommunikasjon. Romanesene i Almakonserten tålte lite gestikk og bevegelser og jeg bestemte derfor at neste konsert skulle bestå av en type repertoar som tillot større

bruk av ikkeverbal kommunikasjon og agering. Jeg ønsket dessuten å utforske flere sider ved min stemmebruk og diksjon, og fordi den klassiske romansen gjennom sin tradisjon stiller noen stilistiske krav som sangeren må oppfylle, slik som klangproblematikk, egalitet, legato, dynamikk og en notetro gjengivelse av partituret, så jeg at kabaretrepertoaret kunne gi meg andre muligheter med hensyn til å bruke en friere sangteknikk. Jeg ville også kunne utforske min formidling gjennom diksjon, agogikk, ikkeverbal kommunikasjon og plasseringer i rommet. Dette ble derfor en av inngangene til konsertutviklingen.

Jeg ønsket denne gangen å jobbe systematisk med formidlingsproblematikk fra begynnelsen av, for å unngå å gjøre for mange tilfeldige valg. Særlig vanskelig var det å vite hvor jeg skulle starte fordi jeg hadde noen diffuse bilder av konserten:

Jeg aner en del ting, ser for meg en scene, ser antydninger av et antrekk, er opptatt av scenografi og plassering i rommet. Jeg liker å leke meg med tanker om hvordan jeg kan utfordre tradisjonen og eksperimentere. Men jeg trenger et startpunkt.⁴³³

7.1.1 Programmering og konsept

Tidlig i prosessen pekte Kurt Weills kabaretsanger seg ut som sentrale, og jeg interesserte meg for både hans tyske, franske og amerikanske. Fordi han hadde komponert sanger på tre språk, valgte jeg ut romanser og kabaretsanger på tysk av komponister som Arnold Schönberg og Alexander Zemlinsky, fransk av Francis Poulenc og Erik Satie, en av den engelske komponisten Madeleine Dring og av amerikanerne Samuel Barber og William Bolcom.

I utgangspunktet tenkte jeg at de tre konsertene i prosjektet skulle henge sammen tematisk, slik at man kunne se at de var laget over samme mal. Da den første konsertene var bygget opp rundt tematikk som

⁴³³ Loggnotater 07.10.08.

komponistenes virke og liv i tiden rundt forrige århundreskifte og av kvinneroller, drodlet jeg med titler som

- Kvinnen, muse eller femme fatale?
- Frauentanz, fra Kurt Weill til Bolcom.
- Konserter om tonalitet og atonalitet, kjærlighet og hat.
- Kurt og Arnold, trendsettere utover sin tid?

Jeg hadde særlig sansen for å få inn fornavnene til Weill og Schönberg, Kurt og Arnold⁴³⁴ i tittelen, fordi jeg liker tanken på å bryte med det seriøse, opphøyde og pidestall-aktige bildet man ofte har av klassiske komponister. Jeg syntes *Kurt og Arnold* høres ut som noe helt annet enn seriøse kunstnere og at fornavnene ga andre assosiasjoner enn *Schönberg og Weill*.

Ideen om å skape tre konserter som var så enhetlige, ga jeg etter hvert opp fordi det låste mine muligheter til å utforske bredden i feltet. Det viktige var å arbeide på varierte måter og få mulighet til å eksperimentere med andre typer paratekster og kontekster enn i forrige konsert. Jeg ville eksperimentere med min stemmebruk, utforske ikkeverbal kommunikasjon og bruke rommet friere enn i den forrige konserten. Derfor var det de musikalske valgene og tilretteleggingen gjennom paratekster og kontekster som bestemte konseptet og ikke ønsket om å lage tre komponistportrett-konserter.

Å utvikle en tittel på konserten så tidlig i prosessen ble mer begrensende enn forløsende. Jeg konsentrerte meg derfor om å finne ut hva slags konsert jeg ønsket å lage. Det var mange utfordringer knyttet til det å skape et helhetlig konsept ut av de enkeltstående sangene. Jeg måtte vurdere hvorvidt sangene skulle plasseres inn i en musikkhistorisk kontekst, om de skulle knyttes sammen i en sammenhengende historie eller om de skulle stå hver for seg, sammenbundet av muntlige kommentarer. Siden så mye av det repertoaret jeg hadde valgt var kabaretsanger, valgte jeg å bruke kabaretsjangeren som en mal. En kabaret er satt

⁴³⁴ Kurt Weill og Arnold Schönberg, begge komponister som komponerte i flere stiler, både kabaret- og teatermusikk og arrangementer av andre komponister. De skriver både senromantiske verker og krevende fritonal eller tolvtonemusikk.

sammen av ulike tekster og sanger til en form for strukturert helhet, men der målet ikke nødvendigvis er å fortelle en sammenhengende historie.

Jeg hadde i utgangspunktet mange sanger jeg ønsket å fremføre og måtte velge bort mange av disse. Først plukket jeg ut de sangene jeg aller mest ønsker å fremføre, for så å velge sanger som passet inn i den helheten som etter hvert kom ut av dette materialet. Sangene var på tre språk, tysk, fransk og amerikansk. For å kunne lage en helhetlig historie ville det være enklest å stå fritt til å sette sangene sammen uten å ta hensyn til hvilket språk tekstene var på. Med tanke på at publikum da måtte veksle frem og tilbake mellom de tre språkene, bestemte jeg imidlertid at det ville være best å holde seg til ett språk av gangen. Slik valgte jeg det tyske repertoaret først som sammen med de franske sangene dannet konsertens første avdeling. Andre avdeling besto bare av engelske og amerikanske sanger. Hensynet til publikum ga meg på den måten noen begrensninger i programsammensetningen. Konserten fikk ingen overbyggende struktur som samlet alle sangene i en gjennomgående historie. Den endte opp med å bestå av ulike fortellinger om kvinner og om forhold mellom kvinner og menn, og den fikk sin tittel fra en av sangene i programmet, Bolcoms⁴³⁵ sang *Toothbrush time; Last night at half past nine he seemed O.K.*⁴³⁶ Programmet og rekkefølgen i konserten ble slik:

⁴³⁵ William Bolcom/Arnold Weinstein: *Cabaret songs*, Vol. 1 and 2 for medium voice and piano.

⁴³⁶ Jeg tillot meg å gjøre en liten endring i tittelen til konserten i forhold til Arnold Weinstains tekst ved å skrive *he* istedenfor *it*: "It's toothbrush time, ten a.m. again and toothbrush time. Last night at half past nine it seemed O.K. But in the light of day not so fine at toothbrush time."

PROGRAM, KABARETKONSERTEN

- Kurt Weill: *Der Abschiedsbrief*, tekst Erich Kästner
Alexander Zemlinsky: "Elend" fra *Twelve songs*, op. 27,
tekst: Langston Hughes
"Harlem Tänzerin" fra *Twelve songs*, op. 27,
tekst: Claude McKay
Kurt Weill: "Surabaya-Johnny" fra *Happy End*,
tekst: Bertolt Brecht og Elisabeth Hauptmann
Je ne t'aime pas, tekst: Maurice Magre
Erik Satie: *Je te veux*, tekst: Henry Pacory
Francis Poulenc: "Hôtel" fra *Banalités*, tekst: Guillaume Apollinaire
Kurt Weill: *Youkali*, tekst: Roger Fernay

PAUSE

- William Bolcom: "George" fra *Cabaret songs*,
tekst: Arnold Weinstein
Madeleine Dring: "Song of a Nightclub Proprietress"
fra *Five Betjeman Songs*, tekst: John Betjeman
William Bolcom: "Toothbrush Time" fra *Cabaret songs*,
tekst: Arnold Weinstein
Kurt Weill: "Lonely House" fra *Street Scene*,
tekst: Langston Hughes
Samuel Barber: "Solitary Hotel" fra *Despite and Still, Op. 41*,
tekst: James Joyce
William Bolcom: "O close the Curtain" fra *Cabaret songs*,
tekst: Arnold Weinstein
Kurt Weill: "That's him" fra *One touch of Venus*,
tekst: Ogden Nash
William Bolcom: "Amor" fra *Cabaret songs*,
tekst: Arnold Weinstein

7.1.2 Poetiske personaer

De fleste tekstene i disse sangene uttrykkes av kvinnelige poetiske personaer, og slik slapp jeg stort sett å forholde meg til problematikken vedrørende det å skulle gestalte poetiske personaer av motsatt kjønn.⁴³⁷ Bare en av sangene var en mannssang, Weills *Je ne t'aime pas*. I denne sangen er det en mann som synger til en kvinne, men her valgte jeg å skifte kjønn på den poetiske persona og endret derfor *elle* (hun) til *il* (han). Noen av sangene var kjønnsnøytrale, mens de fleste av sangene hadde tekster der det var kvinner som kom til orde. Enkelte sanger omhandlet særegne mennesker, som den feminine mannen George, den sensuelle kvinnen alle roper til på gaten eller den gamle nattklubbvertinnen som har sett sine beste dager. I andre sanger møtte man kvinner som var blir sviktet, kvinner som var forelsket og kvinner som drømte om den store kjærligheten, men som ikke fikk oppleve den.

Mange av sangene inneholdt også dialoger eller beskrev møter mellom kvinne og mann. I tillegg til de kvinnelige rollene jeg selv gestaltet ønsket jeg derfor en maskulin stemme eller tilstedeværelse i konserten. Pianisten Ivar Anton Waagaard kunne selvsagt ivareta det fiktive maskuline innslaget, men det innebar at han i tillegg til rollen som den instrumentale persona måtte gå inn i rollen som mannlige poetiske personaer. Jeg anså dette som problematisk på flere måter. Det ville føre til at det musikalske materialet han spilte, kunne bli tillagt tekstlig mening som ikke var intendert fra komponistens side. Videre ville det innebære at pianisten ved siden av en krevende oppgave som pianist også måtte delta som skuespiller, på eller utenfor flygelkrakken og det kunne bli vanskelig å oppnå en fiksjonskontrakt der pianisten vekslet mellom to personaer. Jeg valgte derfor at pianisten kun skulle inneha rollen som den instrumentale persona.

Å trekke utvalgte blant publikum inn i fiksjonen som motspillere er et virkemiddel som kan fungere i spesielle tilfeller. Det vil kunne gi publikum anledning til å interagere på en annen måte enn det som er vanlig i en tradisjonell konsert, men fordrer at de som velges ut er fleksible, frie og

⁴³⁷ For mer personaer, se kapittel 6.4.

behersker det å improvisere. I motsatt fall vil personene føle seg trukket inn i et spill de ikke på forhånd kjenner forløpet til og ikke kan kontrollere. Jeg innså at å bruke publikum aktivt som motspillere ville kunne oppleves både som stressende og påtrengende.

En mannlig medspiller kunne også være en sanger, skuespiller, danser eller mimeartist. Å velge en sanger innebar imidlertid å dele på sangene i programmet. I en annen sammenheng ville det være uproblematisk, men i dette prosjektet var mitt valg å forske på egen formidling, og jeg ønsket derfor selv å fremføre et så stort kabaretrepertoar som mulig. Slik ble det ikke plass til enda en sanger. Dersom jeg skulle bruke en skuespiller kunne jeg valgt samme fremgangsmåte som i Almakonserten, der skuespilleren sto for de muntlige kommentarene og jeg for det vokale. Denne gangen ønsket jeg imidlertid selv å fremføre muntlige kommentarer i tillegg til å synge, dessuten ville større innslag fra en skuespiller også føre til at det ble færre sanger i programmet. En danser eller en mimeartist som uttrykte seg gjennom bevegelser, så jeg på en spennende idé, fordi vi hver for oss og i felleskap kunne utforske ikkeverbale bevegelser og gester. Men dette ville innebære behov for en koreograf, hvilket ikke passet med mine premisser om at jeg selv skulle utføre de dramaturgiske og regimessige tilretteleggingene i konserten. Det ble derfor ikke rom nok, verken for en mannlig sanger, skuespiller, danser eller mimeartist.

Jeg grunnet videre på hvordan dette skulle løses, og en dag jeg var i en klesbutikk, kom ideen om å bruke en mannlig utstillingsdukke. Denne dukken ville kunne gi den tilstedeværelsen jeg var ute etter, både ved å være som en motspiller (om enn taus og blottet for kroppsspråk) og ved å gi publikum en visuell påminnelse av mannskarakterene i de ulike sangene. Jeg fikk kjøpt inn en utstillingsdukke som jeg døpte George. Hans ansiktsuttrykk var stramt og han hadde noe overlegent og arrogant ved seg, noe som passet godt inn i flere av de roller han skulle spille i konserten. Jeg forsterket inntrykket av en overlegen mann ved at George ble kledd opp i dress. Jeg ønsket at han skulle uttrykke seg, hvilket ikke er enkelt for en livløs dukke uten kroppsspråk eller stemme. Dette ble løst gjennom at skuespiller Sigurd Finneng Myhre snakket inn mannens

kommentarer på opptak slik at dukken kunne kommunisere på voice-over i lydanlegget.

Også i denne konserten besto sangene av poetiske tekster der hovedpersonen i monologform beskriver en tilstand hun er i, dramatiske tekster der en handling utspilles for publikum og episke tekster der publikum blir fortalt en historie. Flere av tekstene var i tillegg kombinasjoner av det dramatiske og narrative, eller det poetiske hadde narrativt eller dramatisk innslag. I oversikten under redegjør jeg for mine tolkninger av sangenes sjanger og de poetiske personaer som lå til grunn for mine fremføringer. Jeg forholdt meg i mine tolkninger av tekstene ikke til de historier, musikaler, sykluser eller teatertradisjoner sangene opprinnelig tilhørte eller ble fremført i. Jeg lette altså ikke etter eller brukte informasjon fra de større sammenhengene sangene kom fra da jeg gjorde mine rollekaraktervalg.

| SANG | BESKRIVELSE AV HANDLING OG POETISKE PERSONAER |
|--|--|
| Kurt Weill/ Erich Kästner, <i>Der Abschiedsbrief</i> | Erna Schmidt sitter på Café Bauer og skriver et avskjedsbrev til kjæresten som har 'slått opp' med henne. Mens Erna skriver foregår det handlinger rundt henne som hun forholder seg til og dette forteller hun om i brevet. Blant annet får hun kontakt med en mann som sitter ved nabobordet. Jeg opplever denne sangen som en dramatisk tekstsjanger der det foregår en handling. Som i svært mange sangtekster, også de som kan plasseres i en dramatisk tekstsjanger, er det ingen dialog, men hun kommuniserer skriftlig til ekskjæresten og ikkeverbalt med mannen ved nabobordet. I denne tolkningen henvender hun seg dessuten mot slutten av sangen til utstillingsdukken. |
| Alexander Zemlinsky/ Langston Hughes, "Elend" | Sangen har er en poetisk tekst og musikalsk materiale. Jeg-personen er trist og melankolsk. Hun er sviktet av en kjæreste, men i denne teksten får man ingen inntrykk av det miljøet hun befinner seg i, og det foregår ingen handling. Hun henvender seg også til en andre-person, men dette er en introvert tekst. |

| | |
|---|--|
| <p>Alexander Zemlinsky/ Claude McKay, "Harlem Tänzerin"</p> | <p>I denne kabaretsangen er den poetiske persona på en bar i Harlem i New York og observerer og føler medlidenhet med en svart kvinne som danser for å underholde menn. Det kommer ikke frem hvem den poetiske persona er, men man kan anta at det var flest menn på slike barer da teksten ble skrevet tidlig på 1900-tallet. Jeg valgte å la den poetiske persona være en forteller, og slik var ikke den poetiske personas kjønn så relevant.</p> |
| <p>Kurt Weill/ Bertolt Brecht/ Elisabeth Hauptmann, "Surabaya-Johnny"</p> | <p>I denne sangen møter man nok en kvinne som er sviktet, lurt av rundbrenneren Johnny. Denne sangen har et dramatisk tilsnitt, hun forholder seg til og snakker til Johnny. Hvorvidt han er til stede, kommer ikke frem i denne teksten, men i min fremføring var han tilstedeværende som utstillingsdukken.</p> |
| <p>Kurt Weill/ Maurice Magre : <i>Je ne t'aime pas</i></p> | <p>Kvinnen i denne sangen er i samme rom som sin tidligere elsker. Selv om hun gang på gang betyr at hun ikke elsker ham, er hun langt ifra ferdig med denne mannen. Hun beskriver det som skjer: han strekker blant annet hånden frem for å ta på henne og hun ber ham om ikke å gjøre det. Sangens tonespråk er dramatisk, og dette sammen med beskrivelsen av handling gjorde at jeg valgte å se på den som en dramatisk sang.</p> |
| <p>Erik Satie/ Henry Pacory: <i>Je te veux</i></p> | <p>Dette er en annen kabaretsang der en kvinne henvender seg til mannen hun elsker. Hun beskriver sine tanker og følelser for ham, men vi får ingen opplysninger om mannen, om hvor han er, hva han tenker eller hva han gjør. Den valseaktige klaverstemmen kan imidlertid peke i retning av at noen danser, kanskje de to, kanskje noen andre. Jeg tolket denne sangen som en poetisk sang, men der det finnes en undertekst av dramatik.</p> |
| <p>Francis Poulenc/ Guillaume Apollinaire: "Hôtel"</p> | <p>Denne romansen er tydelig poetisk. Jeg-personen befinner seg alene i sitt rom. Det er en søvngig stemning og alt hun ønsker å gjøre er å røyke.</p> |
| <p>Kurt Weill/ Roger Fernay, <i>Youkali</i></p> | <p>Den poetiske persona henvender seg til noen og forteller om eventyrøya Youkali, et drømmested som kun finnes i vår egen fantasi. Hun snakker om <i>vårt</i> liv, <i>våre</i> drømmer, <i>våre</i> begjær og tilhører på den måten en narrativ sjanger.</p> |

| | |
|---|--|
| <p>William Bolcom/ Arnold Weinstein "George"</p> | <p>Den poetiske persona forteller historien om den feminine mannen George som selv omtaler seg som Georgia. Sangen er komponert slik at den blir en kombinasjon av narrativ og dramatisk. Jeg valgte å vekle mellom å fortelle på den ene side og å karakterisere og agere ut Georges stemme og kroppsspråk på den annen side.</p> |
| <p>Madeleine Dring/ John Betjeman, "Song of a Nightclub Proprietress"</p> | <p>Den gamle kvinnen man møter i denne sangen, tenker tilbake på, og forteller om den tiden hun var en vakker og attraktiv kvinne. Nå driver hun en 'mørkebrun' nattklubb, og det er fra dette miljøet hun forteller sin historie. Sangen er narrativ, men jeg fant det naturlig å bruke kroppsspråk for å illustrere de handlingene hun forteller om.</p> |
| <p>William Bolcom/ Arnold Weinstein, "Toothbrush Time"</p> | <p>Her befinner man seg midt i en scene der den poetiske persona sitter og observerer mannen hun tok med seg hjem om natten, hun ser ham stå opp, gå på badet, lage seg frokost og forlate leiligheten hennes om morgenen. Mot slutten snakker hun til ham før han går. Selv om hun observerer og beskriver hans handlinger, tolket jeg det som en dramatisk sang. Hun er deltagende i scenen, hun er i rommet det skjer og deltar, selv om hun er mindre aktiv enn ham.</p> |
| <p>Kurt Weill/ Langston Hughes, "Lonely House"</p> | <p>Den poetiske persona er helt alene og snakker for seg selv om sin ensomme livssituasjon. Melodi og klaverstemme er også innadvendt, med små ekspressive utbrudd av melankoli. Jeg tolket det slik at den poetiske persona ikke henvender seg til andre for å fortelle om sin ensomhet, men at sangen er poetisk.</p> |
| <p>Samuel Barber/ James Joyce, "Solitary Hotel"</p> | <p>Teksten i denne romansen beskriver en hendelse som involverer en mann og en kvinne. Handlingen beskrives av en fortellerperson. Sangen er narrativ, men samtidig beskrives handlingen så direkte at man kan snakke om en blanding av en narrativ og en dramatisk sjanger. I denne fremføringen valgte jeg å la fortelleren være en del av scenen, men hun står tilbaketrasket i rommet og beskriver de ulike handlingene. Slik er fortelleren en del av fiksjonen, ikke en som i ettertid forteller om fiksjonen.</p> |

| | |
|--|---|
| William Bolcom/ Arnold Weinstein, "O close the Curtain" | Her er vi midt inne i en festscene. Den poetiske persona veksler mellom å snakke til de andre på festen og å snakke til seg selv. Denne sangen ble tolket som en dramatisk sang med en poetisk undertekst og derfor utspilt som en scene. |
| Kurt Weill/ Ogden Nash, "That 's him" | Dette er en sang der den poetiske persona forteller andre om sin beundring for og forelskelse i <i>ham</i> , derav tittelen. Hun beskriver ham og forholder seg til et publikum, ikke til den mannen hun elsker, og slik er dette en narrativ sang. |
| William Bolcom/ Arnold Weinstein, "Amor" | Her er det snakk om en kvinne som forteller om seg selv og om sin helt spesielle 'sex appeal'. Hun beskriver om alle de mest utrolige situasjoner og beskriver hvordan hun handler og om hvordan menneskene rundt henne roper 'amor' når hun viser seg. Denne sangen er narrativ, men jeg la til aktive ikkeverbale modaliteter i hennes rolle som forteller. |

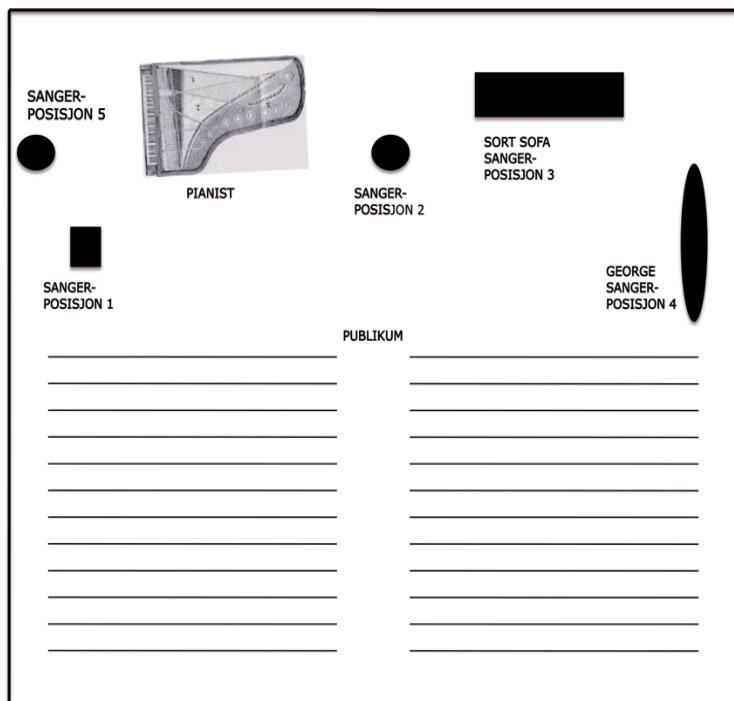
7.1.3 Iscenesettelse

Kabaretrepertoarets opprinnelige kontekst er en kafésetting, og jeg ønsket derfor å iscenesette sangene i en noe uformell formidlingssituasjon. Jeg la opp til en åpen formidlingsform, det skulle være kort avstand mellom scene og sal. I og med at konserten ikke ble båret av en gjennomgående historie, men derimot bygget opp av små tablåer, så jeg det som hensiktsmessig å plassere meg flere steder på scenen, hva jeg i sceneplottet har kalt *sangerposisjoner*.⁴³⁸ De ulike sangerplassene åpnet for større bevegelsesmuligheter, både i løpet av de enkelte sangene og mellom dem.

Hva jeg ikke ville, var å skape om konserterrommet til en kafé. Det ville krevd for mye å skaffe småbord og servering til publikum. Rommet var et konsertlokale, og dersom jeg hadde ønsket et kafélokale hadde det vært bedre flytte konserten til en autentisk kafé. Samtidig ønsket jeg å

⁴³⁸ Begrepet sceneplott brukes i denne sammenhengen om den skissen eller det 'kartet' som beskriver scenen, scenografien og de ulike posisjonene utøverne beveger seg mellom.

legge tilrette for individuelle sittemuligheter for publikum, noe som ble gjort ved å plassere fem sofaer blant publikumsstolene.



Figur 8, sceneplokk Kabaretkonserten.

7.2 KONSERTEN

I kapittel 6, om sangerens actio, trekker jeg frem ulike aspekter som har betydning for sangerens fremføring eller opptreden i romansekonserten. Jeg tar for meg både sangerens stemmebruk, hennes ikkeverbale kommunikasjon, hennes roller og aspekter ved både troverdighet, kommunikative evner og de mer personlige egenskapene som eksempelvis karisma og utstråling.

Når jeg skal observere min egen konsert og fremføring, er det ikke mulig for meg å beskrive egne kommunikative evner. Hvorvidt jeg har troverdighet, tilstedeværelse eller makter å engasjere publikum er umulig for meg å vurdere. Min egen subjektivitet hindrer meg i å kunne se, høre og oppleve slik publikum kan. Dette prosjektets mål er heller ikke å vurdere min egen formidling, men å bruke både teori og konsertarbeidet for å utforske aspekter ved konsertdramaturgisk musikkformidling samt å utvikle min egen praksis som musikkformidler. Slik vil noen sider ved dette feltet kunne gjenkjennes gjennom å observere konsertene på DVD, andre vil komme tydeligere til syne gjennom loggene, mens kildene til en del aspekter ved konsertdramaturgi vil være den utvalgte litteraturen til dette prosjektet. Observasjoner og refleksjoner rundt denne konserten vil konsentrere seg om sangerens fremføring i forbindelse med paralingvistikk og ikkeverbal formidling.⁴³⁹

7.2.1 Paralingvistikk i Weills *Je ne t'aime pas*

Jeg vil i dette kapittelet beskrive hvordan jeg som sanger fremfører Kurt Weills sang *Je ne t'aime pas* med fokus på det paralingvistiske.⁴⁴⁰ Jeg vil se på hvordan sangeren forholder seg til agogikk og fonetikk og hvordan hun bruker stemmeklang og stemmestyrke for å oppnå ekspressivitet. I kabaretsjangeren er det tradisjon for å frigjøre seg fra det rytmiske i notebildet og utnytte agogiske muligheter som åpner seg gjennom en slik frihet. I tillegg er det vanlig at en kabaretsanger varierer melodikken slik at hun vekselvis snakker, synger eller kombinerer tale og sang.

Det paralingvistiske virker selvsagt sammen med andre ikkeverbale modaliteter. Gjennom å se på videoopptaket kan man se at det dreier seg om en multimodal fremføring, der minikk, positur, gestikk og paralingvistikk til sammen skaper sangens uttrykk. For å kunne isolere de paralingvistiske elementene fra de andre modalitetene har jeg valgt å ikke se på filmen, kun lytte til lydopptaket.

⁴³⁹ DVD 2.

⁴⁴⁰ DVD 2, spor 10.

Weills *Je ne t'aime pas* har et uttrykk som er preget av mye pathos. I den muntlige introduksjonen til sangen er det mannen som snakker til den poetiske persona. Man får den idé at han er overbevist om at hun elsker ham til tross for at hun uttrykker det motsatte. Mannen får gjennom den muntlige innledningen i konsertene makt over henne. Han blir fremstilt som den som har kontroll i situasjonen, mens hun er den urolige og fortvilte som ikke klarer å beskytte seg mot hans svik. Dette forsterkes av at pianisten spiller et vers av sangen under den muntlige introduksjonen:

Jeg vet at du kan tilgi. For du elsker meg fortsatt. Jeg ser det i øynene dine. Jeg ser at du kjemper imot, men vet at du ikke klarer det. Jeg vet at du vil sitte tett inntil meg og kjenne lukten av meg. Du kommer til å komme tilbake. Det gjør du hver gang. Du klarer ikke å holde deg borte.

Du har grått og du har savnet meg. Armene mine er åpne, det er bare å komme hit. Alle sorger er slukket, ilden er tent fordi du elsker meg.

Vi kan aldri bare være venner. Til det elsker du meg for høyt. Kom tilbake, kom hit, vi to er ingen drøm eller fantasi.

I denne fremføringen bruker den poetiske persona hele sangen til å gjenvinne kontroll over de forvirrede og selvmotsigende følelsene. Gang på gang sier hun "je ne t'aime pas", jeg elsker deg ikke, men ved at ut-sagnet blir fremført på ulike måter får publikum en forståelse av den uro og usikkerhet hun har overfor denne mannen.

I fremføringen kan man høre at pianisten er meget fri i forhold til det noterte notebildet. Dette gjelder både forspill, at han veksler mellom å spille med på melodien eller å spille akkorder. Timingen er fri og det fører til at sangeren og pianisten sammen varierer både tempo, fremdrift og ro. Mange steder spiller pianisten melodien jevnt rytmisk sett, mens sangeren beveger seg fritt agogisk oppå dette. Det agogiske kjennetegnes i denne fremføringen altså både av at sangeren ikke følger den noterte rytmen presis, at rytmer forskyves noe, at ord har ulikt trykk, at det forekommer

pauser før et ord som skal vektlegges og av måten sangeren og pianisten i det musikalske samspillet gjør endringer i tempo eller har ulik frasering og rytmikk. Sangen er på to vers og hvert vers kan formmessig deles inn i fire deler med en liten coda i siste verset. Den første delen er en introduksjon, og i den spiller pianisten meget fritt. Han spiller brutte akkorder, er bare i liten grad med på melodien, men fyller ut rommene der sangeren har pause med små motiver. Sangeren synger litt slentrende rytmisk og tar ofte en liten pause foran ord som skal ha en spesiell betoning, som foran "qu'une amie" i setningen "Car tu l'as voulu, tu n'est qu'une amie".⁴⁴¹

Etter den rolige introduksjonen starter den andre delen med *Ne me parle pas lorsque c'est le soir*.⁴⁴² Her er både sangeren og pianisten rytmiske, men mens pianisten holder en fast synkopert rytme, er sangeren fri, noen ganger ligger hun etter, andre ganger er hun foran pianisten. Den tredje delen er den dramatiske i sangen. På "Dis moi tes amours",⁴⁴³ er sangeren og pianisten helt sammen i felles rytmisk og aksentuert driv. Dette går frem til det stedet i sangen der Weill har skrevet inn at sangeren skal snakke: "Et s'il t'aimait bien, ou s'il fut ingrat".⁴⁴⁴ Her spiller pianisten melodien mens sangeren deklamere teksten, løsrevet fra melodians rytme og timing.

Andre vers følger samme oppbygging, men der er pianisten noe strammere i sin timing. I del to av dette verset er sangeren enda friere agogisk, tredje del er rytmisk som første gang, mens siste del bærer preg av brutte akkorder og gir sangeren stor frihet til å plassere tekst der hun ønsker.

Når det gjelder det fonetiske, synger sangeren med franske skarperer men er ikke så fremtredende som man kan høre hos sangere som eksempelvis Edit Piaf. Diksjonen brukes for å fremheve spesielle ord eller

⁴⁴¹ Oversatt til norsk kan det bety noe slikt som Det er slik du har ønsket det, du er bare en venn. Oversettelsen i denne sangen er gjort av forfatteren.

⁴⁴² Ikke snakk til meg nå, det er kvelden.

⁴⁴³ Fortell meg om dine kjæresten.

⁴⁴⁴ Og om han (hun) elsket deg nok eller om han (hun) var uengasjert. Merk at sangeren i sin fremføring synger elle - hun og ikke il - han.

utsagn, som i overgangen til andre del der t-ene i "ta tête endormie"⁴⁴⁵ og s-ene i "ne sois pas charmant"⁴⁴⁶ i siste del er særlig presist uttalt. I den tredje delen ligger sangerens parti i et høyere toneleie. Dette, sammen med det dramatiske uttrykket i denne delen, gjør at sangeren synger kraftigere. Sunget på denne måten fordrer det en klassisk sangteknikk, og man kan derfor høre at sangeren foretar justeringer som til en viss grad går ut over den tydelige uttalen, særlig i setningen "Quelle heure est fut la plus enivrant"⁴⁴⁷ i det sterkeste partiet i sangen.

Sangeren har som utgangspunkt en klassisk sangteknikk, men stemmebruken er imidlertid variert, hun beveger seg fra det helt talte, via en blanding av sang og tale. I høydepunktene i del tre bruker hun en klang, et vibrato og en stemmestyrke som kjennetegner et klassisk, romantisk klangideal. I begynnelsen av sangen er stemmen mer strippet, klangen mindre komprimert og har et luftig preg. Stemmen er her slankere og overtonene mindre forsterket, og det resonatoriske rommet i strupen er mindre. Når det gjelder en mer talenær sang, bruker sangeren dette i del to av sangen. Det er imidlertid ikke snakk om en utstrakt bruk av denne sangstilen, men mer som en variasjon til det sangbare.

7.2.2 Ikkeverbal kommunikasjon i Bolcoms "O Close the Curtain"

I denne observasjonen vil jeg ha fokus på hvordan sangeren i Bolcoms "O close the Curtain" kombinerer bruk av gestikk, minikk og positurer.⁴⁴⁸ Sangen kan deles inn i fem deler, der hver del introduseres av en klaversolo. Sangen avsluttes med en solo som er svært lik klaversoloen i forspillet. William Bolcom har komponert tre ulike klaversoloer i dette stykket, den første har en flytende, drømmeaktig og nesten psykedelisk karakter og opptrer i forspillet til del en, før del fire og som etterspill. Den andre soloen er en variant av den første, der den opptrer i en valserytme

⁴⁴⁵ Ditt sovende hode.

⁴⁴⁶ Ikke sjarmer meg.

⁴⁴⁷ Hvilken stund gjorde deg mest beruset.

⁴⁴⁸ DVD 2, spor 25.

før del to og del tre. Rytmen gjør den mindre drømmende, noe som gjør soloen mer drivende. Den tredje soloen før del fire har den samme valserytmen, men denne soloen er svært annerledes: den består av en nedadgående, drivende bevegelse som er svært energisk. Soloene i klaverstemmen kan sees på som en undertekst som antyder sangens handling, videre uttrykkes den poetiske personas emosjonelle tilstander gjennom disse soloene.

Teksten beskriver en fest, opplevd gjennom den poetiske persona. Festen virker kaotisk på henne, den er full av mennesker som morer seg og som hun til å begynne med ser opp til, men det foregår også slåssing og krangling. Hun er tydelig forvirret over sin egen tilstand når hun i del to sier: "(...) but no one to find my mind, my heart or my shoes, so I slip in to the bathroom and blow out your blues." I dette sitatet nevner hun en annen person idet hun sier "blow out your blues". Hvem dette er, er litt uklart, men fordi det aldri i sangen er snakk om noen dialog mellom henne og en annen eller at hun omtaler noen spesielle, kan man gå ut ifra at hun, kanskje fordi hun er beruset veksler mellom å snakke om seg selv i første- og andre-person. Mot slutten av sangen skjer et vendepunkt. Hun snur fra å være begeistret for festen til ikke lenger å ønske å være der. Hun har gjennomskuet menneskene, syns de er overfladiske og løgnaktige og vil ut. Hun trekker fra gardinene som har stengt verden ute, og nede på gresset ser hun en kjekk gartner som hun begynner å flørte med.

I denne fremføringen introduserer mannstemmen sangen. Han fremstår som den "prince charming" som er nevnt i teksten. I introduksjonen får publikum høre at han har plukket henne ut i mengden av mennesker og at han, på forførerisk vis, vil nærme seg henne sakte for så å overse henne i det øyeblikk hun ser han komme mot henne. Publikum blir presentert for en forvirret og ensom jente på fest. Hun er lett beruset, og hennes kroppsspråk er derfor urolig, småsjanglete og ofte litt sammen-sunket. Hun virrer fra side til side med hodet på skakke og har et noe flakkende blikk. Bevegelsene både understøtter og påvirkes av uttrykket i klaversoloene. Sangeren, den vokale persona spiller i denne sangen rollen som den poetiske persona. Sangen fremstilles som en dramatisk sang, men samtidig har den poetiske persona ingen dialoger med andre. Først og fremst opplever og observerer hun, og derfor har sangen også poetiske

trekk, og vil på den måten som svært mange sanger og romanser, kunne sees på som en blandingssjanger, en poetisk-dramatisk sang.

Den første delen er, som jeg tidligere har trukket frem, innledet av det drømmeaktige, lett psykedeliske forspillet. Den vokale persona har her et kroppsspråk som understreker dette uttrykket. Når hun synger "Oh close the curtain, I can't stand the light", holder hun hendene foran øynene som for å beskytte seg mot sollyset og myser med øynene samtidig med utsagnet "am I uncertain, or is this room full of sighs?". Ordet "wonderful" i den neste frasen blir understreket av at hun kaster ut med armene. Hun bruker en *illustrator*, et tegn der man holder hånden opp for så å vippe håndleddet forover for å uttrykke noe slikt som *det er ikke sant* eller *for noe tull* når hun uttaler "never heard such lies".

I den andre delen beskriver hun menneskene og festen. Så kommer det utsagnet jeg tidligere har sitert og som beskriver hvordan hun har det: "(...) but no one to find my mind, my heart or my shoes". Her bruker hun to *emblemers*: hun holder seg først til hodet, et tegn som uttrykker at man er i ferd med å bli gal og berører så kroppen der hjertet ligger for å uttrykke noe relatert til kjærlighet. Til slutt peker hun på føttene, en *illustrator* som hjelper publikum å oppfatte at utsagnet dreier seg om sko.

I del tre fremstår hun som en observatør til det som foregår:

Two pacifist brothers are having a fight. A wife's getting loose
'cause her husband is tight. Hear marriages breaking all over
the night. And the host and the hostess took flight.⁴⁴⁹

Hun sitter på en krakk og beveger seg vekselvis fremover og bakover, alt ettersom hun vil ta noe i nærmere øyesyn eller ha distanse til det som hender. I frasen "A wife's getting loose 'cause her husband is tight" har hun en kokett hodebevegelse for å beskrive den løsslupne kvinnen, mens hun strammer seg opp for å illustrere mannen. Mot slutten av denne delen

⁴⁴⁹ Bolcom, William og Arnold Weinstein: "O close the Curtain, I: *Cabaret songs*, volume 2.

tar det av på festen, noe man kan høre i den energiske klaversoloen. Under denne soloen snurrer den poetiske persona rundt på krakken flere ganger, som et tegn på beruselse men også for å øke intensiteten frem til del fire.

Her skifter den poetiske persona fokus, opplever menneskene på festen som grusomme og er derfor svært fortvilet. Kroppsspråket uttrykker dette, hun får en rynke mellom øyenbrynene og virrer med kroppen. På utsagnet "my heart is hurt" holder hun seg igjen til hjertet, mens hun på "terrible party" rister aktivt på hodet.

Den femte delen innledes med den drømmeaktive klaversoloen fra begynnelsen. Ut av denne stemningen dukker "prince charming" opp. Dessverre kommer hun til å gjespe akkurat idet han kommer mot henne. Her brukes et gjespetegn idet hun synger "yawn". Dermed passerer drømmeprinsen henne og hun blir sittende tilbake med et oppgitt og fortvilet kroppsspråk. Til slutt åpner hun vinduet for å se solen stå opp. Kroppsholdningen er igjen oppreist, ansiktet er åpent og smilende når hun vinker og flørter med gartneren ute i hagen.

7.2.3 Ikkeverbal kommunikasjon i Barbers "Solitary Hotel"

Teksten til "Solitary Hotel" kommer fra James Joyces *Ulysses*, og romansen tilhører Samuel Barbers sangsyklus *Despite and Still*.⁴⁵⁰

Solitary hotel in mountain pass. Autumn. Twilight. Fire lit. In dark corner young man seated. Young woman enters. Restless. Solitary. She sits. She goes to window. She stands. She sits. Twilight. She thinks. On solitary hotel paper she writes. She thinks. She writes. She sighs. Wheels and hoofs. She hurries out. He comes from his dark corner. He seizes solitary paper. He holds it towards fire. Twilight. He reads. Solitary.

⁴⁵⁰ DVD 2, spor 23.

What? In sloping, upright and backhands: Queen's Hotel,
Queen's Hotel, Queen's Hotel. Queen's Ho... ⁴⁵¹

Selv om teksten kommer fra en roman, vil den kunne stå løsrevet fordi Samuel Barber har komponert den inn i en musikalsk sammenheng. Også tatt ut av den musikalske sammenhengen, sangsyklusen, fungerer den alene.

Mannen og kvinnen befinner seg på et avsidesliggende hotell i fjellet. Det er høst og det er skumring. Mannen sitter i et hjørne for seg selv idet kvinnen kommer inn i rommet, og det virker som om det ikke er noen kontakt dem mellom. Kvinnen er rastløs og går frem og tilbake, setter seg ned, reiser seg opp og setter seg igjen. Hun skriver et eller annet på hotellets skrivepapir før hun springer ut idet hun hører lyden av hester. Mannen reiser seg deretter langsomt og går bort for å lese hva hun har skrevet. Han skvetter da han ser at hun med skriften hellende vekselvis mot høyre, venstre og rett opp har skrevet "Queen's hotel" tre ganger og påbegynt en fjerde gang, men avsluttet før hun har rukket å skrive ferdig.

Hvem som beskriver hendelsen, er åpent, men valget av fortellerstemme vil være avgjørende for hvordan man skal forholder seg til karakterene i teksten. Det vil styre hvor sangeren velger å plassere seg i rommet og hva slags nærhet eller distanse man skal ha, både stemmestemmessig og i forhold til kroppsspråket. Romansen kan plasseres inn i handlingen i romanen *Ulysses*, eller man kan velge en innfallsvinkel der det er mannen som opplever det hele og som forteller historien. I denne konserten er sangeren en tredje person som ser det hele fra avstand og som beskriver det som skjer.

Også denne romansen blir introdusert av mannstemmen på voice-over:

Hvem er hun, kvinnen som sitter ved peisilden og skriver?
Kjenner jeg henne eller er hun en fremmed? Hun skriver og
skriver på hotellets skrivepapir. Solitary hotells skrivepapir.

⁴⁵¹ Barber, Samuel: "Solitary Hotel", I: *Despite and Still*, Op. 41, tekst: James Joyce.

(...) Hun er urolig, alene og rastløs. Og hva skriver hun?
Queens hotell? Queens hotell? (...) Hva vil hun meg? Er det en
beskjed i brevet hennes? Hva foregår på Queens hotell?

Sangeren har plassert seg til venstre for pianisten (sett fra salen). Hun står bak kafébordet, litt ute av lyskasterens fokus. Der står hun og skuer utover og illuderer med blikket hvor de to personene befinner seg. Mannen gestaltes av utstillingsdukken George. Sangeren følger kvinnen med blikket idet hun kommer inn fra venstre side for publikum. Sangeren viser at kvinnen nærmer seg kafébordet ved å trekke seg lenger tilbake i rommet og antyder med et lite nikk at kvinnen setter seg ned på krakken ved dette bordet. Kvinnen er urolig i skriveprosessen; både sitter, reiser seg, går mot vinduet, setter seg igjen, skriver, tenker og sukker. Disse ulike handlingene uttrykker sangeren med ulike positurer. Særlig dreier hun hodet i ulike retninger, og dette, i samhandling med blikket, antyder både hvor kvinnen befinner seg og hennes emosjonelle tilstand.

Sangeren følger kvinnen med øynene idet hun løper ut. Samtidig kommer mannen ut fra sitt hjørne i rommet. Disse to bevegelsene kan man høre illustrert også gjennom klaverstemmens arpeggio- eller glissandolignende bevegelse. Denne musikalske gesten får sangeren til raskt å vende hodet i mannens retning og vise med blikket hans bevegelser mot kafébordet.

Mot slutten av romansen kommer mannens undring frem. Under hans utrop "What?" og i den videre beskrivelse av det hun har skrevet på papiret, sperrer sangeren opp øynene som et uttrykk for overraskelse eller undring. Undringen understrekes av at sangeren legger hodet forsiktig på skakke når hun andre gang synger "Queen's Hotel".

Romansens tekst beveger seg på to nivåer. Det ene er selve handlingen, det andre er atmosfæren som beskrives med ord som "Autumn, Fire lit" samt ordet "Twilight" som dukker opp tre ganger. Sangerens blikk brukes for å understreke disse to nivåene. Når hun beskriver handlingen, bruker hun blikket for å vise de to personenes handlinger. I disse delene av fremføringen fremstår hun nærmest som et medium for romansens handling. Når det skjer noe nytt i scenen og når hun uttrykker stemningene, inntar hun derimot en tydeligere fortellerposisjon og retter blikket

direkte mot publikum. Slik brukes blikk og hoderetning ulikt for på den ene side å skape fiksjon og på den annen for å fortelle.

8. "DAS WAR DER TAG DER WEIßEN CHRYSANTHEMEN"

The collage is divided into four quadrants by a thick black cross. The top-left quadrant contains a page of musical score with multiple staves. The top-right quadrant contains four black and white portraits of men in suits, arranged in a 2x2 grid. The bottom-left quadrant features a black square with the text 's a t o r a r e p o t e n e t o p e r a r o t a s' in white, lowercase letters, arranged in four rows. The bottom-right quadrant shows a black and white poster of a woman in a dramatic, classical-style dress, possibly from a theatrical production.

452

⁴⁵² Plakat laget av forfatteren i samarbeid med informasjonsrådgiver ved NMH, Ingrid Holst Sollie.

Konserten var, som de to foregående, i Levinsalen på Norges musikkhøgskole, holdt 23. april -07. Pianisten til denne konserten var professor Tor Espen Aspaas. På programmet sto romanser av Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern og Alexander Zemlinsky. Noen av komposisjonene var også fremført på Almakonserten to år tidligere, Bergs *Sieben frühe Lieder* og Weberns *Vier Lieder*, op. 12. Nyinnstudert for denne anledningen var Schönbergs *Three songs*, op. 38 og fire sanger fra Zemlinskys *Twelve Songs*, op. 27.

8.1 KONSERTFORBEREDELSENE

Planleggingen til de to siste konsertene foregikk delvis parallelt fordi det var bare halvannen måned imellom dem. Konsertene var begge pilotkonsserter, og jeg så det som en fordel at de kom tett, særlig med hensyn til markedsføringen. I tillegg så jeg det som fordelaktig å samle de utøvende delene av forskningsprosjektet så tett som mulig fordi øveprosessen til denne type konserter er såpass omfattende at det tar svært mye tid å holde seg i form stemmemessig og til å ha et utøvende fokus. Av hensyn til avhandlingsskrivingen var det viktig at det utøvende arbeidet ikke strakk seg over for lang tid.

Ideen var at jeg i den siste konserten skulle fremføre tilnærmet det samme repertoaret som i Almakonserten. Litteraturstudiene og forskningen som var gjort i forbindelse med de to første aksjonene, ville gi innsikt som ville kunne medføre andre valg, både når det gjaldt den verkentrerte, representerende og konsertdramaturgiske musikkformidlingen. For at jeg ikke skulle la meg påvirke for mye av de interpretatoriske valgene fra Almakonserten, lot jeg være å bruke videoopptaket som referanse underveis i konsertprosessen. Samtidig var jeg klar over at den videre interpretasjonsprosessen selvsagt ville basere seg på mine tidligere erfaringer med komposisjonene. Det ble imidlertid en reell nyinnstudering og fortolkning av disse komposisjonene, i og med at jeg hadde med en ny pianist.

I denne konserten hadde pianisten en aktiv rolle i utviklingen av konsertens idégrunnlag og iscenesettelse. Tor Espen Aspaas og jeg hadde

et godt samarbeid, og hans store kunnskaper om den andre wienerskole var et viktig bidrag.

8.1.1 Programmering og konsept

Også i forbindelse med denne konserten gikk konseptutviklingen og programmeringen delvis parallelt. Prosessen var imidlertid slik at det begynte med en forholdsvis klar idé om hvilke komposisjoner som skulle fremføres. Ut av disse ble det utviklet et foreløpig konsept, men da repertoaret var helt bestemt, fikk konseptet en noe annen retning. Det tok med andre ord tid før repertoaret og konseptet hang sammen til en helhet som lot seg iscenesette.

Utgangspunktet var, som nevnt over, at jeg ønsket å bruke mye av det samme repertoaret som i Almakonserten, men ikke nødvendigvis alle komposisjonene. Fordi konserten av økonomiske grunner skulle markedsføres sammen med Kabaretkonserten, ble tittelen formulert på et tidspunkt der vi ennå ikke hadde kommet i gang med de konkrete konsertforberedelsene. Jeg valgte å gi begge konsertene tittel etter en sang eller romanse fra de respektive konsertene. I dette tilfellet ble begynnelsen av Rainer Maria Rilkes tekst til Alban Bergs romanse "Traumgekrönt" valgt som tittel: "Das war der Tag der weißen Chrysanthemen".⁴⁵³ Jeg ville med denne tittelen antyde noe av det ekspressive og drømmeaktige som jeg selv opplevde fantes i Bergs *Sieben frühe Lieder* og Weberns *Vier Lieder*, op. 12.

Den musikalske rammen for konserten var perioden rundt Schönbergs utvikling av tolvtoneteknikken. Jeg ønsket å fremføre komposisjoner som både pekte mot dette 'tonalitätsbruddet' og som var skrevet i denne komposisjonsteknikken. Fra Almakonserten hadde jeg to kabaretsanger, men jeg foretrakk denne gangen å fremføre noen av hans 'seriøse' romanser. Jeg vurderte først *Fünfzehn Gedichte aus "Das Buch der hängenden Gärten" von Stefan George*, op. 15 fra 1908/09. Jeg fant imidlertid syklusen for lang til å fremføres i sin helhet, og jeg ønsket ikke

⁴⁵³ "Das war der Tag der weißen Chrysanthemen" er første linje i diktet "Traumgekrönt".

å gjøre et utvalg i denne. Fordi Almakonserten ikke inneholdt komposisjoner som var skrevet i tolvtoneteknikk, lette jeg videre etter romanser av Schönberg som var skrevet etter 1923.⁴⁵⁴ Jeg valgte å innstudere de forholdsvis ukjente *Three songs, op. 48* fra 1933, romanser som ble glemt og som siden dukket opp og ble urfremført i 1950.⁴⁵⁵

I begynnelsen av prosessen kalte jeg konserten *Schönberg-konserten*. Jeg tenkte at siden Alma Mahler i den første konserten var valgt som dreiningspunkt rundt komponistene i Wien omkring år 1900, ville Arnold Schönberg som den svært betydningsfulle komponisten han var, være en interessant karakter å bygge denne konserten rundt. Det fantes en rik tematikk rundt Schönbergs liv og virke å relatere konserten til, hans personlige vennskap til en rekke komponister, deriblant Alma og Gustav Mahler, hans vennskap og familieband til Zemlinsky⁴⁵⁶, som venn og lærer til komponistene Berg og Webern og hans store påvirkning på den vestlige kunstmusikken gjennom utviklingen av tolvtoneteknikken.

Gjennom dette 'Schönberg-sporet' bestemte vi oss for å samle oss om de fire komponistene Zemlinsky, Schönberg, Webern og Berg. Zemlinsky, Schönbergs lærer, representerte det senromantiske tonespråket i de fire romansene "Sommer", "Der Wind des Herbstes", "Regenzeit" og "Jetzt ist die Zeit" fra hans *Twelve Songs, op. 27*, med tekster av den indiske dikteren Kalidasa. Alban Berg fremsto også i et senromantisk tonespråk i *Sieben frühe Lieder* fra 1907, mens Anton Webern ble representert gjennom den ekspressive, men stramme komposisjonen *Vier Lieder, op. 12* fra 1927. Schönberg presenterte vi gjennom tolvtonekomposisjonen *Three songs, op. 48* fra 1933.

⁴⁵⁴ Schönbergs første komposisjon i tolvtoneteknikk var *Suite für Klavier, op. 25*.

⁴⁵⁵ Schönbergs *Three songs, op. 48*, ble urfremført 16. mai 1950 i Student Union. I Los Angeles av Peter Page, bariton og Leonard Stein, klaver.

⁴⁵⁶ Schönberg og Zemlinsky var svogere, Schönberg var gift med Zemlinsky søster Mathilde.

PROGRAM, CHRYSANTHEMENKONSERTEN

Brev fra Kristin til Alexander Z.

Alexander Zemlinsky: Fra *Twelve Songs*, op. 27 (1937):
Sommer, Tekst: Kalidasa

Anton Webern:

Vier Lieder, op. 12 (1927)
1) "Der Tag ist vergangen", Folkesang
2) "Die geheimnisvolle Flöte", Tekst: Hans
Bethge

Brev fra Tor Espen til Anton W.

3) "Schien mir 's als ich sah die Sonne",
Tekst: August Strindberg
4) "Gleich und gleich",
Tekst: Johann Wolfgang von Goethe

Brev fra Kristin til Alexander Z.

Alexander Zemlinsky: Fra *Twelve Songs*, op. 27 (1937):
"Der Wind des Herbstes",
Tekst: Kalidasa

Brev fra Tor Espen til Arnold S.

Arnold Schönberg: *Three songs*, Op. 48, (1933),
tekster: Jakob Haringer
1) "Sommermüd"
2) "Tot"
3) "Mädchenlied"

Alexander Zemlinsky:

Fra *Twelve Songs*, op. 27 (1937):
"Regenzeit", tekst: Kalidasa

Brev fra Kristin til Alban B.

Alban Berg: *Sieben frühe Lieder* (1907):
1) "Nacht", tekst: Carl Hauptmann
2) "Schilflied", tekst: Nikolaus Lenau
3) "Die Nachtigall", tekst: Theodor Storm
4) "Traumgekrönt",
tekst: Rainer Maria Rilke
5) "Im Zimmer", tekst: Johannes Schlaf
6) "Liebesode", tekst: Otto Erich Hartleben
7) "Sommertage", tekst: Paul Hohenberg

Brev fra Kristin til Alexander Z.

Alexander Zemlinsky: Fra *Twelve Songs*, op. 27 (1937):
"Jetzt ist die Zeit", tekst: Kalidasa

På vei til å utvikle et konsept som knyttet komposisjonene sammen, var vi innom ideen med å vise koblinger mellom Thomas Manns fiktive komponist Adrian Leverkühn i boken *Doktor Faustus* og Arnold Schönberg gjennom å bruke denne boken som den røde tråden i konserten.⁴⁵⁷ Tanken var å følge Leverkühns utvikling som komponist og knytte dette sammen med Schönbergs. Vi så for oss å fremføre utdrag fra Doktor Faustus, men fordi boken med sine 584 sider var såpass omfangsrik, fant vi det vanskelig å skape et manus med en god dramaturgisk oppbygning som både ydet forfatteren Mann rett og hang godt sammen med alle komposisjonene i konserten. En annen mulighet vi arbeidet med, var å koble Ludwig Wittgensteins filosofiske betraktninger i boken *Tractatus Logico-Philosophicus* til komposisjonene, slik at Wittgenstein kontekstualiserte komposisjonene.⁴⁵⁸ Heller ikke her fant vi den rette sammenhengen mellom konsept, musikk og iscenesettelse.

En tredje idé kom da Tor Espen Aspaas snakket om den andre wienerskoles sans for stramhet og tallmagi. Vi jobbet videre med denne ideen og fant et godt konsept i *det magiske kvadrat*. I konsertprogrammet ble det magiske kvadratet forklart slik:

Det magiske kvadrat danner rammen for denne siste konserten. Et magisk kvadrat er en oppstilling av et antall hele tall plassert i et kvadrat med n antall rekker og n antall kolonner. Summen av verdiene i alle rekkene, kolonnene og diagonalene skal være det samme. Summen kalles den magiske sum.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Mann 1999. Schönberg er Manns inspirasjon til romanens hovedperson Adrian Leverkühn. I etterordet til boken skriver Mann: "Det synes ikke å være overflødig å gjøre leseren oppmerksom på at den komposisjonsmåte som fremstilles i kapittel XXII – den såkalte tolvtone - eller serieteknikk - i virkeligheten er en moderne komponist og teoretiker, nemlig Arnold Schönbergs eiendom. Jeg har i en viss idémessig sammenheng tillagt en fiktiv musikerskikkelse, min romans tragiske hovedperson, oppfinnelsen av denne teknikk. I det hele tatt står de musikkteoretiske avsnitt i min bok på mange punkter i gjeld til Schönbergs harmonilære."

⁴⁵⁸ Wittgenstein, Ludwig (1999): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oversatt av Terje Ødegaard. Oslo: Gyldendal forlag.

⁴⁵⁹ Fra konsertprogrammet.

Vi valgte å illustrere konseptet med en plakat/programforside. Dette var delt inn i fire kvadrater hvorav to av dem igjen var delt opp i fire deler:



Øverst til venstre var et utsnitt fra de rekkene Schönberg hadde bygd komposisjonen *Three songs*, op 48, over. Slik ønsket vi å peke på at tallet fire lå til grunn for tolvtonerekken:

Komponistene i den andre wienerskole utviklet sine komposisjonsteknikker blant annet over fascinasjonen for tall. 12-tonerekkene ble brukt på fire måter, modus quaternion, nemlig originalrekken, speilvending av denne originalrekken (retrograd), rekken baklengs og retrograd i speilvending. Man kan i eksempelet fra Schönbergs op. 48 se de 12 toner delt opp i fire grupper, på fire ganger fire forskjellige måter satt opp i et kvadrat.⁴⁶⁰

Bokstaver satt inn i et magisk kvadrat kalles *palindromer*, og palindromet *Sator/rotas* ble gjengitt nederst til venstre fordi dette blant annet fascinerte Webern stort:

Webern eksperimenterte med det magiske kvadrat i sin komponering. På hans æresminnesmerke i Mittersill står palindromet SATOR/ROTAS. Et palindrom er et ord eller et tall i et kvadrat, der ordet eller tallet kan leses i alle retninger. Dette palindromet består av ordene *sator* som betyr såmannen, *arepo* som er plogen, *tenet* for reglene, *opera* for verket og *rotas* som står for hjulet. Mange tolkninger har vært gjort, og de tidlig kristne mystikere tolket palindromet som Gud, plogen, reglene, menneskets verk og skaperverket. Man kan også, med litt godvilje, finne ordene *pater noster*, men palindromet er eldre enn kristendommen. Det første Sator - palindromet er funnet i den romerske byen Herkulaneum, og man har funnet det fra utgravinger i Syria og i en mengde andre sammenhenger. Det finnes et på en av veggene i domkirken i Siena og som nevnt på Weberns æresminnesmerke.⁴⁶¹

Vi fant også andre typer kvadrater knyttet til det musikalske og tekstlige materialet. De ulike romansene representerte ekspressivitet, kompleksitet, enkelhet og stramhet og Zemlinskys fire romanser kunne relateres til de fire årstidene. Dessuten var de fire temperamentene fra den

⁴⁶⁰ Fra konsertprogrammet. Eksempelet fra Schönbergs komposisjon finner man i plakatenes øverste venstre hjørne.

⁴⁶¹ Ibid.

greske antikkens idéverden, det flegmatiske, melankolske, koleriske og sangvinske uttrykk man kunne finne i det musikalske og tekstlige materialet. På plakatene ble de fire temperamentene synliggjort. I det nederste kvadratet til venstre ble ordet rotas trykket i de fire ulike fargene som representerer dem, flegmatisk i hvitt, melankolsk i sort, kolerisk i gult og sangvinsk i rødt. I konsertprogrammet ble de fire temperamentene presentert på denne måten:

Grekerne tenkte seg at personligheter kan klassifiseres innenfor de fire elementene jord, luft, ild og vann, slik astrologien er bygget opp. De fire temperamentene var det flegmatiske, det koleriske, det sangvinske og det melankolske. Det flegmatiske symboliserer ro og fattethet, det koleriske oppfarenhet og temperament, det sangvinske det lystige og optimistiske, mens melankolien står for tungsinn og nedstemthet.⁴⁶²

De fire komponistene dannet et annet kvadrat gjennom sine kunstneriske og personlige relasjoner til hverandre. Disse ble plassert i plakatens øverste høyre hjørne. Nederst til høyre gjenga vi bildet *Melancholia* av Albrecht Dürer.

I renessansekunstneren og matematikeren Albrecht Dürers bilde *Melancholia* (gjengitt i vårt kvadrat) kan man i høyre hjørne se et magisk kvadrat. Det er interessant å merke seg alle de matematiske symboler i bildet, slik som kompasset, geometrien, timeglasset og det magiske kvadratet. Dürers bildes magiske sum er 34.⁴⁶³

Dette renessansebildet bidro, på samme måte som grekernes temperament, til å sette den andre wienerskoles komposisjoner inn i en større

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ For mer om Albrecht Dürers bilde *Melancholia*, se nettsiden til The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/ho_43.106.1.htm. Lesedato 20.06.09.

historisk kontekst. Slik ønsket vi å vise at tolvtonesystemet ikke nødvendigvis var et totalt brudd med det som hadde vært, men at det bygde på gamle universale ideer om grunnleggende emosjonelle elementer og tallsystemer.

8.1.2 Brevene

I tillegg til at den andre wienerskole ble satt inn i en vid historisk kontekst, ønsket vi å plassere komponistene og deres verker inn i en kontemporær ramme. Også i denne konserten skulle muntlige kommentarer bidra til å kontekstualisere musikken. Denne gangen var det ingen andre medvirkende enn oss to, og fordi både Tor Espen Aspaas og jeg selv trives med å snakke i konserter, ble vi enige om at vi begge, i rollen som utøverens persona, skulle fremføre de muntlige kommentarene.

Vi ville presentere biografiske opplysninger, men unngå at disse ble satt inn i en forelesningsform. Slik jeg ser det blir ofte komposisjoner fra denne tiden formidlet som intellektuell musikk, men jeg ønsket å balansere det intellektuelle eller informative (retorikkens docere) med emosjonelle eller bevegende (movere) og underholdende eller personlige (delectare) elementer. Kommentarene måtte derfor få en form som kalte på alle disse tre elementene. Vi fant at det å skrive og fremføre personlige brev til de fire komponistene, Aspaas til Schönberg og Webern og jeg til Berg og Zemlinsky, kunne gi de muntlige kommentarene preg av både informasjon og noe personlig. Brevene skulle formidles på en ledig og engasjerende måte.

Under har jeg med tillatelse fra Aspaas gjengitt hans brev til Anton Webern. I brevet undrer Aspaas over hva som gikk gjennom Weberns hode idet han blir skutt i 1945. Aspaas lar lytteren/leseren oppleve Weberns liv passere i revy, og hendelser av privat og profesjonell art knyttes sammen og plasseres inn i enda et magisk kvadrat: "én side biografi, én side musikk, én side mystikk og én side brennende ønske om klarhet".⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Aspaas 2007.

Kjære Anton W.

15. september 1945: ikke akkurat en dag for hvit krysantemum, heller ikke en velegnet kveld til å tenne seg en sigarett i mørket utenfor villaen i Mittersill ved Salzburg. Høst og forfall, Europa i ruiner. Tidligere i det samme, siste krigsåret - den 11. februar - døde den eneste sønnen din, Peter. Han falt som soldat. Denne septemberkvelden hvor du selv falt, patruljerte allierte tropper området ved hjemmet ditt. Soldaten du uforvarende overrasket og skremte i kveldsmørket hadde også et navn: Raymond Bell. Han drakk seg i hjel og døde omtrent på dagen ti år senere. "Jeg skulle ønske at jeg ikke hadde drept den mannen," klynket han hver gang han var full. Han skjøt deg i panikk, uten forvarsel. Du slepte deg tilbake inn i huset og ble lagt på en sofa hvor livet og musikken blødde ut av deg.

Jeg tenker at også *dette* er en slags logisk rekke, hendelser du selv kunne organisert stramt og estetisk i en komposisjon, noen siste punkter i et forsøk på en seriell ordning av kaos; fyrstikkflammen i høstmørket besvart av stikkflammen fra geværet til soldaten, det uventede punktet i kroppen din... Hvem vet hva du rakk å tenke mens du dro deg såret og blodig tilbake til huset? Noen sier at livet passerer revy i slike øyeblikk – som når en bildebok faller i gulvet. Om det *er* slik, rakk du da å minnes noe fra det magiske kvadratet livet ditt var; én side biografi, én side musikk, én side mystikk og én side brennende ønske om klarhet?

Biografien, livet ditt: de 62 årene du levde og var Anton Webern... Før det forbi noen erindringsbilder fra barndommen i Wien? Minner fra familiens flyttesjau til Graz i 1890? Gymnasietiden i Klagenfurt, Bayreuth-reisen for å høre Wagners musikk, det første møtet og den første studietiden med Arnold Schönberg i 1904 og vennskapet med ham og Alban Berg de neste årene? Forelskelsen i Wilhelmine Mörtl som ble din egen Minna i 1911, barna da de kom til verden;

Amalia, Maria, Peter, Christina? Skandalen i 1913 ved urframføringen i Wien av Orkesterstykkene opus 6 – dét var vel uforglemmelig? Den første krigen og militærtjenesten som frivillig? Kapellmester og sjefsdirigent Webern i europeisk omløp: Wien, Praha, London, Paris, Barcelona – og Sveits, gang på gang resten av livet for å komponere, dirigere og gå fjellturer? Innvielsen i Schönbergs tolvtoneteknikk! Den kreative eksplosjonen... Symfonien, det magiske mesterverket ditt fra 1928, hørte du den for ditt indre øre der du lå? De offentlige vervene, komposisjonsoppdragene, lærestolene, statusen som kom og gikk, ble gitt – og så brutalt fratatt deg i 1934 av politiske årsaker, slik Alban Berg også ble tatt fra deg da han døde året etter. Og så den forbannede andre verdenskrigen... Orkestervariasjonene fra 1940, til slutt den andre kantaten fra 1943 – så dør sønnen din.

Og selv går du ut for å tenne deg en sigarett en lummer septemberkveld i 1945.

Omtrent parallelt med Schönbergs 12-tone-gjennombrudd i 1923, slår utgivelsen av et av de mest innflytelsesrike filosofiske verkene i det 20. århundre ned som en tankebombe i Europa; Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus*, med den berømte siste setningen: "*Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*" (det man ikke kan tale om, må man tie om). Utsagnet kunne vært ditt: det man ikke kan tale om, må man komponere musikalsk, og det som ikke kan komponeres, må ligge i pausene, må overlates til stillheten. Slik ble din stil: klar og transparent, konsentrert og essensaktig, naken og vakker, objektiv og samtidig ekstremt personlig – alt dette uten én overflødig tone.

Om det ikke kunne komponeres som musikk, tidde du – megetsigende.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Ibid.

De fire brevene var ulike i sin karakter fordi de var skrevet til fire ulike mennesker, og brevene var adressert med komponistenes fornavn for å illudere en nær relasjon. Vi vektla forskjellige aspekter ved komponistene, men sørget for at kommentarene plasserte komponistene i sin egen tid og i forhold til de andre komponistene. Gjennom brevene skulle vi få frem informasjon om deres liv og komponistvirke, samtidig som vi reflekterte og henvendte oss til dem, som om vi var i en gjensidig dialog. Slik la vi opp til at publikum skulle få innblikk i vår relasjon til de ulike komponistene og deres komposisjoner.

Brevene ble fremført på ulike steder i konserten. Brevene til Berg og Schönberg introduserte deres komposisjoner. Brevet til Webern kom midt i hans komposisjon *Vier Lieder*. Zemlinskys brev var oppdelt i tre, en del helt i begynnelsen av konserten, en i midten og den siste foran den korte romansen "Jetzt ist die Zeit":

(...) kanskje tok det lengre tid for folk å oppdage deg enn Schönberg trodde da han i 1949 sa: "Jeg har alltid trodd sterkt på at han var en stor komponist og jeg tror det fortsatt. Det er mulig at hans tid vil komme raskere enn vi tenker."
(...) Som operadirigent gjorde du stor suksess, du var ansatt som kapellmester i Wien, i Deutsches Landestheater i Praha og i Volksoper i Berlin. Du skrev flere operaer som ifølge Schönberg var både geniale og svært kompliserte. Så kompliserte at de ikke ble noen publikumssuksess. Hvorfor forklarte Arnold Schönberg på denne måten: "Jeg tror at en operakomponist som ham, som en symfoniker, må vente til han blir forstått. Zemlinsky vil først bli vurdert som det mesterlige talent han er når librettisten tilfredsstiller publikums ønsker. Og da vil folk forstå hvorfor selv jeg må lytte mange ganger for fullstendig å ta inn hans skjønnhet og helhet, til tross for mitt vennskap og min lojalitet. Da vil folk begynne å høre på hans operaer ofte nok til å oppleve musikken fullt ut. Og, til slutt, det er en tid for alt, Zemlinsky kan vente".⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Kjølborg 2007 b.

8.1.3 Iscenesettelse

Det magiske kvadratet ble også ivaretatt gjennom iscenesettelsen. Jeg ønsket å konkretisere Gadammers spillkonsept i den forstand at jeg 'omskapte' konsertrommet til å illudere et spillbrett:

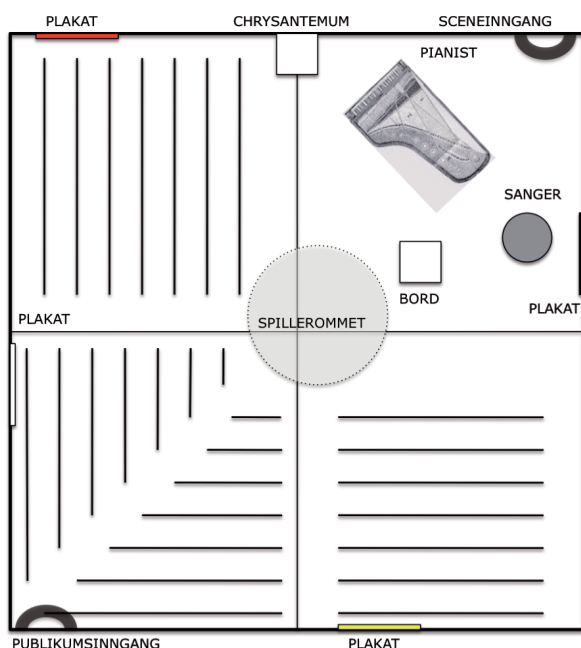
Filosofen Hans Georg Gadamer sammenligner kunstverket og kunstopplevelsen med et spill. Spillet har sine spilleregler og sine medspillere som har sine definerte roller. Når spilleren går opp i spillet, blir selve spillet subjektet. På samme måten blir musikken subjektet idet publikum inviteres inn i spillet. Rommet, delt opp i fire, samt kvadratet symboliserer også spillbrettet, selve arenaen der spillet foregår, der utøvere, lyttere og musikkverkene møtes og musikken oppstår. I dette spillet får det klingende verket sin realisasjon, gjennom utøvernes formidling og gjennom alle medspillernes intellekt, intuisjon, ekspressivitet og interpretasjon. I dette spillet kan man oppnå den totale tilstedeværelse der komponistenes og utøvernes kunstneriske intensjoner og musikkens harmonikk, melodikk, rytme og tekst smelter sammen til en *helhet*.⁴⁶⁷

Ikke ulikt Gadammers *spill*, som dreier seg om at kunstverket oppstår nettopp i et fellesskap mellom kunstens skapere og betraktere eller lyttere, snakker Christopher Small om *musicking*. Det dreier seg om at musikk sees på som handling eller en aktivitet gjennom de relasjoner som oppstår gjennom musikkopplevelsen, enten man spiller, lytter, danser, improviserer eller komponerer.

Jeg var ute etter å skape et 'demokratisk' konsertlokale der utøvere og publikum hadde tilnærmet lik status. Skillet mellom scene og sal var nesten utvisket, og utøverne disponerte kun en firedel av rommet. Rommet ble oppdelt gjennom en hvit markeringstape og publikumsstolene var plassert slik at de alle vendte mot rommets sentrum, *spillerommet*. På veggen i hver del hang en stor plakate av alle kvadratene ble hengt i hver hjørne av rommet mens en femte plakate lå på gulvet, i skjæringspunktet

⁴⁶⁷ Fra det skriftlige programmet.

mellom de fire rommene, rommet jeg ovenfor har referert til som spillerommet. Forsiden på det skriftlige programmet forelå i tre ulike utgaver, publikum som befant seg 'øverst' til venstre (i forhold til sceneplottet som er gjengitt under) fikk forsiden med Schönbergs tolvtonerekker, nederst til venstre fant man på forsiden Satot/rotas-palindromet, mens det publikum som satt nederst til høyre i konsertlokalet hadde Dürers *Melancholia* gjengitt på sin forside. mens utøverne var plassert i komponistenes rom. For øvrig var rommet kun møblert med et høyt bord, der jeg leste mine brev, og en stor, omfangsrik blomsteroppsats med hvite krysantemum.



Figur 9, sceneplokk Chrysantmen-konserten.

At rommet var møblert som et spillebrett, medførte ikke for publikum konkrete oppgaver av noen art; i programmet kom det frem at spillet er en metafor; i Gadamer's forståelse oppstår musikkopplevelsen i møtet

mellom spillers aktører og det klingende verket. Gjennom iscenesettelsen ønsket jeg å visualisere at det var spillet, og ikke spillerne som var spillers subjekt. Som utøvere ga vi så å si fra oss scenen som det sentrale punktet i konserten. Gjennom iscenesettelsen søkte vi å rette konsentrasjonen mot rommets sentrum, det som i figuren over er kalt spillerrommet.

8.2 KONSERTEN

8.2.1 Verksentrert musikkformidling i Bergs *Sieben frühe Lieder*

I dette kapittelet vil jeg sette fokus på fremføringen av *Sieben frühe Lieder* i Chrysanthemenkonserten, heretter kalt versjon 2.⁴⁶⁸ For å kunne gjøre dette har jeg sammenlignet denne med fremføringen i Almakonserten, versjon 1.⁴⁶⁹ Jeg vil beskrive noen av de særegne trekkene ved de to fremføringene og reflektere over de formidlingsmessige aspektene som påvirket meg i fremføringen av versjon 2. Jeg har primært valgt å konsentrere meg om min fremføring og ikke om pianistenes, samtidig vil jeg også måtte se på helheten. Fokuset er imidlertid på hvordan ulike faktorer påvirker den verksentrerte musikkformidlingen.

Komposisjonen ble, som jeg skrev i kapittel 4, innstudert for første gang i forbindelse med Almakonserten og ble så tatt opp igjen to år senere. Jeg hadde fått mange nye og ulike formidlingserfaringer siden konserten i -05, noe som gjorde at min forforståelse var annerledes da jeg gikk i gang med en ny interpretasjonsprosess med komposisjonen i desember -06. Videre førte det å ha med en ny pianist antagelig til en grundigere interpretasjonsprosess enn hvis jeg hadde hatt den samme pianisten som forrige gang.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ DVD 3, spor 16-22.

⁴⁶⁹ DVD 1, spor 24-30.

⁴⁷⁰ Pianist i Almakonserten var Gudrun Klakegg, i Chrysanthemenkonserten Tor Espen Aspaas.

Min tilgang til fremføringene har vært å lytte til og observere videoopptakene. Opptakene av de to konsertene ble imidlertid svært ulike, hva angår både lyd og bilde, noe som gjør det vanskelig å foreta direkte sammenligninger. I Almakonserten er mikrofonene plassert lengre unna og det er noe mer romklang enn hva som er tilfelle med Chrysanthemenkonserten der lydbildet er nærmere og mer direkte. Når der gjaldt videoopptaket, brukte vi i Almakonserten et amatørkamera som var plassert på Levinsalens balkong, bakerst i rommet. Her veksles det mellom hele scenebilder og zooming på sanger, pianist, skuespiller eller lerret. Disse valgene sto videofotografen for; vi hadde i redigeringsprosessen ingen påvirkning på dette.

I Chrysanthemenkonserten ble det filmet med tre profesjonelle kameraer, ett tok close-ups av sangeren, et annet av pianisten, mens det tredje filmet hele scenebildet.⁴⁷¹ Redigeringsmessige valg man gjør i forhold til valg av close-ups, helt bilde og kameravinkler vil styre betrakteren og lyttingen i bestemte retninger. I vår redigeringsprosess til denne konserten lå flere aspekter til grunn. For det første bestemte kvaliteten på de ulike opptakene valg av spor, samt det faktum at det ikke finnes close-ups av sangeren i en lengre periode i Berg-sekvensen fordi det måtte byttes videokassett samtidig som close-up-fotografen måtte gå ut på grunn av hosteanfall. Det ble derfor forsøkt å la interpretasjonen som lå til grunn for fremføringen styre spor og fokus i Bergs *Sieben frühe Lieder*. Dette innebærer et forsøk på å fokusere på den verksentrerte musikkformidlingen fremfor på utøvernes visuelle formidling. Slik er det flere sekvenser der man ser pianisten spille men kun hører sangeren.

Gjennom å studere opptakene av de to versjonene hører jeg at det er ulikheter både i min egen og den felles verksentrerte musikkformidling. Slik jeg ser det er det flere grunner til ulikhetene. Enhver konsertsituasjon i seg selv er unik og to fremføringer av samme komposisjon med de samme utøverne blir heller aldri helt like. Utøverne har nye erfaringer og ny innsikt når de gjentar en fremføring, sammenlignet med gangene før.

⁴⁷¹ DVD 3.

Det er særlig fire aspekter jeg vil trekke frem som jeg ser påvirket på min fremførelse av *Sieben frühe lieder* i Chrysanthemenkonserten:

- Et annerledes samspill gjennom å ha med en ny pianist
- Våre interpretatoriske valg
- Eksperimentering med stemmebruk i Kabaretkonserten
- Formidlingssituasjonen

Jeg vil under vise til eksempler der de to versjonene skiller seg fra hverandre, sett i lys av disse fire aspektene.

Versjon 1 har slik jeg ser det, og ut fra de begrensninger jeg har for å vurdere egne fremføringer, et tyngre og mørkere preg enn versjon 2. Dessuten er versjon 1 noe langsommere enn versjon 2. De to pianistene fremfører sitt parti på svært ulike måter, noe som også påvirker sangerens stemmebruk og uttrykk. Jeg opplevde samarbeidet med begge pianistene som fruktbart og spennende og fikk like store muligheter til å prege våre fremføringer.

Den andre romansen, "Schilflied", tar i versjon 1 ca. 2 min og 20 sekunder, mens den i versjon 2 er 20 sekunder raskere. Allerede i klaverets korte forspill i den første takten kan man merke forskjeller i de to versjonene. Klakegg spiller langsommere og med mer tyngde, noe som forsterkes ytterligere i åttendedelsbevegelsene i klaverets tredje, fjerde og femte takt. Mot slutten av romansens innledning, i takt 8 gjøres et større ritardando. Hos Aspaas er det lagt opp til mer flyt i 6/8-delsmotivet i klaveret, noe som gjør at sangeren synger lettere og med mer fremdrift. Oppbyggingen frem til høydepunktene i takt 4, 6 og 9 er lettere anlagt, noe som gjør at sangeren synger letter og slankere på de høye tonene.

Dette et ett eksempel, men det uttrykker en generell tendens i de to versjonene. Det er umulig å peke på hvem som har påvirket hvem i hvilken retning. Kjølberg og Klakegg spiller og synger kraftigere enn Kjølberg og Aspaas. Det kan handle om kjemien innad i de to duoene og om hvordan sanger og pianist har påvirket hverandre implisitt og eksplisitt i interpretasjonsprosessen, det kan si noe om særpreg ved de to pianistene, og det kan handle om min utvikling som sanger i forbindelse med forskningsprosjektet. Ganske sikkert dreier det seg om alle faktorene.

I interpretasjonsprosessen av versjon 2 søkte jeg og Aspaas aktivt etter nye og felles ideer. Selv ønsket jeg, i den grad det var mulig, å fristille meg fra versjon 1. Jeg ville legge til rette for et samarbeid der våre individuelle og felles ideer bidro i den medskapende prosessen av denne klingende versjonen av *Sieben frühe Lieder*. Også Aspaas hadde fremført komposisjonen med andre sangere og gjennomgikk en lignende omstillingsprosess. Vi valgte i fellesskap å la Smalls konsept *musicking* ligge som et bakteppe for refleksjonene rundt interpretasjonen. Small peker på at det i forbindelse med en fremføring foreligger en mengde relasjoner. For det første dreier det seg om relasjoner de ulike aktørene seg i mellom, det vil si relasjonen utøver - utøver, utøver - komponist, utøvere - publikum og publikum - komponist. Videre snakker han om relasjoner mellom mennesker og det musikalske materialet og om de relasjoner som befinner seg innad i det musikalske materialet.⁴⁷² I interpretasjonsprosessen fokuserte vi på tre relasjoner, relasjonen mellom oss og komponisten, relasjonen mellom sanger og pianist og de relasjonene som befant seg i komposisjonen.⁴⁷³ Vi opplevde at det i *Sieben frühe Lieder* var svært tette musikalske relasjoner mellom melodiske fraser, akkorder og tekst, og vi ønsket gjennom prøveprosessen å utforske hvordan disse ulike elementene kunne samhandle slik at de kunne speile, komplementere eller snirkle seg rundt hverandre for dermed å kunne smelte sammen til en større helhet. Vi arbeidet for å finne løsninger på hvordan tekst og melodikk på den ene side og sang- og klaverstemmen på den annen side kunne samhandle for å oppnå den ønskede sammenmeltingen.

Dette ble også formulert i brevet til Alban Berg:

(...) Jeg har ofte grublet over hva som er viktigst i en sang, tekst eller musikk. Jeg opplever at det i noen sanger er det musikalske materialet, andre ganger må teksten få mest fokus. Men i disse sangene [*Sieben frühe Lieder*] opplever jeg

⁴⁷² Small 1998.

⁴⁷³ I forberedelsene til og i selve fremføringen hadde vi selvsagt også stort fokus på relasjonen mellom utøver og publikum. Dette tilhørte imidlertid i denne sammenhengen formidlingsprosessen mer enn interpretasjonsprosessen.

at tekst og musikk går opp i en helhet, underlagt en større idé. Så blir det ikke detaljene, de enkelte ordene, de vakre melodiske frasene eller den kreative harmonikken som kommer i fokus, men sammensmeltingen og sammenvevingen (...).⁴⁷⁴

I versjon 1 kan det oppleves som om det er større avstand mellom sangerens og pianistens parti, som om det er færre dialoger enn i versjon 2. De to partiene var tenkt mer lineære enn i versjon 2, og på den måten kan det virke som om utøverne på sett og vis overlater til lytteren å sette delene sammen til en helhet. Intensjonen i versjon 2 var å få de ulike temaene i sang- og klaverstemmen til å snirke seg inn i hverandre på en annen måte, noe som gjør at dialogene mellom sang- og klaverstemmen blir tydeligere i denne versjonen. I den første romansen, "Nacht", har eksempelvis pianisten i takt 26 det samme tema som sangeren har i åpningen.⁴⁷⁵ I versjon 1 kommer dette temaet mindre tydelig frem. Det samme gjelder for takt 28 og 29 der sangeren synger "Trinke Seele!" og "Trinke Einsamkeit!" etterfulgt av et ekko i klaverstemmen. I versjon 1 er "Seele" og "Einsamkeit" sunget mer massivt slik at klaverets ekko i pianissimo ikke kommer godt nok frem. I versjon 2 gir klangfargen på "Seele" og "Einsamkeit" mer transparens slik at ekkoet klinger ut. Jevnt over er det en større klanglig transparens både hos sangeren og pianisten i versjon 2.

Den store forskjellen i den vokale formidlingen er slik jeg opplever det, at jeg i versjon 1 synger sterkere og massivt, mens versjon 2 er mer nyansert. Versjon 1 kan oppleves slik at hver tone får mye vekt, noe som fører til at frasene får mindre fremdrift og flyt. I versjon 2 utnyttes stemmens klangfarger i større grad og det veksles mellom å bruke stemmemessige aspekter som fylde og kompresjon på den ene side og transparens og luftighet på den annen. At jeg sang på en annerledes måte i versjon 2, skyldes delvis samspillet mellom meg og Aspaas som et resultat av en eksplisitt interpretasjonsprosess der vi jobbet med å la de

⁴⁷⁴ Kjølberg 2007 a.

⁴⁷⁵ DVD 1, spor 24 og DVD 3, spor 16.

ulike motivene i sang og klaverstemme få komme tydelig frem. Det dreier seg også om min eksperimentering med stemmebruk i Kabaretkonserten. Her hadde jeg utforsket nye klanglige muligheter, jobbet annerledes med diksjon og ikke minst utforsket hvordan signaturen i stemmen min kunne bli tydeligere. I Chrysanthemenkonserten overførte jeg noe av dette, samtidig som jeg helt klart befant meg i en klassisk sangkontekst. Dessuten gikk jeg lenger enn i versjon 1 med å bruke en luftig stemmebruk, la tekst og diksjon være viktigere enn egalitet og klang og med å finne frem flere klangfarger.

De ulike formidlingssituasjonene hadde også betydning for fremføringene. Begge konsertene var offentlige konserter, tiltenkt et musikkinteressert publikum. De var i det samme konsertrommet, men jeg hadde tilrettelagt konsertene på ulike måter, gjennom ulike paratekster og kontekster. Min kompetanse som musikkformidler var videreutviklet fra den første til den tredje konsertene; de prosessene jeg hadde gått igjennom ved å eksperimentere, reflektere, analysere, lese og diskutere problemstillinger rundt det å formidle romanser, hadde gitt meg nye innsikter og både eksplisitte og implisitte kunnskaper og ferdigheter som spilte inn i Chrysanthemenkonserten.

Jeg antar at plasseringen i rommet i Chrysanthemenkonserten skapte en mer intim konsertsituasjon enn i Almakonserten der scene og sal var tydeligere definert og adskilt. I Chrysanthemenkonserten delte vi rom med de andre medspillerne i konsertspillet. Min idé om at det 'fantas' et felles opplevelseshom i spillerrommet som var plassert i skjæringspunktet av de fire kvadratene, gjorde at jeg adresserte fremførelsen dit mer enn til hver enkelt person blant publikum. I Almakonserten hadde jeg, slik jeg har vært inne på tidligere, vært svært opptatt av å komme publikum i møte. Min iver etter å formidle gjorde at jeg tidvis trådte for langt inn på publikums 'banehalvdel' i den forstand at formidlingen ble i ivrigste laget og kanskje også kunne oppleves som noe krampaktig. Jeg hadde tendens til å overartikulere for å få frem teksten, noe som resulterte i at mimikken ble noe overdrevet. Jeg erfarte gjennom å synge for fokusgruppen at det ikke alltid er samsvar mellom egen indre ekspressivitet og evne til å nå frem til publikum. Tvert imot ga fokusgruppen meg tilbakemelding at det å være for inderlig virket påtrengende og hindret flyt i fraseringen. Det at

jeg nær sagt tok et skritt tilbake, gjorde at spillerommet ble utvidet slik at publikum fikk et større rom å oppleve musikken i.

Også innsikten i at ulike romanser bør formidles på ulike måter påvirket min fremføring i denne konserten. Der jeg i Almakonserten hadde forsøkt å bruke ikkeverbal kommunikasjon i mange ulike romansesjangre, både i de dramatiske, episke og poetiske romansene, hadde jeg nå en større forståelse av at særlig de poetiske romansene verken trengte eller tålte mye gestikk og minikk. Jeg var dermed roligere i mitt kroppsspråk, noe som på lik linje med de ovennevnte faktorene over påvirket min fremføring i det klingende verket.

Teksten til "Die Nachtigall" beskriver en nattergal som synger så vakert og lokkende at roseknoppen springer ut i full blomst. I den andre delen møter man så en urolig og fortvilet ung pike hvorpå beskrivelsen av nattergalen og rosen gjentas.

Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen;
da sind von ihrem süßen Schall, da sind im Hall und Wiederhall
die Rosen aufgesprungen.(...)⁴⁷⁶

Diktet er i min oversettelse slik:

Det skjedde fordi nattergalen sang hele natten. På grunn av
dens vakre sang, fra ekko og ekkoets klang, sprang rosen ut.
Hun var engang en vill blomst, nå går hun i dype tanker. Hun
bærer sin sommerhatt i hånden og virrer rundt under solens
hete, uten å vite hvor hun skal. Det skjedde fordi nattergalen
sang hele natten. På grunn av dens vakre sang, fra ekko og
ekkoets klang, sprang rosen ut.⁴⁷⁷

I versjon 1 fikk romansen et dramatisk tilsnitt. Underteksten fikk den
gangen en bitterhet fordi jeg fortolket teksten som en ung kvinne som

⁴⁷⁶ "Die Nachtigall" fra Alban Bergs *Sieben frühe Lieder*, tekst av Theodor Storm.

⁴⁷⁷ Oversettelsen ble gjengitt i de skriftlige programmene til Alma- og Chrysan-
themenkonserten.

hadde blitt forført for så å bli sviktet. Den poetiske persona ble en voksenperson som så hvor fortvilet den unge kvinnen var og som utrykte sinne og bitterhet overfor det som hadde skjedd. I versjon 2 fikk romansen derimot et mer poetisk uttrykk. Her forestilte jeg meg at sangen handlet om den poetiske persona. Det var hun som hadde opplevd å bli forført. Her forsøkte jeg å få frem flere sider ved hendelsen, både det vidunderlige og det urovekkende ved det som hadde skjedd, jeg var ikke så bestemt på at kvinnen faktisk var blitt sviktet, men at hennes uro skyldtes opplevelsen av å ha gått over fra pike til ung kvinne. Tolkningen fikk derfor et annet preg der de sterke partiene og crescendiene ikke ble så dramatiske. Den siste delen, der teksten gjentas, bar i versjon 1 preg av at den poetiske persona satt med ny erfaring vedrørende den lokkende nattergalens sang som gjorde at hun nærmest spyttet ordene ut i bitterhet. Slik var også tempo hørbart langsommere enn i den første delen. I versjon 2 lot jeg den poetiske persona, på tross av den uro hun følte, gjenoppleve det som hadde skjedd. I denne fremføringen fikk derfor den siste delen et preg av ekko fra den første delen, bitterheten og tyngden fra versjon 1 var borte og det ble en tydeligere fremdrift i fraseringen både i sang- og klaverstemmen.

Igjen har jeg anvendt en av romansene fra *Sieben frühe Lieder* for å vise hvordan ulike aspekter relatert til formidlingstenkning både eksplisitt og implisitt har ligget til grunn for den verksentrerte musikkformidlingen. Dette illustrerer at det ikke er tydelige skiller mellom interpretasjon på den ene side og formidling på den annen, men at disse to prosessene derimot blir integrert i fremføringen. Her formidler utøveren komponistens verk gjennom sin egen fortolkning, i en medskapende prosess. Mange aspekter spiller inn i hvordan fremføringen blir, selvsagt ligger interpretasjonsprosessen til grunn, men slik jeg har påpekt i dette kapitlet vil samhandlingen eller samspillet mellom utøverne på og mellom utøver og publikum også ha betydning. Og de kontekster komposisjonen plasseres i, vil kunne ha betydning ikke bare for publikums opplevelse, men også for utøverens formidling.

9. SYNTSE, KONSERT- DRAMATURGISK MUSIKKFORMIDLING

Delivery [delivery kan i denne sammenhengen oversettes som fremføring eller formidling] involves space, the body, and the place of both in social imaginary. Delivery involves historical concepts of the public and private spheres. As an art, delivery is creative, progressive, active, mobile; it promotes and reflects relationships; it both embodies the world and is the world. Delivery is based in and on cultural norms and in the breaking of those norms.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Mountford 2003, s. 152.

I dette kapittelet vil jeg samle tråder fra de øvrige kapitlene. Det innebærer å knytte sammen empiri fra de tre konsertene og fokusgruppen og la dette sammen med den utvalgte teorien danne et teoretisk grunnlag for en konsertdramaturgisk musikkformidlingspraksis. Jeg har valgt å kalle musikkformidling som dreier seg om en helhetlig tenkning rundt konsertens mange aspekter av kunstnerisk, retorisk og kommunikativ art for *konsertdramaturgi*. Slik blir konsertdramaturgi en kategori innenfor det vide feltet musikkformidling, et felt som dreier seg om alle typer formidling av musikk, både gjennom levende musisering og gjennom en rekke andre måter å formidle musikk, musikalske ideer, eller fenomener på, muntlig, skriftlig eller gjennom ulike representerende og digitale medier.

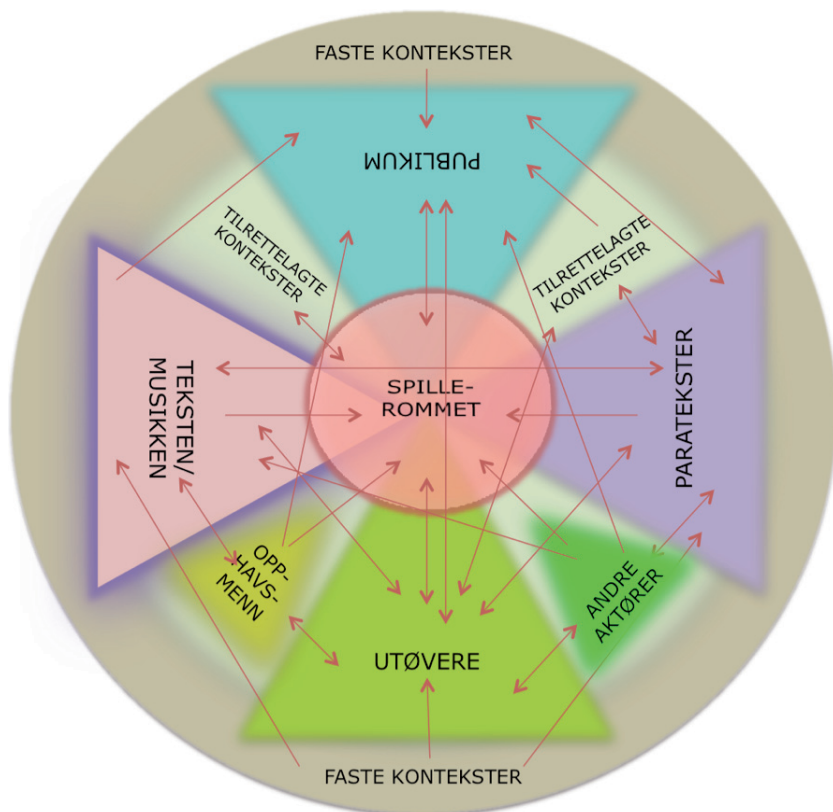
Konsertdramaturgi dreier seg i denne konteksten om utøverens fremføring av det klingende verket og om tilrettelegging rundt denne fremføringen, gjennom ulike paratekster og kontekster som plasserer, omgir eller peker mot fremføringen. Sentralt i en konsertdramaturgisk tenkning er utøverens opptreden i konserten, både i forhold til selve fremføringen og den medfølgende ikkeverbale kommunikasjonen og den sceneopptreden som rammer inn fremføringen. Basert på synet på konserten som en arena for møter mellom mennesker og musikk, vil konsertdramaturgi også handle om sosiale og kommunikative sider ved konserten, der tilrettelegging er sentralt for å skape samhandling eller samspill mellom konsertens ulike aktører.

Basert på Kaufmann og Kaufmanns kommunikasjonsmodell⁴⁷⁹ og det retoriske pentagrammet⁴⁸⁰ som begge peker på at kommunikasjon er en sirkulær prosess der elementene og aktørene står i relasjoner til hverandre, har jeg utviklet en relasjonsmodell for det konsertdramaturgiske arbeidet. Denne modellen illustrerer to rom, både det fysiske konsertrommet der utøveren, publikum, musikken, paratekstene og kontekstene befinner seg og det fiksjonelle rommet, spillerommet, der musikkopplevelsen oppstår. Dette er inspirert at Smalls *musicking*-begrep og av *spillerommet* til Gadamer og demonstrerer hvordan konsertens aktører og

⁴⁷⁹ Figur 2, gjengitt i kapittel 2.2.

⁴⁸⁰ Figur 4, gjengitt i kapittel 2.4.4.

de tre tekster relaterer seg til hverandre. Spillet oppstår i disse relasjonene og legger grunnlaget for musikkopplevelse og estetisk erfaring.



Figur 10, konsertdramaturgisk relasjonsmodell.

Modellen synliggjør at konserten inneholder flere elementer enn musikk, utøvere og publikum. Det befinner seg i konsertsituasjonen en mengde faste kontekster og paratekster som skaper rammer for fremføringen. I tillegg innebærer iscenesettelsesprosessen en intensjonell bruk av kontekster og paratekster som er tilpasset den aktuelle situasjonen for å sette fokus på de komposisjonene som fremføres. Både paratekster,

kontekster og samspillet mellom utøveren og publikum har betydning for musikkopplevelsen. De kan ha en positiv innvirkning på publikum når de er godt gjennomtenkt eller brukt intuitivt med stor erfaring. Men de kan også være tilfeldige, lite gjennomtenkt eller fremstå som for innstuderte og kunstige. Da vil de kunne forstyrre lyttingen og forringe musikkopplevelsen.

Både faste og tilrettelagte kontekster er relatert til konsertkonvensjoner, konsertarenaer, tid og personer og vil ofte eksistere uavhengig av den spesifikke konsertsituasjonen, slik som rommets utforming, arkitektur, permanente installasjoner og scenografiske elementer. I tillegg er faste kontekster relatert til den aktuelle musikkens formidlingstradisjoner, slik som når en konsert inngår i en større sammenheng som en konsertserie eller en festival. Både utøvere og publikum forholder seg til de rammene som gjelder for denne større sammenheng, enten ved å "akseptere" disse kontekstene eller ved å bryte med dem. Kontekster kan også tilrettelegges gjennom en intensjonell eller retorisk bruk av paratekster. Verksentrerte paratekster befinner seg svært nært musikken som fremføres. Dette er illustrert ved at den rosa trekanten som representerer 'teksten' eller musikken, er rammet inn av den lilla fargen til paratekstene. I tillegg befinner det seg paratekster i større avstand fra fremføringen, eksempelvis gjennom bruk av verbal og ikkeverbal kommunikasjon, scenografiske elementer, andre kunsttuttrykk, multimedia og skrift- og billedbærende medier.

Konserthendelsen har mange ulike aktører, som utøvere eller lyttere og som opphavsmenn for komposisjonen. Sistnevnte gruppe vil som regel være aktører som ikke er fysisk til stede i fremføringen av klassisk musikk fordi de etter all sannsynlighet ikke lenger lever. For å illustrere at deres tilstedeværelse i konserten ikke er fysisk, er deres trekant mindre og har en mer diffus ramme. I tillegg vil det i konserten være aktører som kan ha ulike roller i konsertens tilblivelse, eksempelvis konsertregissør, konsertdramaturg, lysdesigner, scenograf, konsertarrangør, konsertvert og andre som har praktiske oppgaver i forbindelse med konserten, billettselgere, podievakter, blomsterdekoratører og andre. De ulike aktørene interagerer med hverandre og med de tre tekstene, og slik er pilene plassert i alle

retninger for å illustrere at de forskjellige relasjonene har betydning for samspillet og musikkopplevelsen.

9.1 KONSERTPROSESSEN

9.1.1 Innganger

Ethvert teater- eller konsertprosjekt initieres av noe, det kan være et ønske om å formidle en spesiell 'tekst', å møte et spesielt publikum eller å presentere et spesielt kunstnerisk prosjekt. Disse intensjonene vil fungere som *innganger* til konserten eller forestillingen. Teaterteksten danner ofte kun et utgangspunkt for en forestilling fordi den ofte brytes om, fragmenteres, kuttet i eller skrives om for å tilpasses den forestillingen man ønsker å skape. En teaterforestilling består av flere elementer enn teksten, og derfor vil *rom, kropp og tid* være like aktuelle innganger til teaterforestillingen som *teksten*. I en konsert blir komposisjonene i en konsert som regel fremført i sin opprinnelige form, det vil si uten den type bearbeiding som teaterteksten gjennomgår. I tillegg har musikken en svært sentral plass. Derfor vil 'tekst' eller repertoar også være den mest sentrale inngangen til de fleste konsertprosjekter.

Denne avhandlingen dreier seg også om alle de andre aspektene ved en konsert, aspekter som kan bidra til at utøveren bruker andre innganger til et konsertprosjekt enn repertoaret. Ved å tillate disse innpass tidlig i prosessen, åpner man muligheter for at konsertens andre elementer i større grad kan samhandle med det som er det primære, musikken. Å ha blikk for mange mulige innganger til en konsertproduksjon åpner for at man:

(...) så å si «materialiserer» tolkningen gjennom valg av stil, teknikker, romlige løsninger, rollebesettelse og ønsket relasjon til publikum, dvs. å «se for seg» forestillingen før den

er produsert, og dermed skape en visjon av forestillingen (...).⁴⁸¹

De fire innganger Gladsø et al. presenterer som teaterets primære innganger til forestillingsprosessen, tid, rom, kropp og tekst, vil på hver sin måte inngå i konsertplanleggingen.⁴⁸² I dette forskningsprosjektet ble det brukt flere ulike innganger i utviklingen av de tre konsertene. Basert på det empiriske materialet har jeg valgt å benevne innganger til konsertproduksjoner med en noe annen terminologi enn teaterets. I denne sammenhengen vil det dreie seg om:

- programmering
- konsertkonsept
- scene/rom
- instrument/utøver
- publikum
- anledning

Utenommusikalske innganger kan føre til at andre aspekter enn musikken styrer utviklingen av konserten og dermed setter musikken i andre rekke. På den annen side vil det å ta inn andre innganger kunne bidra til å sette musikken inn i perspektiver gjennom bruk av paratekster og kontekster og sørge for en større samhandling eller medskapning mellom konsertens ulike aktører.

Drivkraften til konsertutvikling vil for de fleste utøvere være det å fremføre utvalgte komposisjoner, og slik blir programmeringen, det vil si valg og sammensetning av repertoar, den viktigste inngangen. Slik var det også i mine konserter. Sjelden vil de utenommusikalske inngangene, konsertkonsept, scene/rom, instrument/utøver, publikum og anledning alene danne utgangspunktet for konsertplanleggingen, men de vil være innganger som på ulike måter preger programmeringen. I utviklingen av mine tre konserter var skillet mellom de ulike inngangene flytende i den forstand at jeg ofte arbeidet med flere innganger parallelt. Det oppsto en

⁴⁸¹ Gladsø et al. 2005, s. 198.

⁴⁸² Ibid., s. 187 ff.

dynamisk prosess der inngangene programmering og konseptutvikling påvirker hverandre. Konseptet kom ut av repertoarvalget, men samtidig ble programmeringen påvirket av konseptet etter hvert som det betydeligere; noen romanser passet ikke inn, mens andre kom til fordi de forsterket konseptets profil.

Et *konserthkonsept* er en måte å kontekstualisere musikken på. Konseptet kan være en rød tråd, dreie seg om å plassere musikken i tid, historisk eller samtid, og andre typer kontekster jeg vil komme tilbake til i dette kapitlet. Inngangen *scene/rom* vil omhandle hvordan rommets utforming, dets arkitektur, scenografiske elementer og andre romlige paratekster kan danne utgangspunkt for iscenesettelsen. I utviklingen av Kabaretkonserten påvirket dette til en viss grad valg av repertoar, og særlig sammensetningen av dette. Jeg hadde tidlig ideer om hvordan scenerommet skulle møbleres i forhold til scenografiske paratekster, plasseringer i rommet og min egen formidling i forhold til kontakten mellom scene og sal. Valg av *instrument/utøvere* i et konsertprosjekt vil være svært styrende for programmeringen, men også i forbindelse med iscenesettelse og bruk av paratekster. I offentlige konserter vil *publikum* som regel bestå av interesserte lyttere som selv velger å være til stede i en konsert. Man kan imidlertid også ønske å rette en konsert mot en spesiell publikums- eller målgruppe. Her vil publikum danne utgangspunktet for planleggingen, der vurderinger vedrørende målgruppens lyttekompetanse og repertoarpreferanser vil påvirke formidlingsform, iscenesettelse og bruk av paratekster og kontekster. Valgene vil gjøres med en særlig tanke på å skape kontakt med og å gjøre lyttesituasjonen så optimal som mulig for det aktuelle publikummet. Hva slags *anledning* konserten er, det vil si hvilken sammenheng konserten befinner seg i, vil også være en aktuell inngang til et konsertarbeid. Publikum vil selvsagt være et aspekt ved denne inngangen, men også repertoar og utøvere kan spille inn. Anledningen for mine tre konserter, var at de i tillegg til å være offentlig tilgjengelige konserter i Musikkhøgskolens konserttilbud, var forskningsprosjekter. Slik styrte mine forskningsspørsmål mange av valgene både når det gjaldt programmering, iscenesettelse, min egen opptreden og bruken av paratekster og kontekster. Både der konserten inngår i en etablert konsertserie eller festival eller der det dreier seg om

en enkeltstående konsert i et utradisjonelt lokale, vil den aktuelle anledningen være en inngang som styrer de kunstneriske valgene.

9.1.2 Konsertens dramaturgiske form

I teateret plasseres teaterteksten i en dramaturgisk modell eller i en kombinasjon av flere modeller, eksempelvis de før nevnte modellene dramatisk, episk, simultan og metafiksjonell.⁴⁸³ Disse springer ut av ulike teatertradisjoner og har forskjellige kunstneriske og kommunikative intensjoner, og ikke minst er modellene ulike i sin oppbygning.

I kapittel 2.1.1 gjør jeg rede for at jeg finner de fire teaterformene dramatisk, episk, simultan og metafiksjonell som modeller som ikke direkte kan overføres til romansekonserten. Imidlertid vil en romansekonsert som består av svært ulike komposisjoner som i utgangspunktet ikke befinner seg i noen innbyrdes dramaturgisk sammenheng, kunne anvende dramatiske, episke, simultane og metafiksjonelle elementer.

Som dramaturgiske konsertformer vil derimot åpne og lukkede former eller kombinasjoner av disse være relevante. En lukket teaterform er av Janek Szatkowski kalt *teater for tilskueren*, mens en åpen form beskrives som *teater med tilskueren*.⁴⁸⁴ En lukket form er på ingen måte stengt og skaper i utgangspunktet ikke en mindre engasjerende formidlings-situasjon, men den kan være mer krevende for publikum fordi den fordrer at publikum på egen hånd engasjerer seg og lever seg inn i den fiksjon som skapes på scenen. Overført til musikk vil en *lukket* formidlingsform være konserter eller formidling *for* publikum, en formidlings-situasjon der publikum på egen hånd finner veien til musikkopplevelsen. Samhandlingen mellom utøvere og publikum ligger implisitt, det foregår i liten grad direkte henvendelser fra scene til sal utover hilsningsritualene i begynnelsen og i forbindelse med applausen. Til grunn for utøverens fremføring ligger primært den verksentrete formidlingen, som fra utøverens side kan være overbevisende og engasjerende. Hvorvidt publikum engasjeres avhenger imidlertid i stor grad deres lyttekompe-

⁴⁸³ Gladsø et al. 2005, s. 157 ff.

⁴⁸⁴ Szatkowski 1989, s. 30.

tanse. Konserter eller formidling *med* publikum er formidlingssituasjoner der samhandlingen er mer eksplisitt. Utøveren henvender seg mer direkte til publikum, gjennom å snakke eller gjennom et aktivt, kommunikativt kroppsspråk. Noen komposisjoner inviterer til en lukket formidlingsform, mens annen musikk fungerer bedre med en åpen formidling.

Inspirert av Edward T. Cone har jeg valgt å sortere romanser i de tre tekstsjangrene dramatisk, poetisk og episk.⁴⁸⁵ I dramatiske romanser deltar den poetiske persona i en type handling, i poetiske romanser snakker denne til seg selv eller til en ikke-tilstedeværende person og i episke romanser henvender den seg til publikum gjennom å fortelle historier. Ikke bare teksten, men også det musikalske materialet vil kunne styre kategoriseringen; det musikalske materialet vil ofte stemme overens med teksten i den forstand at en poetisk tekst er komponert inn i et poetisk tonespråk, mens en episk tekst har et mer utadvendt og fortellende tonespråk, både i sang- og klaverstemme. Derfor velger jeg å benevne det ikke bare som tekstsjangre, men som dramatiske, poetiske og episke romansesjangre.⁴⁸⁶ Det er imidlertid viktig å presisere at ikke alle romanser lar seg plasser i en av de tre kategoriene, man at mange vil kunne bestå av kombinasjoner av dramatiske, poetiske eller episke elementer.

Gjennom observasjoner av mine konserter har jeg sett at formidlingen påvirkes av romansens sjanger. Det er som om ulike romanser befinner seg i forskjellige fiktive rom, og at sangeren gjennom sin formidling leder publikum inn i de ulike typene fiktive rom. De dramatiske og poetiske romansene formidles i lukkede rom i større avstand fra publikum enn de episke romansene som foregår i åpne rom, nærmere publikum. De poetiske romansene har et innadvendt eller mer ensomt uttrykk enn de to andre romansesjangrene. Man forestiller seg at det dramaet som utspilles

⁴⁸⁵ Cone 1974.

⁴⁸⁶ Man kan også tenke seg instrumentalmusikk plassert i de samme tre kategoriene dramatisk, poetisk og episk. Slik jeg ser det handler ikke kategoriseringen primært om tekstsjanger, men om materialets substans, hvorvidt det preges av dramatisk, handlende, innadvendt og poetisk eller narrativt og episk karakter. I lengre instrumentalkomposisjoner vil det ofte veksle mellom de tre karakterene i de ulike delene eller satsene.

i disse romansene, befinner seg i et annet rom enn i det fysiske konsertrommet. Det foregår ingen henvendelse mot publikum, derimot må publikum trekkes mot utøveren for å delta. I Zemlinskys sang "Elend" i Kabaretkonserten (DVD 2, spor 3) ser man at sangeren har et innadventd uttrykk. Blikket rettes aldri mot publikum, men er ofte senket. De få gangene hun ser opp, er blikket tilslørt og lite fokusert, noe som antyder at den poetiske persona befinner seg et poetisk og fiktivt rom. Målet med formidlingen må i poetiske romanser være at hver enkelt lytter finner sitt eget indre opplevelsrom.

I en dramatisk romanse vil fiksjonen eller dramatikken utspilles i større grad enn i en poetisk romanse, enten det gjøres ved at sangen spilles ut gjennom agering eller ved at handlingen antydes gjennom gestikk, minikk og positurer. Sangeren vil heller ikke her henvende seg direkte til publikum, men istedenfor det innadventde rommet i en poetisk romanse vil sangeren søke å rette fokus mot det 'stedet' der handlingen foregår slik at romansens handling kan oppleves å skje på scenen, for eksempel i rommet mellom utøveren og publikum.

Den åpne formen i de episke romansene kjennetegnes ved et motsatt fokus, det foregår en henvendelse fra scene til sal. Her søker sangeren direkte kontakt med publikum gjennom å fortelle historier. De episke romansene befinner seg således i et annet rom enn de to foregående. Slik jeg ser det er det episke rommet større. Det er det mest fysiske av de tre og involverer scene og sal på en annen måte enn i de to foregående romansesjangrene.

De tre konsertene hadde ulik vektlegging av åpne og lukkede elementer. Almakonserten besto i stor grad av lukkede elementer fordi det hadde få episke romanser og kommentarer. Episke kommentarer forekom i begynnelsen, der alle de tre medvirkende hadde informasjonskommentarer, og mot slutten av første og andre avdeling da skuespilleren gikk ut av rollen som Alma og inn i en fortellerrolle. De andre kommentarene skapte en fiksjon av Almas tilstedeværelse. De aller fleste romansene i konserten var lyriske eller dramatiske, bare noen få var episke. Informasjonskommentarene og bildene på lerretet åpnet opp og bidro på den måten til å kontekstualisere de dramatiske og poetiske elementene.

I Kabaretkonserten var kommentarene på den ene side en del av fiksjonen rundt sangene og på den annen side små narrativer som henvendte seg til publikum. Kommentarene inviterte publikum inn i de ulike sangenes universer og bidro til at denne konserten hadde den mest åpne formen av de tre. Sangene var en blanding av episke, dramatiske og poetiske, hvorav de poetiske var i mindretall. De rytmiske, melodramatiske, humoristiske, improvisatoriske og lekne elementene i sangene bidro også til en åpen formidling og dermed også en mer eksplisitt kontakt mellom scene og sal.

I Chrysanthemekonserten søkte vi en balanse mellom åpne og lukkede elementer. De fleste av romansene var poetiske, de tilhørte en lukket formidlingsform. Vi ønsket å omkranse disse med åpne elementer gjennom muntlige kommentarer i form av brevene fra utøverne til komponistene. Brevene, sammen med møbleringen i rommet, bidro som åpne elementer. Avstanden mellom scene og sal var liten fordi rommet var delt inn i fire like store deler, hvorav utøverne var plassert i en del, mens publikum satt i de tre andre delene. Scenerommet var plassert et annet sted enn det som er vanlig i denne salen, og publikum omkranset scenerommet på tre sider. På den måten var romanseformidlingen lukket, mens de paratekstuelle og kontekstuelle elementene sørget for åpenhet.

Jeg ser det som en stor utfordring for formidlere av klassisk musikk å skape åpne formidlingssituasjoner fordi så mye av musikken er av dramatisk og poetisk karakter. Fordi klassisk musikk ofte formidles i en lukket formidlingsform, krever dette stor lyttekompetanse og utfordrer lytterens konsentrasjon. Konsentrert lytting og innlevelse er selvsagt ikke noe som primært gjelder for klassisk musikk; alle typer musikk vil kreve en investering fra lytterens side og mottas på bakgrunn av en viss lyttekompetanse. Den klassiske musikken strekker seg imidlertid ofte over et langt tidsrom, og i tillegg vil mange lyttere ha mindre fortrolighet og kunnskap om klassisk musikk enn til den mer kommersielle musikken. Samtidig bør det ikke være et mål at all klassisk musikk skal formidles i en åpen og narrativ form. Musikken bør formidles i forhold til den karakter eller det særpreg utøveren leser ut av partituret, hvilket innebærer at dramatisk og poetisk musikk fremføres i sine fiktive rom, enten det er ekspressive eller innadvendte rom, mens det mer kommunikative,

fortellende og til tider humoristiske som kjennetegner den episke musikken får en mer åpen, utadvendt og direkte formidling. Ved å tilrettelegge paratekster og kontekster og gjennom en reflektert programmering der det veksles mellom lukkede og åpne elementer i konserten, kan man komme lyttere med mindre lyttekompetanse i møte slik at de ledes inn i de mer lukkede rommene. Kan hende vil dette bidra til å skape nye konsertuttrykk som kan virke inspirerende også på erfarne lyttere.

I antikkens retorikk var man opptatt av at taleren skulle engasjere publikum på flere måter, gjennom å berøre, lære bort eller informere og underholde eller forlyste, *movere*, *docere* og *delectare*. I formidling av klassisk musikk i dag ivaretas det informerende aspektet gjennom skriftlige program og ved bruk av informasjonskommentarer eller konsertforedrag forut for selve konserthendelsen. Mitt inntrykk er at aspektet berøre i for stor grad går på bekostning av underholdnings- eller forlystelsesaspektet. I mange sammenhenger formidles klassisk musikk i seriøse rammer med lite innslag av lekenhet, spontanitet og humor. Å veksle mellom åpne og lukkede elementer i konserten kan være en måte å ivareta alle de tre aspektene ved god formidlingskunst, *movere*, *docere* og *delectare*.

9.1.3 Prøveprosessen

I motsetning til i teater og opera har man i kammermusikk og romansekonserter kortere prøvetid i konsertrommet, ofte dreier det seg om en lydprøve forut for selve konserten. Å skape konserter med et særlig fokus på iscenesettelse krever en annerledes og mer omfattende prøveprosess enn de mer tradisjonelle konserter fordi arbeidet med iscenesettelsen kommer i tillegg til prøvene med den verksentrerte musikkformidlingen. Mangel på muligheter for prøver i konsertlokalet, ofte på grunn av stramt budsjett og høye leieutgifter eller stram tidsmargin fra utleier/konsertarrangørs side, kan stå som barriere for å realisere konsertdramaturgiske ideer. Jeg hadde lite tilgang til Levinsalen i forkant av de tre konsertene, både i ukene før og i forbindelse med dagene da konsertene ble holdt. Jeg måtte derfor prøve ut iscenesettelsen i andre lokaler. Videre krevdes det

et stort fokus på logistikk og planlegging. Det var i overkant krevende å være både utøver og produsent i sin egen konsert fordi det innbar mye rigg og mange oppgaver å holde rede på så kort tid opp mot konserten.

I tillegg til å utvikle kompetanse som utøver, krever et særlig fokus på iscenesettelse at utøveren som konsertsaker på den ene side utvikler større kompetanse innen konsertregi og konsertproduksjon og på den annen side samarbeider med mennesker som har kompetanse innen eksempelvis regi, koreografi, scenografi, lyd, lys og multimedia. Dette har både en økonomisk side og forutsetter at det finnes mennesker som har den ønskede kompetansen. Det er ingen automatikk i at kompetanse som er utviklet for teateret eller på en pop- eller rockearena fungerer i en romansekonsert.

Det ble i fokusgruppen etterlyst et regiblikk på Almakonserten. Dette var en problemstilling jeg på forhånd hadde reflektert over og som ga meg et dilemma. De tre konsertene var i tillegg til å være offentlige konserter også en del av dette forskningsprosjektet, og av metodiske grunner ønsket jeg å ha kontroll over så mange prosesser som mulig. Konsertene skulle fungere som verksted for min utforskning, og slik så jeg det som problematisk å trekke inn for mange andre profesjoner i prøveprosessen. Min hensikt var å følge prosessene så nært som mulig og jeg anså at det for forskningen ville være en styrke at ikke alt fungerte like godt. Slik ga jeg meg selv rom til å eksperimentere for å få et så rikt empirisk materiale som mulig. Konsertene led nok til en viss grad av mangel på en regissør som kunne bidra til å forløse ideer, stramme inn og veilede meg i forhold til agering. Med regiassistanse ville jeg antagelig ha gått glipp av den innsikten jeg fikk gjennom å observere prosessen og konsertene i etterkant.

9.1.4 Utenat eller bruk av noter?

Å bruke noter i romansekonserten handler ikke om å lese mens man fremfører, men om å ha notene som en hjelp der man ikke føler seg helt trygg. Notene kan for eksempel være til hjelp i forbindelse med vanskelige innsatser, der samspillet er krevende og som en liten påminning om tekst. Jeg brukte noter på den første og den siste konserten, mens jeg i Kaba-

retkonserten sang utenat. Mye av repertoaret og formidlingsformen til Kabaretkonserten var av en dramatisk og episk karakter, og sangene var friere i sin form enn mange av romansene til de to andre konsertene. I tillegg var dette en konsert der jeg i mye større grad la opp til bruk av ikkeverbale modaliteter og agering. Slik var denne konserten åpnere i sin form, noe som krevde at jeg fremførte sangene i Kabaretkonserten utenat. Min erfaring, både som utøver og som lytter, er at en fremføring uten noter som regel blir friere enn en med noter. At memoria er en av de fem arbeidsfasene i retorikken, forteller også at man allerede i den antikke retorikken anså at det å tale utenat hadde en større effekt på tilhøreren enn det å tale med manus.⁴⁸⁷ I retorisk teori sier man at fremføringen ikke skal virke forberedt, men spontan. Å fremføre utenat, enten det dreier seg om en tale eller en musikalsk fremføring, vil bidra til at fremføringen får preg av noe fritt og improvisert, som om det skapes der og da. Ifølge den svenske retorikkprofessor Kurt Johannesson sa Quintilianus at den som ser ned i manus, vil ødelegge rytmen og intensiteten, og det vil dermed forstyrre tilhørernes lytting.⁴⁸⁸

Grunnen til at jeg brukte noter i Alma Mahler- og Chrysanthemenkonserten var at jeg fremførte et repertoar som var krevende å innstudere, memorere og fremføre; mange av romansene hadde en utfordrende melodikk, vanskelig rytmikk og en klavestemme som ikke bidro til å gjøre fremføringene enklere, tvert imot. Dette gjaldt særlig for Weberns verk *Vier Lieder* og Schönbergs *Three Songs*. Jeg hadde med hensikt valgt ut romanser jeg ikke tidligere hadde innstudert, og slik krevde det svært mye tid for å lære konsertprogrammet utenat, tid jeg ikke alltid opplevde å ha nok av. Flere av deltagerne i fokusgruppen reagerte på min bruk av noter og opplevde at formidlingen, særlig i de dramatiske og episke romansene, ble hemmet ved at notestativet fungerte som en barriere mot publikum. I tillegg mente de, slik også Quintilianus var opptatt av, at når jeg så ned i notene, skapte det uønskede brudd i fiksjonen.

⁴⁸⁷ Andersen 2004.

⁴⁸⁸ Johannesson 1998.

For å fremføre romansene utenat i en konsert vil tidligere konsert-erfaringer med det aktuelle repertoaret, en lengre innstuderingsperiode og nok prøvetid i en realistisk konsertsituasjon være til hjelp. I teater og opera er som regel den sceniske prøvetiden lang og forestillingene mange, sammenlignet med en romansekonsert. Operasangeren fremfører også krevende repertoar og fremfører selvsagt musikken uten noter. Slik er det langt ifra umulig å lære krevende og lange komposisjoner utenat. Som konsertsanger vil man imidlertid ofte arbeide med svært mange konsertprosjekter samtidig, eksempelvis romanser, samtidsverker og kirke-musikk. Det blir ikke alltid tid til å lære alt utenat og ikke sjelden fremføres konsertene bare én gang, slik at man ikke får den trening og rutine som gjør at musikken blir så godt internalisert som man kunne ønsket.

Spørsmålet er så om romanser *må* fremføres utenat, eller om sangeren, på samme måte som instrumentalister, kan fremføre dem med noter. Cone diskuterer bruken av noter i en romansekonsert:

On the concert stage the dramatic illusion is often under attack from another quarter. If a lieder singer impersonates a protagonist, if an accompanist tries to create an effect of spontaneity, how can we tolerate – as we often must – their use of scores? Isn't the illusion bound to fail under these circumstances?⁴⁸⁹

For Cone er svaret på disse spørsmålene at publikum som regel aksepterer bruk av noter i konserten fordi de er fortrolige med konsertens konvensjoner og på grunn av denne fortroligheten velger publikum å overse notene. Cone mener altså at publikum registrerer notene på et artistisk nivå for så raskt å vende tilbake til det fiksjonelle/symbolske nivået.⁴⁹⁰ Det innebærer at notene er et moment i den fiksjonskontrakten som inngås mellom utøver og publikum. Gjennom å akseptere konsertens

⁴⁸⁹ Cone 1974, s. 64.

⁴⁹⁰ Sauter 2000.

konvensjoner kan publikum se bort ifra de elementene som ikke tilhører fiksjonen og forbli på det fiksjonelle/symbolske nivået.⁴⁹¹

Ut fra studier av mitt empiriske materiale opplever jeg at de ulike romansesjangere i ulik grad tåler bruk av noter. Der de poetiske romansene befinner seg i et innadvendt rom, utspilles de dramatiske og episke romansene i større grad i konsertrommet og ut til publikum. Fordi de poetiske romansene ikke ageres og både gestikk og minikk er svært neddempet, mener jeg disse i større grad kan fremføres med noter uten at det forstyrrer formidlingen. For de episke romansene er det viktig at notene, dersom de skal være med, inngår i formidlingen. Man kan for eksempel tenke seg at notene representerer den boken historien fortelles fra, slik man ofte leser fra en bok i eventyrfortellinger. Notene bør i størst mulig grad tilhøre den poetiske persona og ikke den vokale. De dramatiske romansene vil være mer sårbare for bruk av noter fordi notestativet fysisk vil kunne stå i veien for ageringen.

Bruk av noter i romansekonserten er ikke for Cone nødvendigvis problematisk, og han argumenterer videre for hvorfor notene kan ha sin plass i romansekonserten. Notene er ifølge Cone en påminnelse om den *komplett musikalsk persona* som representerer komponisten, og bruken av dem gir utøveren og publikum en bevissthet om romansenes opphavsmenns 'tilstedeværelse' i konserten.⁴⁹² I Almakonserten valgte vi at pianisten skulle slippe notearkene på gulvet etter hvert som hun hadde spilt ferdig en romanse. Intensjonen var den samme som hos Cone, vi ville synliggjøre komponistenes verk, slik det er representert gjennom partituret.

⁴⁹¹ For mer om de tre opplevelsensnivåene sensoriske, artistiske og symbolske/fiksjonelle og om fiksjonskontrakt, se kapittel 2.1.4.

⁴⁹² *Ibid.*, s. 64 ff.

9.2 ROMANSEKONSERTENS KONTEKSTER

Dag Solhjell presiserer at han for å kunne å identifisere kunstformidlingens kontekster og paratekster har måttet bruke sin reelle erfaring som kunstformidler:

Uten denne erfaringsbaserte innsikten kunne jeg heller aldri ha utviklet denne typologien over kontekster. Den lar seg neppe «forske» frem bare gjennom observasjon fra et sted utenfor kunstinstitusjonen. Det teoretiske arbeidet har imidlertid hjulpet meg til å kunne se formidlingen og dens former og innhold mer fra utsiden.⁴⁹³

På samme måte vil jeg bruke Solhjells teori sammen med min erfaringskunnskap som musikkformidler for å studere romansekonserterens kontekster og paratekster. Paratekstene og kontekstene vil for publikum, sammen med de komposisjonene som fremføres, fremstå som en helhet. Paratekstene er en synlig, materialisert eller konkret tekst, mens kontekstene er innholdet i de samme paratekstene. Slik vil de tidvis presenteres som en helhet, samtidig som de også må studeres som to ulike typer 'tekster' for lettere å kunne identifisere og bruke dem:

Selv om de [paratekstene og kontekstene] her blir beskrevet hver for seg, eksisterer de ikke som selvstendige og atskilte sfærer eller livsområder. I virkelighetens verden håndterer vi dem under ett, akkurat som vi betrakter et maleris elementer under ett: linjene, formene, fargene, perspektivene, penselstrøkene, stoffligheten, motivet, formatet.⁴⁹⁴

Kontekster kan beskrives som paratekstenes meningsinnhold. Muntlige kommentarer er en paratekst, mens den betydningen som ligger i kommentarene skaper forståelsesrammen eller konteksten. En kontekst sier

⁴⁹³ Solhjell 2001, s. 204.

⁴⁹⁴ Ibid., s. 131.

noe om hvilken sammenheng kunstverket eller musikalske komposisjoner befinner seg i, eksempelvis relatert til tid, sted, historikk, personer og til ulike idémessige eller konseptuelle sammenhenger. I kapittel 2.3.2 peker jeg på at kontekster både kan være *faste*, det vil si at de eksisterer uavhengig av den aktuelle situasjonen, og at de kan være *tilrettelagte* for den aktuelle konsertsituasjonen. De kontekstene jeg har sett på som særlig relevante arbeidet med konsertdramaturgi er:

- Tidsrelaterte kontekster
- Stedsrelaterte kontekster
- Konseptrelaterte kontekster
- Konvensjonsrelaterte kontekster

9.2.1 Tidsrelaterte kontekster

I en konsertsammenheng er tid en særlig sentral kontekst. Klassisk musikk er skrevet i en annen tid enn den vi lever i, og slik forholder utøvere av klassisk musikk seg til ulike tidsepoker og deres stilistiske krav. Tidsaspektet er betydningsfullt både i en musikkhistorisk kontekst og i en samtidskontekst. Tiden i seg selv er imidlertid lite interessant som kontekst med mindre man innlemmer de hendelser og mennesker som befinner seg i de ulike tidsepoker, hvilket betyr at tidskonteksten omhandler både mennesker og historikk.

Slik jeg ser det bør det å fremføre klassisk musikk ikke primært dreie seg om å skue tilbake og forholde seg til den tiden da komposisjonene ble skapt, men i større grad om at det å fremføre klassisk musikk fører til møter mellom historisk tid og samtid. For å unngå at fremføringene blir museale, er utfordringen å møte komposisjonene med vår tids erfaringer, innsikter og formidlingstradisjoner. Utøveren kan med det for øye, i tillegg til å fremføre komposisjonene med stor kompetanse innen oppføringspraksis, tilrettelegge gjennom bruk av paratekster som bidrar til at fremføringen kommuniserer med den tiden vi selv lever i. Brevene jeg og pianisten Tor Espen Aspaas skrev og fremførte til komponistene Zemlinsky, Webern, Schönberg og Berg i Chrysanthemerkonserten, skapte nettopp et møte mellom den tiden disse levde i og vår egen. Det at deres historier ble fortalt gjennom refleksjoner rundt deres privatliv og komponistvirke,

bidro til at publikum fikk oppleve et møte med disse komponistene og deres komposisjoner på flere plan, ikke bare formidlet gjennom fremføringene, men også formidlet gjennom våre personlige betraktninger.

Det historiske aspektet ved tidskontekster kommer i svært mange klassiske konserter tydelig frem, eksempelvis gjennom skriftlig program der komposisjonene og deres opphavsmenn ofte blir omtalt, eller som muntlige kommentarer som kan inneholde informasjon om komponistene og deres liv eller omstendigheter rundt komposisjonene. I Almakonserten var konsertens konsept plassert i den tiden Alma Mahler levde. Samtidig valgte jeg å innlede og avslutte konserten i vår egen tid gjennom bruk av informasjonskommentarer. Skuespilleren representerte for det meste den historiske tiden, mens sangeren og pianisten gjennom et enkelt og moderne antrekk plasserte seg i vår tid. Bruken av en bærbar Mac og øvrig teknologi på scenen bidro også til å plassere konserten både i en historisk og kontemporær kontekst.

9.2.2 Stedsrelaterte kontekster

Stedsrelaterte kontekster dreier seg både om det aktuelle rommet der konserthendelsen befinner seg og om andre typer sted som kontekstualiserer fremføringen. Man kan snakke om ulike typer rom for konsert-hendelsen. For det første er det selve konsertlokalet som bærer med seg sine faste kontekster. Videre er det i konsertlokalet både et rom der publikum er plassert og et scenerom der utøverne fremfører musikken. Scenerommet vil være møblert med både med faste og tilrettede paratekster, og disse skaper kontekster eller forståelsesrammer som i større eller mindre grad er skapt til den aktuelle fremføringen. Til slutt kan man snakke om spillerommet, det fiksjonelle rommet der fiksjonen eller opplevelsen foregår. Dette rommet oppstår både gjennom den betydning det fysiske rommet og det iscenesatte rommet har, og påvirkes i tillegg av de bilder og forestillinger lytteren skaper i sitt indre.

Valg og bruk av konsertlokale kontekstualiserer konserten og fremføringene; Gamle Logen i Oslo plasserer konserten inn i andre sammenhenger og konserttradisjoner og symboliserer andre verdier enn for eksempel et nedlagt fabrikklokale. Om utøveren er plassert oppe på en

scene eller om scenen befinner seg på samme nivå som publikum, skaper dette ulike musikalske møter; plasseringer i rommet vil påvirke samspillet mellom utøveren og publikum. Også et roms størrelse, utforming og møblering påvirker oss. Hvorvidt rommet er plassert inn i en historisk eller moderne kontekst, har altså betydning for hvordan vi lytter. Dag Solhjell sier at den fysiske konteksten, selve rommet, alltid har en større eller mindre grad av symbolikk i seg.⁴⁹⁵ Det typiske museum eller galleri peker gjennom sin arkitektur og innredning meget dyktig mot kunsten, og bidrar slik til å utløse den spesielle atmosfære som hersker der mennesker samles rundt berømte kunstverk for å bedømme dem.⁴⁹⁶ Ingen rom er ifølge Solhjell helt nøytrale, selv ikke det helt enkle og strippede gallerirommet. Dette rommet er spesielt iscenesatt for ikke å bære med seg historiske kontekster. Slik får rommet en moderne kontekst gjennom spesiell lyssetting, hvitmalte vegger, strippet for møbler og uten annen dekor eller farger, alt for å skape et ønsket fokus på kunstverket.⁴⁹⁷ De verdier eller meninger man kan lese ut av et lokale, vil påvirke publikum på ulike måter, avhengig om de identifiserer seg med disse eller ikke. Slik er det viktig at konsertskaperen både bevisstgjør seg hvordan rommets arkitektur og innredning kommuniserer med det ønskede publikum og hvordan man med hjelp av paratekster kan forvandle rommet om til det konsertrommet man ønsker for å (kunne) skape gode musikalske møter og god formidling.

9.2.3 Konseptrelaterte kontekster

Jeg opplever konsertkonsept som en svært relevant, tilrettelagt kontekst. Gjennom å utvikle konsertkonsepter kan repertoaret settes inn i videre forståelsesrammer, eksempelvis gjennom å søke etter tematikk som finnes i det musikalske eller tekstlige materialet. Romansene kan plasseres i historiske og kontemporære perspektiver, som eksempelvis litteratur, filosofi, idéhistorie, historiske fenomener, mennesker, hendelser,

⁴⁹⁵ Solhjell 2001, s. 189.

⁴⁹⁶ Ibid., s. 190.

⁴⁹⁷ Ibid., s. 190.

farger, elementer og en mengde andre fenomener. Å sette repertoaret inn i et konsept vil kunne åpne opp for at konserten tilføres andre kunstneriske uttrykk som litteratur, bilder, film, dans, teater, billedkunst og multimediale paratekster.

De tre konsertene i dette prosjektet var basert på tre ulike konsepter, i den første konserten var tematikken Alma Mahler i tre roller, som muse, femme fatale og som komponist, samt hennes ulike forhold til komponister i sin samtid i Wien, mens den andre var et kabaretkonsept der tematikken var forholdet mellom menn og kvinner. Der disse to konseptene var forholdsvis tydelige og konsistente, var den siste konsertens konsept bygget på tre beslektede, men samtidig for ulike ideer til at konsertens tematikk ble distinkt nok. Det var flere årsaker til at denne konserten fikk flere lag av ideer og at konseptet på den måten ble for utydelig.

Planleggingsfasen til denne konserten gikk delvis parallelt med musikalske prøver og utviklingen av iscenesettelse til Kabaretkonserten. Fordi Chrysanthemkonserten skulle markedsføres sammen med Kabaretkonserten, ble tittelen for konserten, "Das war der Tag der weißen Chrysanthemen", bestemt en god stund før Tor Espen Aspaas og jeg startet de musikalske prøvene. Jeg ønsket at begge konsertene skulle fremstå som bygd over samme type konsept. Derfor fikk de titler etter hver sin komposisjon. På det tidspunktet var bare repertoaret til Chrysanthemkonserten bestemt, iscenesettelsen derimot var ennå ikke utviklet. I forbindelse med i de musikalske prøvene utviklet det seg ideer til iscenesettelsen og konsertens øvrige innhold, og gjennom dette vokste det nye konseptet frem. Dette bygde på den ene side på tolvtonekomponistenes fascinasjon for tallmagi og palindromer og på den annen side om å skape møter mellom den tiden komponistene levde i og vår egen samtid gjennom de personlige brevene fra oss til komponistene. Konsertens tittel fikk dermed ingen større betydning for konsertens innhold utover å peke på en sensualitet som jeg opplevde fantes i flere av romansenes tekst og tonespråk samt en stor blomsteroppsats med hvite krysantemum på scenen.

De to første konsertenes konsept kom til syne både i programmeringen av konserten, i bruken av paratekster og i den dramaturgiske formen. Chrysanthemkonserten ble et eksempel på et sprikende konsept.

Tittelen pekte i en retning, mens paratekstene tok andre veier, både gjennom brevene som formidlet møtet mellom historisk og samtid og gjennom ideen til det magiske kvadratet, understøttet av scenografien og inndelingen i rommet. Dette illustrerer hvor viktig det er at et konsertkonsept gjennomsyrrer hele konserten. Tittel, form og innhold må henge sammen. Både det musikalske og det paratekstlige må inngå i en felles kontekst slik at rommet rundt musikken utvides.

9.2.4 Konvensjonsrelaterte kontekster

I konserten omkranses de klingende verkene av konvensjoner som skaper kontekster. Ingen konsertsituasjoner er kontekstfrie og dermed nøytrale. Vi kan tro at en konsert er det fordi vi har så stor kjennskap til dens konvensjoner, men mennesker som ikke har den samme fortrolighet med sjangeren, vil legge merke til de ulike elementer som kjennetegner den aktuelle situasjonen. Konvensjoner er koder som styrer samhandlingen i en sosial setting og disse skaper forståelsesrammer for dem som deltar i samhandlingen. De konvensjonene som tilhører den aktuelle konsertsituasjonen, vil skape gjenkjennbare rammer for de som er på innsiden, mens de som ikke kjenner disse kontekstene så godt og kommer fra musikkjangre der kontekstene er annerledes, vil kunne bli usikre på konvensjonene som tilhører den klassiske konsertsituasjonen. De vil kunne oppleve atmosfæren som høytidelig eller alvorlig fordi man må klappe på de 'riktige' stedene i konserten og fordi lyder fra publikum under fremførelsen anses som uakseptabelt. De vil også kunne undre seg over mangel på visuelle uttrykk eller savne en tettere dialog med dem som står på scenen. Noen vil, dersom de ikke er vant til å lytte over et så langt tidspenn som det en klassisk komposisjon ofte varer, ha problemer med å holde på konsentrasjonen og kanskje kjede seg.

Cone påpeker at publikum, når de er kjent med konsertens konvensjoner, vil se bort ifra og ikke affiseres av for eksempel bruken av noter. Det samme kan gjelde for andre typer konvensjoner. For at konvensjonene ikke skal stå i veien for musikkopplevelsen, må utøveren inngå en fiksjonskontrakt som gjør at publikum aksepterer fiksjonen som skapes. Et eksempel på fiksjonskontrakt er når en rollekarakter i en musikkfilm

begynner å danse og synge i det offentlige rom. Ingen normale mennesker vil i virkelighetens verden danse og synge slik, og det attpå til akkompagnert av et orkester. Fiksjonskontrakten som er inngått, omhandler nettopp dette aspektet. Når man kjenner musikalfilmen som sjanger, blir man fortrolig med dens konvensjoner og aksepterer at sang- og dansenumrene er en del av historien. Det å fremføre romanser forutsetter en annen type fiksjonskontrakt. Her blir teksten ikke talt, men sunget, og handlingen blir antydnet mer enn den spilles ut som en scene. Publikum må på den ene side være inneforstått med og akseptere at den poetiske persona synger et utsagn. På den annen side må publikum forestille seg tekstens handling utover det som blir visualisert gjennom agering.

I mange konsertsituasjoner vil utøverens innledende ethos og deres sterke formidlingsevne føre til at publikum ikke lar seg forstyrre av ulike faste kontekster og konvensjoner.⁴⁹⁸ I andre sammenhenger vil disse bidra til å trekke publikum ut av det fiksjonelle/symbolske opplevelsesnivået og over i det artistiske eller sensoriske. De konvensjonsrelaterte elementene som omgir fremføringen vil da konkurrere om publikums oppmerksomhet.

Mange mennesker i dag liker flere typer musikk, og de oppsøker forskjellig typer konserter. Tradisjonelle konvensjoner kan bidra til å konservere konsertformen fremfor å videreutvikle og modernisere konserten. Dette kan føre til at nytt publikum ikke søker til konserter med klassisk musikk, ikke fordi de er uinteressert i musikken, men fordi samhandlingsformen er fjern fra hva de trives med.⁴⁹⁹ Utfordringen for konsertskapere er slik jeg ser det å legge opp til at alle som oppsøker konserthendelsen føler seg involvert og trives. Gjennom bevisste valg av paratekster og kontekster kan man unngå at mer eller mindre fastlåste ritualer og konvensjoner ekskluderer mennesker og får dem til å føle seg mistilpass. En bevisst tilretteleggelse kan bidra til å styre konvensjonene og omgangsformen og på den måten skape gode og meningsfulle relasjoner mellom scene og sal.

⁴⁹⁸ For mer om ethos se kapittel 6.5.

⁴⁹⁹ Jfr. Small 1998.

9.3 ROMANSEKONSERTENS PARATEKSTER

Det finnes en rekke muligheter for å anvende paratekster i romansekonserter, eksempelvis gjennom valg av rom og scenetype, muntlige kommentarer, bruk av scenografi, teknikk, multimedia og andre kunstuttrykk. Slik jeg ser det bør utøveren som konsertskaper planlegge og utvikle paratekstene slik at de tilpasses og kompletterer det kunstneriske uttrykket, men selve iscenesettelsen av paratekstene kan gjerne gjøres i samarbeid med mennesker med kompetanse innen regi, dramaturgi, koreografi, scenografi og formgivning, lys, lyd og annen teknikk. I de tre konsertene har jeg særlig arbeidet med følgende åtte kategorier paratekster, relatert til:

- programmering og konsertkonsept
- vokal formidling
- ikkeverbal formidling
- muntlige kommentarer
- romlige og scenografiske elementer
- adaptologi
- andre kunstuttrykk
- teknikk og multimediale uttrykk
- skrift- og billedbærende medier

9.3.1 Programmering og konsertkonsept

Programmering dreier seg både om repertoarvalg og repertoarsammensetning. Programvalg er, slik jeg har vært inne på i kapittel 9.1.1 en særlig sentral dramaturgisk inngang, men utvelgelsen av repertoar til en konsert gjøres ofte også basert på andre aspekter ved konserten. Der konserten har en oppdragsgiver, kan det foreligge ønsker om spesielle komposisjoner. Utøveren gjør videre sine valg ut fra hvilke komposisjoner man til enhver tid har på repertoaret, og dette baseres igjen på både pragmatiske og kunstneriske vurderinger. Kan hende finnes det en anledning for konserthendelsen, slik som en festival eller konsertserie som har en bestemt tematikk, eller det er en spesiell målgruppe man ønsker å

nå med et utvalgt repertoar. En utøver vil gjøre vurderinger der disse aspektene trekkes inn.

Måten repertoaret settes sammen på vil styre konsertens dramaturgiske form og oppbygning. En kronologisk rekkefølge gir en annen oppbygning enn der hensyn til elementer som komposisjonenes *durata*, tonerarter og karakter ligger til grunn for sammensetningen. Der teaterforestillingen som regel består av en sammenhengende teatertekst eller utvalg av tekster som settes sammen til en sammenheng (unntak fra dette er den simultane teatermodellen), består programmet i en romansekonsert av enkeltstående sanger eller sangsykluser som på hver sin måte har sitt eget musikalske og tekstlige univers. Ofte vil sangene være ulike både i handling, karakter og sjanger, og ofte vil heller ikke tekstene innad i en syklus forholde seg til hverandre som *en* historie eller *en* handling. For Emmons og Sonntag kan programmering av romansekonsserter gjøres på ulike måter. Man kan skape konsserter der enkeltstående romanser settes sammen til egenkomponerte sangsykluser eller sekvenser eller velge allerede eksisterende sykluser. Utøveren kan også jobbe skapende og sette alle komposisjonene inn i en helhetlig tematikk, det vil si et konsertkonsept eller det de kaller *theme recitals*.⁵⁰⁰

Theme recitals innebærer å plassere komposisjonene inn i en idémessig sammenheng som veier opp for den manglende sammenhengen mellom de ulike komposisjonene. Delene i konserten vil samles i en overordnet idé som, avhengig av hva denne ideen består av, styrer balansen av poetiske, dramatiske og episke innslag og på hvilke måter ulike fiksjonslag skal samhandle med romansene. Emmons og Sonntag har forslag til ulike typer tema eller konsept for romansekonsserter, eksempelvis kan man la en poet danne grunnlag for programmeringen. De peker på at komponister som Bela Bartok, Franz Schubert, Mario Castelnuovo-Tedesco, Hugo Wolf, Robert Schumann, Luigi Dallapiccola og Nicolai Rimsky-Korsakov alle skrevet romanser til Heinrich Heines dikt.⁵⁰¹ På samme måte var dikteren Hans Bethge en inngang til den første

⁵⁰⁰ Emmons og Sonntag 1979, s. 288 f.

⁵⁰¹ Ibid., s 289.

konserteren, et tema som siden ble forlatt til fordel for komponisten og mennesket Alma Mahler.

Romansekomposisjonene jeg hadde valgt ut i Alma- og Chrysanthemenkonserten hadde ingen tematisk sammenheng innbyrdes slik man kan finne for eksempel i Schuberts *Die Schöne Müllerin* eller i Griegs *Haugtussa*. Slik jeg ser det er det ikke det tekstlige materialet som skaper verkenes dramaturgi i komposisjoner som Alma Mahlers *5 Lieder*, Bergs *Sieben frühe Lieder*, Weberns *Vier Lieder* eller i Schönbergs *Three Songs*. Derimot opplever jeg at det musikalske materialet binder romansene sammen til en syklus. På den måten hadde jeg lite tekstlig sammenheng innad i hver syklus eller mellom de ulike syklusene. For at ikke romansene skulle fremstå som fragmenter i konserten valgte jeg å skape et tema eller konsept som i begge konsertene omhandlet tidsånden rundt komposisjonene og de menneskene som sto bak komposisjonene. Slik dannet både tidsånden, fortellinger om komponistenes privatliv og komponistgjerning grunnlaget for konsertenes konsept. I Almakonserten ble dette understøttet av bildene og de muntlige kommentarene, i Chrysanthemenkonserten gjennom brevene vi hadde skrevet og fremførte til de fire komponistene.

Tittelen i den første konserten pekte direkte på Alma Mahler og de tre sidene ved henne jeg ønsket å fremheve, som muse, femme fatale og som komponist. De siste konsertene fikk tittel etter en av romansene i konserten. Med valget av tittel ønsket jeg i Almakonserten å plassere romansene i en historisk og menneskelig kontekst mens jeg i Chrysanthemenkonserten ville fremheve det jeg opplever som hemmelighetsfulle, vakre og uttrykksfulle sider ved romansene. I Kabaretkonserten fant jeg mye av den samme tematikken i de utvalgte sangene, tematikk som omhandler ulike sider av kjærligheten mellom kvinner og menn. Denne tematikken dannet grunnlaget for konsept, og slik kompenserte konseptet for en manglende gjennomgående dramatisk handling. Selv om konserten gjennom valget av kabaretformen fremsto som fragmentert, skapte konseptet likevel en rød tråd i programmet. Tittelen var også her hentet fra en av sangene og antydte at forholdet mellom kvinner og menn ikke bare er idyll: "Last night at half past nine he seemed O.K."

9.3.2 Vokal formidling

Det er en selvfølgelighet å si at sangerens primære formidlingsmodalitet er stemmen; gjennom å synge fremfører sangeren romanser, eventuelt ledsaget av ikkeverbale modaliteter. Når denne problemstillingen ble reist i fokusgruppen og flere av deltagerne sa at sangeren skal formidle gjennom det vokale, var det for å presisere at sangeren gjennom sin stemmebruk skal kunne karakterisere de fiktive personene og tekstens handling også uten å agere. Det stilles derfor store krav til sangerens evne til nettopp å karakterisere, fargelegge og nyansere gjennom bruk av vokale og paralingvistiske aspekter.

Paralingvistikk er epitekster, det vil si paratekster som ligger så tett opp til kunstverket at de oppleves å være en del av fremføringen. Sangerens epitekster tilhører ikke selve komposisjonen, men danner grunnlaget for at det klingende verket kan fremføres. De paralingvistiske aspektene ved fremføringen, beskrevet i kapittel 6.2.1, dreier seg særlig om resonans, klangfarger, dynamikk, agogikk og fonetikk. Jeg vil i den påfølgende teksten beskrive hvordan empiri og teori utfordret meg til å arbeide med disse aspektene og hvordan det bidro til å videreutvikle sider ved min vokale formidling.

I interpretasjonsprosessene til Almakonserten foregikk mye av arbeidet med å finne frem til gode musikalske og vokale løsninger *i-handling*, ofte gjennom uartikulerte og intuitive prosesser.⁵⁰² Noen valg ble vellykket fordi min intuisjon var god, i andre sammenhenger ble det mindre vellykket fordi valgene kan hende baserte seg på tilfeldige og mindre reflekterte prosesser. Selvsagt foregikk det også mange eksplisitte refleksjoner i interpretasjonsprosessen, særlig i samarbeidet med pianist Gudrun Klakegg. Ut over i forskningsprosjektet ble min verksentrerte formidling utfordret fra flere hold. Dette førte til at jeg fikk større innsikt i hvordan min stemmebruk ble påvirket av det musikalske møtet med publikum. Tilbakemeldingene fra og meningsutvekslingene i fokusgruppen gjorde at jeg gjennom observasjon og refleksjon søkte å eksperimenterte videre med min stemmebruk. Dette gjorde at jeg ble interessert i å

⁵⁰² Jfr. Molander 1996. For mer om kunnskapsutvikling *i-handling*, se kapittel 3.2.3.

utforske Roland Barthes' konsept the grain of the voice i praksis, noe jeg særlig fikk anledning til i kabaretrepertoaret og som til en viss grad ble videreført i Chrysanthemenkonserten.

I fokusgruppen dreide mye av meningsutvekslingen seg om sangerens vokale formidling. Vi brukte innspillinger og fremføringer som inspirasjonsmateriale i hver samling, opptaket av Almakonserten i første samling, min og en av deltagerens fremføring av Mozarts lied "Abendempfindung" og Faurés "Après un rêve" i andre samling og et videoopptak av en konsert med Bryn Terfel i den siste samlingen. Jeg opplevde tilbakemeldingene som gikk direkte på mine fremføringer som svært relevante å reflektere rundt og arbeide videre med. Det ble for eksempel kommentert at jeg flere steder i Almakonserten sang for sterkt. En av deltagerne savnet i de andre fremføringene den tilstedeværelse og intimitet jeg klarte å skape i Bergs *Sieben frühe Lieder*, og det ble etterlyst en større intimitet i Weberns *Vier Lieder*. Min kollega fikk også tilbakemeldinger om at "Après un rêve" var for sterkt sunget. Gruppen var med andre ord opptatt av at sangeren som romansesanger bør synge mer nyansert, slankere og med mindre trykk enn når man synger med et større ensemble eller fremfører operaarier.

Da jeg fremførte to versjoner av Mozarts "Abendempfindung", var dette gjennom to ulike formidlingsmessige perspektiver. I den første versjonen hadde jeg fokus på et poetisk formidlingsperspektiv. Jeg levde meg sterkt inn i romansens uttrykk og dvelte ved alle de detaljene jeg fant interessante, både tekstlig, melodisk og i forhold til klaverstemmen. I den andre versjonen fikk fremføringen et episk/narrativt perspektiv. Ut fra mitt ståsted som sanger var denne fremføringen kjøligere og mindre emosjonell fordi jeg hele tiden tenkte frasene ut til publikum istedenfor å oppleve uttrykket sterkt i meg selv. For dem som hørte på, opplevdes det, som beskrevet i kapittel 5.2.1, totalt motsatt. Det er interessant å merke seg at flere av deltagerne mente forskjellen på de to versjonene lå i at jeg bevisst brukte stemmen min på to forskjellige måter. De to perspektivene, det poetiske og innadvendte på den ene side og det utadrettede og narrative på den annen, påvirket nemlig i stor grad nyansene i klang, dynamikk, agogikk og stringens, til tross for at jeg selv ikke hadde hatt fokus på å endre stemmebruken. Dette eksperimentet ga meg innsikt i at

formidlingsform påvirker stemmebruken og den vokale troverdigheten i større grad enn jeg på forhånd var klar over.

I sin artikkel "The grain of the voice" peker Roland Barthes på at en sangstemme så å si består av to lag, feno-sang som representerer meningsbærende ytringer og geno-sang som er det primale og grunnleggende lydige.⁵⁰³ Feno-sang kan sees på som det kultiverte aspektet ved en sangstemme, mens fenomenet geno-sang ligner hva Oren Brown kaller primalstemmen, noe han anser som en svært viktig bestanddel i en klassisk sangers stemme.⁵⁰⁴ Det primale skaper en motstand i klangen som gir et grainy eller kornete preg. I tillegg har det primale i stemmen en direkte kobling til grunnleggende emosjoner i den forstand at primallyden responderer direkte på emosjoner. Når det kultiverte og det primale er balansert, gir dette den klassiske stemmen ekspressivitet, skaper en 'naturlig' klang og kommuniserer på et dypt mellommenneskelig og ikke-verbalt plan. Slik ser jeg for meg en akse der den fullstendig kultiverte og skolerte klangen befinner seg i det ene ytterpunktet, mens den basale, upolerte og primale klangen befinner seg i motsatt ende.



Figur 11, aksene det kultiverte og det primale i romansesangerens stemme.

Jeg fant det interessant å utforske min egen stemme i dette perspektivet og så i første omgang at det var kabaretrepertoaret som egnet seg best. Jeg arbeidet med å tilpasse min stemmebruk gjennom å bevege meg ulike steder på aksene mellom ytterpunktene og valgte å bruke klang med mer eller mindre grain, alt etter hva slags repertoar jeg sang. Videre

⁵⁰³ Barthes 1977, s. 181. For mer om dette se kapittel 6.2.2.

⁵⁰⁴ Brown 1996.

søkte jeg å finne en balanse mellom klassisk sangteknikk og en 'basal' stemmebruk.

Kabaretsanger plasserer seg, som romanser, i sine oppføringspraktiske tradisjoner. Mange kabaretsanger befinner seg imidlertid i flere tradisjoner og fremføres av ulikt skolerte sangere, noe jeg opplevde ga meg flere vokale og musikalske valgmuligheter enn det jeg opplevde å ha i det senromantiske romanserepertoaret og i romansene fra den andre wienerskole. I tysk kabaretrepertoar kan man velge en *Brecht/Weillsk* teater- eller kabaretradisjon, der den blankpolerte, klassiske stemmebruk på ingen måte er et ideal. Men det er ikke bare skuespillere eller kabaretsangere som fremfører dette repertoaret. Det gjøres også av klassisk skolerte sangere. De fleste klassiske sangere velger da å modellere sin klassiske stemmebruk noe, men bruker allikevel en noe mykere stemme, lysere tessitura og større bruk av randregisteret enn hva teatersangere gjør. Dette gjelder også til en viss grad for det franske repertoaret. Med på konserten hadde jeg også to sanger fra det klassiske romanserepertoaret, Poulencs romanse "Hôtel" og Saties kabaretsang *Je te veux*. De amerikanske kabaretsangene og romansene er i stor grad preget av jazz og musikal. Det åpnet for å legge inn mange andre stiltrekk i fremføringen, både av rytmisk/agogisk art og med hensyn til å synge mindre legato, luftigere og med mindre komprimert klang, innslag av belting-teknikk og å la tekstforståelse veie tyngre enn klangegallitet.⁵⁰⁵

Å utforske slike vokale muligheter førte til at jeg varierte mer med min stemmebruk i Chrysanthemenkonserten enn i de samme romansene i Almakonserten to år tidligere. Jeg gjorde færre tilpasninger av tekst for å få frem egal klang i høyden, etterstrebet større variasjoner klanglig, jobbet mer med en luftig og mindre komprimert klang, slanket bort vibrato flere steder og lette etter de myke og sensuelle elementene som ble etterlyst av fokusgruppen i Almakonserten i fremføringen min av Webern. Samtidig var det mange partier både i Schönbergs *Three songs*

⁵⁰⁵ Belting er en teknikk som brukes i pop-, teater- og musikalsang der sangeren trekker med fullregisteret inn i det leie der den klassiske sangeren har en slankere miks av de to registrene fullregister og randregister. Belting gir en kraftigere, mørkere og ofte råere klang i høyden.

og Bergs *Sieben frühe Lieder* som inviterte til bredde, komprimert og overtonerik klang og bruk av vibrato. Jeg forsøkte aldri bevisst å vike fra de stilkrav som klassisk sang er bygget på, men valgte gjennom et fokus på formidling å utvide min klangpalett og eksperimentere med dynamikk og tekstformidling på forskjellige måter.

9.3.3 Ikkeverbal formidling gjennom gestikk, minikk og positurer

Vi kommuniserer gjennom og Leser og fortolker andres kroppsspråk svært mange ganger hver eneste dag. Vi sender ut en mengde informasjon gjennom vårt kroppsspråk, og ulike kulturelle koder avgjør hvordan disse oppfattes. Fordi ikkeverbal kommunikasjon ikke er et universelt språk som alle mennesker forstår likt, må den forstås i sin aktuelle kulturelle kontekst og derfor vil det alltid ligge en mengde vurderinger til grunn for hvordan vi opplever, det vil si forstår eller misforstår et budskap. I mange tilfeller vil den ikkeverbale kommunikasjonen støtte opp om og følge de verbale utsagn, altså gjennom multimodaliteter. Andre ganger uttrykker det verbale noe, mens det ikkeverbale uttrykker noe annet, slik at det blir en inkonsistens mellom de ulike modalitetene, det vi i dagligspråket kaller dobbeltkommunikasjon.

Dobbeltkommunikasjon eller inkonsistent kommunikasjon kan føre til ambivalens eller usikkerhet hos mottageren som dermed vil betvile avsenderens troverdighet. Et stivt kroppsspråk hos en person behøver ikke å bety at vedkommende er ubekvem i situasjonen, men antagelig vil andre mennesker være usikre på om et smil fra denne personen er ekte eller om vedkommende bare forsøker å fremstå som smilende. På den annen side kan et inkonsistent kroppsspråk være et virkemiddel for å få frem ironi eller et dobbelt budskap.

Slik jeg gjorde rede for i kapittel 6.3.3 om gestikk, uttrykker utøver seg i konserten også gjennom gester som ikke har med fiksjonen eller det musikalske uttrykket i romansene å gjøre. Kroppsspråk som tilhører utøverens persona er relatert til samhandling og selvrepresentasjon, og det kan, der dette blir for dominerende, distrahere publikum fordi det kommuniserer noe annet enn musikken eller fordi denne type kroppsspråk

hos noen utøvere er så fascinerende at det overskygger fremføringen. Også utøverens private og ubevisste kroppsspråk kan være så dominerende at publikum fortolker fremførelsen annerledes enn utøveren ønsker. En utøver må fremstå som troverdig for å være verd å lytte til, og derfor er det viktig å sørge for at den totale kommunikasjonen er så konsistent som mulig. Det innebærer å bevisstgjøre seg hvordan man kommuniserer. Privatpersonen og rollene som den vokale og poetiske persona må smelte sammen til en helhet. For Øyslebø er en slik bevissthet helt nødvendig fordi det i følge ham er slik at "bare et konsistent budskap har den helt store overtalelseeffekt."⁵⁰⁶

Denne avhandlingen er gjennomsyret av mitt syn på at sangeren ikke bare bør formidle romanser gjennom det vokale, men også gjennom ikke-verbal kommunikasjon. I de tre konsertene brukte jeg flere typer gester: kommunikative, emosjonsrelaterte og musikkrelaterte. Der jeg i begynnelsen av forskningsprosjektet var opptatt av å bruke kommunikative gester i alle konsertene, viste det seg etter Almakonserten at det ikke fungerte i alle romansene. Jeg hadde gjort flere forsøk på å bruke en aktiv gestikk i denne konserten, noe fokusgruppen opplevde som lite spontant og til tider forstyrrende. Dette hang delvis sammen med at jeg noen steder verken hadde funnet de riktige løsningene for gestikken eller innstudert kroppsspråket slik at det virket spontant. Jeg erfarte etter hvert at særlig de poetiske romansene i liten grad inviterer til bruk av gestikk, og at gestikken i mange romanser nettopp ble forstyrrende i forhold til det musikalske og tekstlige materialet.

Ved å velge kabaretsanger til den andre konserten fikk jeg prøvd ut gestikk på andre måter enn i romansene. Disse sangene var mer utadvendte og åpne, og der det i den første konserten var en overvekt av poetiske romanser, var det i den andre konserten flere dramatiske og episke sanger. De kommunikative og emosjonsrelaterte gester tilhørte de karakterene jeg gestaltet, de poetiske personaer, og var særlig relatert til det tekstlige uttrykket, og det ble brukt kombinasjoner av emblemer, illustrasjoner, regulatorer, emosjonssymptomer og berørere.⁵⁰⁷ I rollen som

⁵⁰⁶ Øyslebø 1988, s. 51.

⁵⁰⁷ Jfr. kapittel 6.3.3.

den vokale persona uttrykte jeg meg gjennom musikalske gester. På grunn av den fiksjonskontrakt man inngår med publikum om at den poetiske persona ytrer seg vokalt, tilhørte de musikalske gestene det totale uttrykket av tekst og musikk, og slik opplever jeg at de musikalske gestene ikke sto i kontrast til de kommunikative og ekspressive gestene, men derimot tilhørte denne helheten.

I den siste konserten var repertoaret, som i Almakonserten, sammensatt av romanser som tilhørte en poetisk tekstsjanger. Med den inn-sikten jeg hadde utviklet gjennom de to foregående konsertene, ønsket jeg å hvile i et dempet kroppsspråk. Her var det derfor lite bruk av gester eller tegn som understøttet det tekstlige budskapet, men derimot en friere bruk av emosjonsrelaterte og musikalske gester. Disse gestene tilhørte den musikalske persona og representerte det emosjonelle uttrykket og mine musikalske ideer. Der de kommunikative gestene i Kabaretkonserten til en viss grad var planlagte bevegelser, oppsto de musikalske gestene og emosjonssymptomene mer intuitivt i den siste konserten.

I sin doktorgradsavhandling om bruk av gestikk i barokkopera sier Nässén at det i de ulike musikepoker, tradisjoner og sjangre vil være forskjell på hva som ansees som troverdig gestikk.⁵⁰⁸ Hun viser i sitt arbeid til at man i barokken var påvirket av den antikke retorikkens syn på gestikk, men påpeker samtidig at det viktigste ved bruk av gestikk er at den har sin rot i det umiddelbare eller naturlige og at den ikke blir for utstudert:

Slutligen vill jag framhålla den stora frihet som finns när det gäller användandet av gestik. De regler och instruktioner som kan utläsas ur källmaterialet är ibland tveklösa. Det är däremot viktigt att komma ihåg, att en sångare trots detta hade stor individuell tolkningsfrihet och att diskussionen om förhållandet mellan "konsten" och "naturen" var lika livlig under barocken som under Quintilianus' tid. I mitt arbete har jag funnit, att en gest som inte är grundad i "naturen" utan enbart i "konsten" lätt känns meningslös och påklistrad. Det betyder även att jag, när jag inte finner någon förebild för ett

⁵⁰⁸ Nässén 2000.

visst uttrykk, anser mig ha rätt att i mitt eget känsloliv och min egen fantasi finna en gest som i sammanhanget känns riktig för mig.⁵⁰⁹

9.3.4 Muntlige kommentarer

De muntlige kommentarene var en viktig paratekst ved alle de tre konsertene. De var av ulik karakter og hadde kunstneriske, retoriske, informative og kontekstualiserende funksjoner. Hos Elef Nesheim finner vi en oppdeling av konsertkommentarer i to typer; kontaktkommentarer og informasjonskommentarer.⁵¹⁰ Kontaktkommentarenes oppgave er, som navnet tilsier, å skape kontakt. Deres hensikt vil være å skape en kortere avstand mellom scene og sal, bryte opp høytidelighet, få frem humor og å knytte mer personlige betraktninger til en fremføring. Kontaktkommentarene bidrar til å skape nære møter mellom utøvere og publikum. Informasjonskommentarer gir publikum kunnskaper, eksempelvis om komposisjonene, ulike omstendigheter relatert til komposisjonene, komponistene eller tiden disse levde og virket i.

I tillegg til de to kommentartypene kan man anvende kommentarer som inngår i den kunstneriske helheten, eksempelvis dikt, prosa eller drama. I Almakonserten var det noen få informasjonskommentarer, men for det meste var de muntlige kommentarene en del av fiksjonen, gjennom Almas beretninger om sitt liv. Disse kommentarene var i tillegg til å være en selvstendig tekst også en paratekst som kontekstualiserte romansene. I Chrysanthemerkonserten var kommentarene utformet som personlige brev fra utøverne til komponistene. Brevene inneholdt informasjonskommentarer i og med at det var mange biografiske opplysninger, men samtidig var de utformet med ønske om å flytte komponistene ned fra de pidestallene man så ofte plasserer klassiske komponister på. I sitt brev til Anton Webern reflekterte pianisten, Tor Espen Aspaas, over hvordan Webern kunne oppleve de siste minuttene av sitt liv, etter at han tente sigaretten som utløste det dødelige skuddet mot ham.

⁵⁰⁹ Ibid., s. 269.

⁵¹⁰ Nesheim 1994, s. 63.

Kommentarene i brevene ga informasjon, men de inneholdt også mange personlige betraktninger og spørsmål til komponistene.⁵¹¹

Den kontaktskapende funksjonen var en viktig grunn til at jeg i alle konsertene hadde muntlige kommentarer. Både i Almakonserten og i Chrysanthemenkonserten kom alle utøverne til orde. Jeg ønsket at publikum skulle oppleve pianistene, ikke bare når de spilte, men også gjennom deres stemmer. Slik ville jeg sørge for en likevekt mellom utøverne, men også at publikum ble kjent med flere sider ved dem. I Kabaretkonserten var alle kommentarene diktet inn i den fiksjonen jeg ønsket å skape. Kommentarene hadde en kunstnerisk funksjon gjennom å forklare sangenes handling, sette publikum inn i sangenes stemning eller der skuespillerne på voice-over ga sin stemme til George som en del av handlingen i de aktuelle sangene. Fordi pianisten ikke tok del i den fiksjonen, opplevdes det som mindre naturlig at han snakket i konserten.

Muntlige presentasjoner før romansene fremføres er en paratekst som kan løse noe av oversettelses- og forståelsesproblematikken sangere står overfor i fremføringen av romanser på språk publikum er mindre familiære med. Slike kommentarer kan gi publikum ideer om tekstens innhold, men bidrar ikke til at publikum kan følge tekstens forløp sammen med musikken underveis. Oversettelser i det skriftlige programmet er hyppig brukt, men mange sangere ønsker ikke et lesende publikum under fremførelsen, da det vil kunne være en barriere for samhandlingen.

Man kan tenke seg at en konsert består av flere ulike typer muntlige kommentarer i tillegg til eller på lik linje med musikken. Disse vil da fungere som et element ved en simultan konsertform der ulike tekster og kunstuttrykk fremføres uten at de er ment å skulle henge sammen som en helhet, men derimot som fragmenter eller som likestilte kunstneriske uttrykk. De kan også være en del av en bricolage som beskrevet i kapittel 2.4.5, der de ulike uttrykkene til sammen danner en ny helhetlig tekst basert på de ulike bestanddelene.

⁵¹¹ Bevet fra Tor Espen Aspaas til Anton Webern er gjengitt i kapittel 8.1.2.

9.3.5 Romlige og scenografiske paratekster

Romlige og scenografiske paratekster er knyttet til iscenesettelsen og dreier seg om hvordan man plasserer musikken inn i en romlig og visuell ramme. Det dreier seg om utøverens og publikums plasseringer i rommet, scenens utforming, rommets arkitektur og scenografiske elementer og den scenografi man eventuelt tilrettelegger for den aktuelle konserten.

Klassiske utøvere bruker tradisjonelt mer eller mindre fast plassering på en konsertscene og publikum sitter på rette rader i salen. Å plassere utøvere langt unna hverandre byr på utfordringer i å lytte til hverandre og å spille presist, og bruk av notestativ kan vanskeliggjøre å skulle bevege seg underveis i en fremføring. I noen konsertlokaler er scenen klart definert og har faste stolrader som ikke kan flyttes på. I andre konsertlokaler finnes muligheter for ulike typer møblering og plassering av utøvere og publikum. Levinsalen, der jeg holdt mine tre konserter, har verken stasjonære publikumstoler eller et fast scenerom, og slik åpner dette lokalet for ulike møbleringsmuligheter.

En utradisjonell utøverformasjon, under forutsetning av at den ikke hindrer et fritt kammermusikalsk samspill, kan åpne for musikalske møter som kan ha en positiv innvirkning på publikums lytting. Fordi så mange klassiske konserter følger den samme malen når det gjelder oppsett på scene eller i sal, skal det ofte små forandringer til før publikum opplever det som en fornyelse som trigger deres engasjement og nysgjerrighet. En utradisjonell plassering av utøvere og publikum visker ut avstanden mellom scene og sal, og det å plassere publikum tettere innpå utøveren kan bidra til at publikum i større grad opplever å være en del av det spillet som pågår. Publikums rolle kan oppleves som mer sentral, og slik vil de ikke sitte i avstand og lytte til utøveren på scenen, men oppleve å være en del av det Christopher Small kaller *musicking*.⁵¹²

Rommets faste interiør og arkitektur skaper paratekster som knytter den aktuelle konserten til den andre aktiviteten som foregår i rommet. De kontekstualiserer konserten og skaper gjenkjennelighet. Samtidig kan alle konvensjonene som tilhører denne formidlingsarenaen føre til at publikum

⁵¹² Jfr. kapittel 1.2.5 og 1.2.6.

kan tillegge den enkeltstående konserten verdier og tradisjoner som kanskje ikke utøveren ønsker. I slike tilfeller bør utøveren tydeliggjøre sine kunstneriske og dramaturgiske intensjoner gjennom bruk av paratekster som kontekstualiserer den aktuelle fremføringen etter intensjonene.

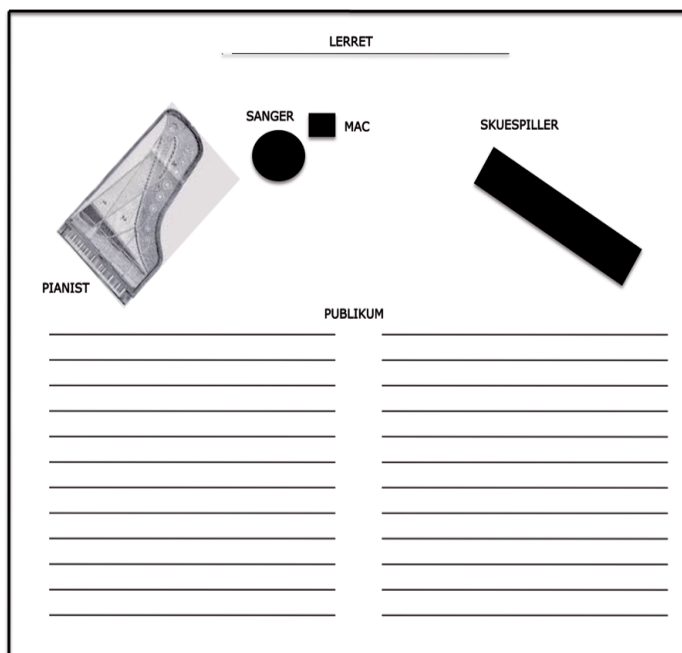
I forhold til teateret er det mindre vanlig å tilrettelegge et konsertlokal med scenografiske paratekster tilpasset den enkelte konsert. På grunn av tidsmessige og ressursmessige begrensninger, eksempelvis manglende tilgang på prøvetid i konsertlokalet og et stramt økonomisk budsjett, kan det være problematisk å innlemme skreddersydd scenografi. Mange utøvere anser dessuten at visuelle elementer ikke har sin plass i konsertuttrykket fordi de mener konserten kun skal gi en auditiv opplevelse. På den annen side er min erfaring at mange klassiske utøvere har en lav bevissthet om det visuelle innflytelse på musikkopplevelsen, og det kan være en årsak til at det i så liten grad legges vekt på å tilrettelegge rommet for den aktuelle konserthendelsen.

Bruken av scenografiske elementer kan imidlertid bidra til å skape det opplevelsensrommet man ønsker å invitere publikum inn i, det tilrettede spillerommet. Scenografi kan tilføre andre aspekter ved og forsterke elementer i musikken gjennom bruk av former, farger, materialer, lys eller bilder. Her, som med alle paratekster, gjelder det imidlertid å finne frem til uttrykk som ikke oppleves som forstyrrende eller som stjeler fokus, men som derimot bidrar til å få frem det uttrykk man ønsker i konserten. Slik er det viktig å knytte til seg eller rådføre seg med mennesker som har kompetanse på visuelle uttrykk.

Jeg vurderte flere ulike plasseringer i de tre konsertene. I de to første ble både utøverne og publikum plassert slik man tradisjonelt gjør i Levinsalen. På grunn av den faste lysinstallasjonen opplevdes det å flytte scenen til annet sted i rommet som krevende. Til den siste konserten forsøkte jeg imidlertid dette og plasserte i tillegg publikum i en utradisjonell formasjon. Mens publikumsstolene i Almakonserten var på rette rekker, valgte jeg å bryte dette opp i Kabaretkonserten. Det ble også plassert ut 5-6 sofaer rundt i lokalet, slik at hver lytter kunne velge sin individuelle plass. Slik håpet jeg publikum skulle oppleve konsertlokalet som inviterende og lite høytidelig. I Chrysanthemerkonserten var rommet oppdelt i fire like deler, tenkt som et spillebrett. Her ble stolene i de tre publi-

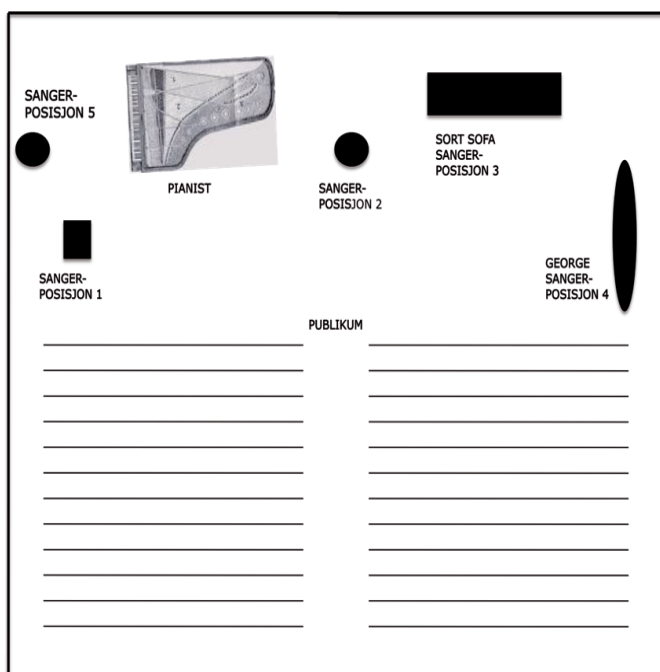
kumsrommene plassert i vinkel med forskjellig retning mot utøvernes rom. Mens jeg som sanger hadde en eller to faste plasseringer i Alma- og Chrysanthemenkonserten, hadde jeg i Kabaretkonserten fem stasjoner. Jeg beveget meg noe utover disse stasjonene, eller jeg beveget meg fra en stasjon til en annen underveis i fremføringene, noe som skapte dynamikk i konserten, men som førte til at lyden på opptaket ble noe ujevn.

Til alle konsertene ble det vurdert å lage bakvegger eller i samarbeid med en tekstilkunstner å lage tilrettelagte scenografiske elementer slik at scenografien fikk estetisk innhold. Å produsere slike paratekster ble imidlertid for krevende, både økonomisk og i forhold til den tiden som var tilgjengelig til å tilrettelegge konsertrommet forut for konsertene, og jeg valgte istedenfor andre og enklere scenografiske løsninger.



Figur 12, scenoplott, Almakonserten.

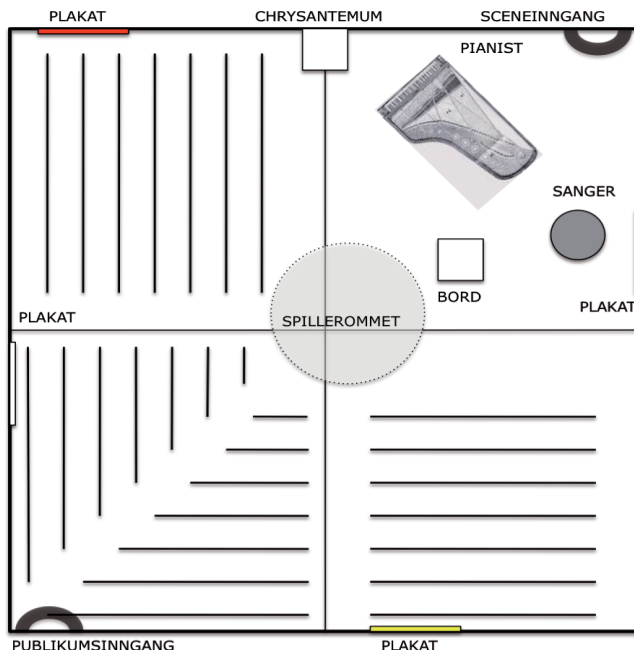
I Almakonserten var de tre utøverne plassert i hvert sitt rom som til sammen danner en formasjon i scenerommet. Flygelet pekte innover i rommet og rammet inn scenerommet på den ene side. Pianisten beveget seg aldri fra flygelkrakken, derfra fremførte hun sine muntlige kommentarer i introduksjonen. På gulvet vokste etter hvert en haug av noteark, hvilket skulle representere komponistenes verk og deres 'tilstedeværelse' i konserten. Skuespilleren var plassert i den andre enden av formasjonen, ved den sorte skinnsofaen og et lite bord. Sangeren var plassert mot midten, sammen med notestativet og den bærbare Mac'en, mens lerretet med bildene danner scenerommets bakvegg.



Figur 8, sceneplokk, Kabaretkonserten.⁵¹³

⁵¹³ Denne figuren er også gjengitt i kapittel 7.

I Kabaretkonserten hadde sangeren fem ulike stasjoner, sangerplass én på pianistens vestre side (sett fra salen), sangerplass to på høyre side av flygelet, sangerplass tre i eller rundt den sorte sofaen, sangerplass fire i nærheten av utstillingsdukken George og sangerplass fem tilbaketrukket bak pianisten. På høyre side av pianisten var det plassert et høyt kafébord og en barkrakk. Fordi utøvere og publikum skulle befinne seg på samme gulvnivå, trengtes et høyt bord og en høy krakk for at publikum skulle se det som skjedde når sangeren satt. På sangerplass to var det ingen møblering, bortsett fra en krakk som ble brukt under fremføringen av Bolcoms "O close the Curtain". I området ved sangerplass tre var det plassert en sort sofa og utstillingsdukken, mens sangerplass fire var i nærheten av den første, bare mer tilbaketrukket i rommet.



Figur 9, sceneplokk, Chrysanthemenkonserten.⁵¹⁴

⁵¹⁴ Denne figuren er også gjengitt i kapittel 8.

I Chrysanthemenkonserten hadde pianisten og sangeren to stasjoner hver, den ene der musikken ble fremført, og den andre der brevene ble opplest. I denne konserten var rommet møblert med en stor blomster-opsats med hvite krysantemum på venstre side av flygelet og med store plakater som illustrerte det magiske kvadratet i hvert av de fire rommene der publikum og utøverne var plassert og på gulvet foran flygelet.⁵¹⁵ Lyset skapte både i Kabaret- og Chrysanthemenkonserten en scenografisk bakgrunn.

9.3.6 Adaptologi

Adaptorer som klær, sminke, smykker og annen kroppspynt er paratekster som uttrykker hvem man ønsker å fremstå som eller hvilken sosial eller kulturell gruppe man vil markere tilhørighet til. Slik ser jeg at det er to aspekter ved konsertantrekk som bør drøftes i denne sammenhengen. Det ene aspektet er tradisjonen med å kle seg i svært pyntede konsertantrekk, en tradisjon som går langt tilbake i tid. Det andre aspektet er forskjellen på bruk av antrekk og kostyme.

I klassiske konserter kler utøvere seg som regel i sorte antrekk, menn i dress eller snippkjole, kvinner i et pent sort antrekk. Kvinnelige sangere vil, der de er solister eller holder egne romansekonserter, ofte kle seg i mer prangende antrekk som eksempelvis lange, fargerike kjoler. I kapittel 6.3.6 drøfter jeg problematikken rundt denne pyntede klespraksis. Jeg uttrykker at sett fra et formidlingssynspunkt kan det være problematisk at klassiske utøvere, og sangere i særdeleshet, kler seg så pyntet. Menneskene som utgjør publikum vil reagere ulikt på denne praksis. Noen opplever at det pyntede representerer noe eksklusivt og at de selv får ta del i en helt spesiell og eksklusiv hendelse. For disse er ikke kleskoden problematisk, og kan hende forventer til og med denne målgruppen høy glamfaktor og eksklusive antrekk fra klassiske utøvere. Man skal heller ikke se bort ifra at disse antrekkene er blitt så innarbeidet at de bidrar til

⁵¹⁵ Plakaten er gjengitt i på første side i kapittel 8.

å skape den trygghet konvensjoner gir til dem som er på innsiden av en kultur. For andre kan imidlertid pyntede antrekk virke fremmedgjørende, høytidelig og kanskje til og med pompøst. For disse kan utøvere i snippkjole eller elegante kjolekreasjoner være ekskluderende. Faren er at publikum på bakgrunn av denne klespraksis kan tillegge klassisk musikk verdier som eksklusivitet, høytidelighet og utilgjengelighet, hvilket kan forsterke det bildet mange tegner av klassisk musikk som en sjanger for den øvre middelklasse og 'fiffen' på Oslo vest.

I teateret kles skuespillere opp i kostymer, skapt for den aktuelle teaterforestillingen. Kostymet er med på å skape rollekarakteren og skal avspeile den tiden teaterteksten i den aktuelle forestillingen er satt inn i. I den klassiske konserten iklær utøvere seg antrekk som tilhører den klassiske konsertens konvensjoner, og som kan brukes uansett hva slags musikk som fremføres eller hvilken som helst konserthendelse det er snakk om. Et konsertantrekk er på den måten noe annet enn et kostyme. Der kostymet er et klesplagg som understøtter og på en eller annen måte karakteriserer det kunstneriske innholdet i en forestilling, er konsertantrekket en paratekst som representerer en fast kontekst. Kostymet er en tilrettelagt paratekst som kontekstualiserer den aktuelle forestilling eller konsert etter konsertskeeperens intensjoner.

Heller ikke i romansekonserten der sangeren skal gestalte roller, er det vanlig å ikle seg et kostyme. En grunn til dette at sangeren i en romansekonsert ikke bare gestalter én karakter, men gjennom konserten fremstår i rollen som mange ulike poetiske personaer og slik blir det vanskelig å finne frem til et kostyme som kan karakterisere dem alle. På den annen side vil det å tenke antrekket som et kostyme eller en tilrettelagt paratekst kunne bryte med de tradisjonelle konvensjonene og bidra til å plassere fremføringen inn i andre tider eller idéverdener, eller det kan i andre situasjoner skape tidsriktige og moderne konsertuttrykk.

9.3.7 Andre kunstuttrykk

Teaterregissøren Antonin Artaud er i boken *Det dobbelte teater* kritisk til at teaterteksten i det vestlige teater har et så sentralt og bærende element i sine forestillinger og etterlyser et teater som taler til alle sansene:

Hvordan kan det gå til at i teateret, i det mindste det teater vi kender i Europa, eller bedre i vesten, bliver alt det som er specifikt teatralisk, det vil sige alt det som ikke følger sig under talens, under ordenes udtryk, eller om man vil alt det som ikke indeholdes i dialogen (og dialogen selv betragtet i forhold til sine muligheder for lyd­mæssig realisering på scenen og i forhold til denne lyd­setnings *fordringer*) ladt i baggrunden?⁵¹⁶

Språket og dialogen skygger for andre teater­elementer, og Artaud etterlyser metafysikken, han etterlyser fokus på iscenesettelsen, rommets muligheter, gestene i pantomimen, de ikkeverbale utsagnene og på poesien i det uartikulerte. Artaud arbeidet selv med å utvikle teaterforestillinger som skulle stimulere alle sansene, et teater der det magiske skulle ha stor plass. Han instruerte skuespillere til å bruke stemmen på varierte måter samt å skape effekter gjennom bruk av paratekster som lys, lyd og dekor. Artaud søkte å få frem både det fysiske og det metafysiske i forestillingene gjennom å bruke både dialoger, bevegelse, pantomime og lydeffekter.⁵¹⁷

På samme måte kan man si at den klassiske konserten bygger på en tradisjon der det er et forholdsvis ensidig fokus på komposisjonene som fremføres. For selv om konserten primært dreier seg om det fremførte verket, kan også andre kunstuttrykk finne sin plass i konserten. Selv etterlyser jeg en konsert der det gis større rom for flere typer uttrykk. Vår tid er preget av visuelle uttrykk, og man kan se konserten som en motkraft til visuelle kunstuttrykk. I konserten står det auditive i fokus, og slik kan publikum lytte uten at musikken kommenteres eller illustreres av noe visuelt. Imidlertid kan visuelle uttrykk i form av bevegelse, bilde, film, billedkunst eller scenograf, innlemmet i konserten på en innsiktsfull måte, i mange sammenhenger bidra til å tilføre noe til den klingende musikken og åpne flere rom rundt musikken. Både nytt og erfarent publikum kan oppleve at fremføringen satt inn i en større kunstnerisk sammenheng kan tale til flere sanser og dermed gjøre den totale estetiske opplevelsen rikere.

⁵¹⁶ Artaud 1967, s. 36.

⁵¹⁷ Ibid.; Gladsø et.al. 2005, s. 127 ff.

Andre kunstuttrykk innlemmet i konserten, eksempelvis drama, fortellerkunst, poesi, dans, bilde, film, billedkunst og performancekunst, kan fungere som paratekster til den musikalske 'teksten'. I mine konserter hadde de andre kunstuttrykkene funksjon som paratekster. Jeg hadde med skuespillere i de to første konsertene, i Almakonserten gestaltet Ane Skumsvoll rollen som Alma Mahler og i Kabaretkonserten ga Sigurd Finneng Myhre sin stemme til utstillingsdukken George på voice-over. Jeg hadde også ideer om å bruke både dans og mime, men forfulgte av grunner jeg tidligere har presentert ikke disse ideene. Videre vurderte jeg i Almakonserten å samarbeide med en tekstilkunstner om å skape scenografiske paratekster samt å få lagd en film fra Wien. Disse ideene ble av ressursmessige grunner ikke gjennomført.

De ulike kunstuttrykk kan også danne flere lag som til sammen skaper en ny 'tekst'. Mange ytringer i dagens samfunn, også innen kunstfeltet, bærer preg av det retorikkforsker Jens E. Kjeldsen beskriver som *bricolage*. Kjeldsen forklarer bricolagebegrepet i denne sammenhengen med at vår tids kommunikasjon er preget av mange ulike lag som til sammen danner nye uttrykk. I disse sammensatte ytringene vil det være vanskelig å skille de ulike lagene fra hverandre, og de vil ha flere opphavsmenn.⁵¹⁸ Et eksempel på bricolage er det å *remixe* andres musikkinnspillinger. Her danner en utøver eller et bands originalinnspilling utgangspunkt for at andre utøvere fortolker og legger til nye lag på den originale innspillingen.⁵¹⁹ Ved bruk av remix-teknikk kan klassisk musikk møte vår tids musikkuttrykk, enten gjennom improvisasjon over et klingende verk eller ved at en komponist komponerer videre eller legger til flere musikalske lag på en eksisterende komposisjon.⁵²⁰

Der andre kunstuttrykk settes sammen med musikken til større helheter, skapes nye, helhetlige kunstneriske 'tekster'. I den nye 'teksten' vil

⁵¹⁸ Jfr. Kjeldsen 2006.

⁵¹⁹ Et eksempel på remix er Geir Jenssens (Biosphere) og Helge Stens (Deathprod) fortolkning og komponering over verker av Arne Nordheim, utgitt på innspillingen *Nordheim Transformed* fra 2003.

⁵²⁰ Eksempel på dette er Jan Garbareks improvisasjoner over The Hilliard Ensembles fremføringer av renessansemotetter i innspillingen *Officium* fra 1993 og Olav Anton Thommessens komposisjon *Veslemøy synsk*.

musikken bare være et lag blant andre kunstuttrykk som tale, bevegelser, agering, dans, scenografi, film, bilde og mye mer. Når musikken kun har en funksjon i helheten, opplever jeg formidlingsformen den fremføres i ikke som en konsert, men som en forestilling. Forskjellen på en forestilling og en konsert vil etter mitt syn være at flere likeverdige kunstuttrykk til sammen skaper en forestilling, mens det i konserten vil være musikken som er den primære 'teksten'.

9.3.8 Teknikk og multimediale uttrykk

Ny teknologi har ifølge Gladsø et al. ført til at det estetiske feltet gjennomgår store omveltninger. Teknologi åpner for nye kommunikasjonsformer og formidlingsarenaer som har skapt nye kunstforståelser.⁵²¹ Teknologi har ifølge Gladsø et al. ført til at samfunnet i løpet av det siste hundreåret har gjennomgått tre teknologiske omveltninger, fra det reproduserende samfunn, via det massekommunikative samfunnet til dagens samfunn som gjennom de siste tyve årene er preget av simulative medier. Det reproduserende kjennetegnes ved medier som gjør at menneskelige uttrykk kan festes til auditive eller visuelle medier, slik som lydinnspillinger, fotografi og film. Massemedia som radio, fjernsyn og internett fører til at hendelser kan formidles også til mennesker som ikke er fysisk til stede, slik at for eksempel en kunsthendelse kan nå et langt større antall mennesker enn de som eventuelt deltar i samme rom. Et simulert medium forklarer Gladsø et al. som " (...) et syntetisk, digitalt konstruert objekt, forløp eller verden, som på et funksjonelt eller strukturert nivå kan etterligne de objekter, forløp eller verden som omgir oss til daglig".⁵²² Simulasjon dreier seg om digitale medier knyttet til data og internett, slik som interaktive spill, elektronisk kunst og nye retninger innen musikk- og andre kunstfelt der man tar i bruk digitale medier for å skape nye kunstuttrykk, eksempelvis NIME.⁵²³

⁵²¹ Gladsø et al. 2005, s. 217 f

⁵²² Ibid., s. 238

⁵²³ Et eksempel fra samtidsmusikkfeltet er organisasjonen NIME (New Interfaces for Musical Expression) som har årlige konferanser. Ifølge musikkviter Alexander Refsum Jensenius arbeider NIME for "development of music controllers and instru-

Teknologien åpner på den ene side for at musikk kan formidles på nye arenaer og på den måten møte et nytt eller mye større publikum enn den tradisjonelle konserten tiltrekker, og simulative medier bidrar til å utvikle nye, interaktive formidlingsformer som problematiserer konsertbegrepet og skaper nye og annerledes arenaer for møte mellom mennesker og musikk. På den annen side kan teknologi trekkes inn på nye og uante måter i konsertsituasjonen. Dette har vært gjort innen mange musikksjangre i lang tid, eksempelvis i pop/rock og innen samtidsmusikken, og får etter hver større innpass også i klassiske konserter. Teknologien gir muligheter for å bruke ulike representerende og digitale paratekster som kan skape nye og annerledes konsertuttrykk.

Romansekonserten består tradisjonelt av en sanger og en pianist som fremfører romanser akustisk, uten bruk av noen form for lydforsterkning eller andre tekniske paratekster utover lyskastere. Selv ønsket jeg særlig i Almakonserten å benytte meg av teknologiske paratekster for å få frem det konsertuttrykket jeg var ute etter. Jeg hadde ingen økonomiske midler, derfor sto jeg selv for utvikling og styring av den billedmessige parateksten som ble formidlet via data og projektor. Jeg kunne selvsagt ha fått noen til å styre datamaskinen i konserten, men det var et bevisst valg å ha med den bærbare Mac´en og styre dette fra scenen. Slik fungerte Mac´en også som en adaptor som signaliserte hvordan jeg ønsket å fremstå. I fokusgruppen ble det kommentert at jeg gjennom å styre Mac´en på scenen fremsto i en noe annerledes romansesangerrolle enn det som er vanlig og at konserten gjennom denne parateksten fikk et preg av noe moderne.

En kammermusiker eller romansesanger har som regel begrensede økonomiske ressurser. I tillegg kreves kompetanse for å bruke avansert teknikk og multimedia, og ofte vil man som konsertskaper ikke ha tilgang på ressurspersoner som har stor kompetanse til å arbeide med dette. Imidlertid har det blitt enklere å bruke teknologi som data, projektorer, videokamera og lydanlegg, og derfor kan en utøver med en viss kompe-

ments, and have resulted in an alternative community based on interdisciplinarity and artistic/musical experimentation". Jfr. Jensenius 2007, s. 97 f; www.nime.org/Lesedato 07.06.09.

tanse innen teknikk og multimedia, skape paratekster og betjene tekniske apparater med godt resultat. Der jeg i Almakonserten satte lyset selv, samarbeidet jeg med lysdesigner Rolf Christian Egseth om lyssettingen i de to siste konsertene. Jeg prioriterte å bruke penger på lys fordi jeg anser lyssetting som svært viktig for å skape stemning og fokus. Videre fikk jeg hjelp til å spille inn voice-over-kommentarene til Kabaretkonserten i Musikkhøgskolens opptaksstudio og jeg hadde også en lydtekniker som styrte lyden under konserten. I Chrysanthemenkonserten brukte vi ikke teknikk utover lyssetting.

I konsertene ble teknologi som lys, bilder, videoprojektor og data-skjerm brukt som scenografiske paratekster, dette medvirket til å skape dybde i rommet. Videre bidro teknikk og multimedia til å kontekstualisere komposisjonene, komponistene og deres samtid. Gjennom teknologien fikk konsertene dessuten det moderne uttrykket som jeg søkte for å skape møter mellom historisk tid og vår tid. Samtidig ser jeg i ettertid teknologiske muligheter jeg ikke har benyttet meg av og som kunne kontekstualisert konsertene på andre måter.

9.3.9 Skrift- og billedbærende paratekster

Skrift- og billedbærende paratekster dreier seg både om det skriftlige konsertprogrammet og om den markedsføringen som gjøres i forkant av konserten. Her kan informasjon formidles gjennom plakater, flyers, annonser, nettside og via e-post. Til de tre konsertene ønsket jeg gjennom markedsføring å gi informasjon om konsertenes konsepter, om deres innhold samt at konsertene var ledd i et pågående forskningsprosjekt om sangerens musikkformidling. I forbindelse med markedsføringen av de to siste konsertene ble informasjonen både trykket på baksiden av flyerene og sendt på e-post:

KRISTIN KJØLBERG
STIPENDIAT

Konsertene 5. mars og 23. april er delprosjekter i mitt doktorgradsarbeid om formidling av romanser. Musikkformidling i mitt prosjekt handler om å tilrettelegge for musikkopplevelser. Tilrettelegging er i denne sammenhengen en bevisst bruk av retoriske og kommunikative ferdigheter og virkemidler. Det dreier seg om repertoarvalg og repertoarsammensetning, om bruk av verbale og nonverbale virkemidler, om dramaturgi og regi og om å ta i bruk andre kunstneriske uttrykk i konserten.

Mitt doktorgradsprosjekt er praksisbasert, hvilket innebærer at jeg studerer emnet både fra en praktisk, utøvende innfallsvinkel og gjennom å identifisere metodiske og teoretiske problemstillinger. Mitt valg av forskningsmetode gir meg anledning til å se materialet både innenfra og utenfra. Jeg søker en stabil fleksibilitet, en dualistisk bevissthet fra mine to roller som forsker og utøver.

Den vokale kammermusikken konkurrerer med mange ulike kunstneriske uttrykk, innen teater, film, dans og musikk. Jeg tror det er helt nødvendig at sangere

og musikere kontinuerlig videreutvikler kommunikative kunnskaper og ferdigheter for å være i stand til å lage interessante konserter. Den tradisjonelle «Liederabend» arrangeres kanskje ikke så ofte som før og aulakonsertene er det færre av. Men repertoaret har, slik jeg ser det, fortsatt stor kraft og aktualitet, og formidlingsmulighetene i dette repertoaret er mange.

Repertoaret på de to konsertene er av ulik karakter. Kabaretsangene, skrevet fra 1920 og fram til i dag, er utadvendte, lekne og kommunikative. Liedene er skrevet i Wien i perioden 1900-1930 og strekker seg fra det senromantiske og ekspressive inn i tolvtonemusikken. Disse sangene er uttrykksfulle, intime og fortettede. Komponisten Alexander von Zemlinsky er representert på begge konsertene, og med hans sanger får man ideer om hvordan ulike sjangre på den tiden ble skrevet og fremført side om side. Også Arnold Schönberg, Zemlinskys elev, og Kurt Weill komponerte både lieder og kabaretsanger.

 **NORGESMUSIKKHØGSKOLEN**
Norges musikkhøgskole i Oslo

PILOTKONSERT

© 2014, design/illustrasjon: Creuna Design

524

524 Denne teksten sto på baksiden av flyeren som ble laget til de to siste konsertene. Design Frode Slotnes, Creuna design.

Når det gjelder den visuelle utformingen av markedsføringsmateriellet, stod jeg selv for det i Almakonserten fordi økonomien ikke tillot å bruke en grafisk designer. Jeg lagde derfor, med de digitale verktøy jeg hadde til rådighet på min egen Mac, en enkel plakat med et stort bilde av Alma Mahler som jeg bearbeidet i dataprogrammet *Photoshop*. Når det gjaldt den grafiske formgivingen, valgte jeg en skrifttype som forbindes med den perioden Alma og de andre komponistene levde i samt en font som er svært enkel og moderne. På den måten signaliserte jeg at jeg ønsket i konserten å knytte historisk tid og nåtid sammen.

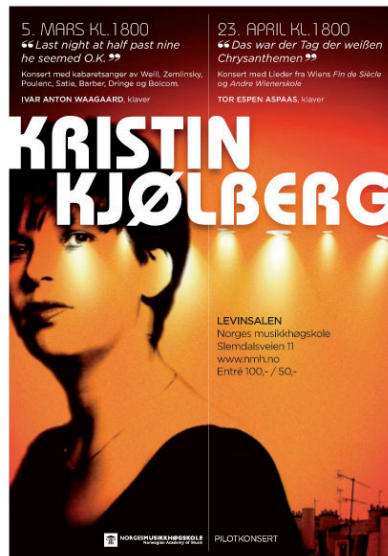
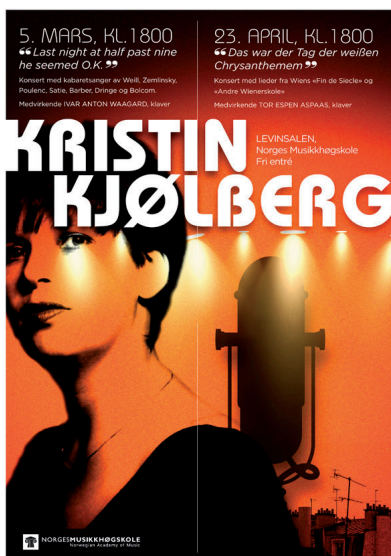


I forbindelse med markedsføringen av de to siste konsertene disponerte jeg, fordi konsertene hadde status som *Pilotkonsert*, kr. 10 000 til markedsføring. Dette åpnet for et samarbeid med designer Frode Slotnes om å utforme en plakat/flyer. Utfordringen var å skape et visuelt uttrykk som representerte noen av mine intensjoner med konsertene. Det var imidlertid ikke økonomi til å markedsføre konsertene hver for seg, og slik

lagde vi en plakat/flyer som skulle markedsføre begge konsertene. Jeg hadde valget mellom å markedsføre konsertene gjennom de komposisjonene og det konseptet konserten besto av eller å sette fokus på andre aspekter ved dette arbeidet. Jeg valgte i samarbeid med designeren å kommunisere hva slags romansekonsert jeg ønsket å skape og om hvordan jeg ville fremstå som sanger. Et bilde av meg dannet forgrunnen sammen med mitt navn i store, runde bokstaver. Jeg ønsket å tone ned det klassiske 'sangerinne-aspektet' og istedenfor få frem et moderne og noe tøffere uttrykk. Bildet ble opplyst av lyskastere og i bakgrunnen kunne man se en *skyline*. Disse hustakene hadde ingenting med romansene å gjøre, men de kontekstualiserte konserten inn i en urban og samtidig sammenheng. I det første utkastet var det satt inn en stor mikrofon, antyde at det dreide seg om sang. Jeg ønsket imidlertid å fjerne mikrofonen fordi klassisk sang handler om å synge uten mikrofon.

Utkast til flyer:

Endelig versjon av flyer:



I ettertid kan man se at Alma- og Kabaret-/Chrysanthemen-flyerne har visse likhetstrekk. Begge viser en kvinne i samme profil og med den skriftlige informasjonen på høyre side. Dette var helt tilfeldig, designeren hadde ikke sett Alma-plakaten/flyeren og jeg lot ham få frie tøyler til å utforme den andre flyeren.

Konsertprogrammet er en av den tradisjonelle klassiske konsertens vanligste paratekster. Det er en forholdsvis klar konsensus for hvordan et konsertprogram skal settes opp, komponistene skal stå først, ofte med fødsels- og dødsår i parentes, videre skal komposisjonens tittel, opusnummer eller annen katalogisering oppføres. I programheftet kan man ofte lese biografiske opplysninger om de utøvende og om komponistene samt annen informasjon om den tiden komposisjonene ble komponert inn i. Det skriftlige programmet er også et medium der utøverne kan presentere sine estetiske refleksjoner, og man kan gjennom både tekst og bilder bidra til å kontekstualisere komposisjonene, konsertkonseptet og utøverne. Mine programmer var satt opp tradisjonelt. Videre hadde jeg i programmene for Alma- og Chrysanthemenkonserten trykket egne gjendiktninger av romansene og i programmene for alle tre konsertene gitt informasjon om konsertenes intensjoner, både av kunstnerisk og forskningsmessig art.

9.4 KONSERTDRAMATURGENS FORMIDLINGSKOMPETANSE

I denne avhandlingen peker jeg på at utøveren av kammermusikk generelt og romanser spesielt bør utvikle kompetanse på flere områder enn utøvelse. Jeg har argumentert for dette fordi kammermusikk og romanser i dag er en forholdsvis liten nisje i musikkfeltet. Slik finnes det i svært mange tilfeller ikke noe økonomisk, kunstnerisk eller teknisk apparat som bistår utøveren frem mot konserten. Ofte må utøveren utføre de fleste konsertdramaturgiske oppgaver selv. I organiserte sammenhenger som festivaler, kulturhusserier, i ulike musikkinstusjoner og hos Rikskonsertene vil situasjonen kunne være annerledes. Der vil de ulike oppgaver

relatert til konsertdramaturgi, konsertregi, konsertproduksjon i tillegg til teknikk, økonomi og markedsføring kunne fordeles på flere hender.

Gjennom dette forskningsprosjektet ønsker jeg å synliggjøre behovet for konsertdramaturgen. Konsertdramaturgen vil arbeide med mange ulike sider ved konsertarbeidet, både hva angår kunstneriske, retoriske og kommunikative aspekter. Konsertdramaturgen trenger ikke selv å være delaktig som utøver i konserten, men svært ofte vil dette være tilfelle. Arbeidsfeltet til en konsertdramaturg kan være alt fra egne konsertprosjekter til å jobbe med andre utøvere, i symfoniorkestre, festivaler, kulturhus og så videre.

Emmons og Sonntag ser flere utfordringer for at romansekonserten som sjanger skal kunne være en attraktiv konsertform for et moderne publikum. Også de er opptatt av at romansesangeren må utvikle sitt kompetansefelt. For dem er det ikke nok at sangere er dyktige med sangteknikk, stilkunnskap og interpretasjon. De etterlyser større formidlingskompetanse, spennende konsertkonsepter og et fokus på dramaturgi. Å skulle videreutvikle romansekonserten vil innebære at sangeren i tillegg til å være utøver også har rollen som konsertdramaturg:

The decline of the solo song recital is attributable to many factors. In recent years, the music profession has not lived up to what audiences have expected. Too frequently, recitals are musically skilled and sophisticated, but dramatically haphazard and amateurish. Lacking entertainment value, such recitals do not compete successfully with other twentieth-century forces or trends. Either the song recital must carve out a contemporary niche for itself, or it runs the risk of either disappearing from the professional concert stage, or at best mutating into a total elitism practiced only by European specialists. Its rebirth is long overdue. It would no longer be viewed as a "snob" occasion or a "status" evening but, in the words of the English novelist Henry Green, as "a long intimacy between strangers."⁵²⁵

⁵²⁵ Emmons og Sonntag 1979, s. 3.

Formidlingskompetanse er et begrep som brukes på ulike måter i praktisk arbeid med musikkformidling, men som i litteraturen har vært lite drøftet og definert. I dette kapittelet vil jeg fylle begrepet med innhold. I kapittel 1.4.5 definerer jeg at kompetanse handler om både eksplisitte og implisitte kunnskaper og ferdigheter, utøvd gjennom refleksjon, innsikt, intuitive prosesser og kreativitet. I utøvelsen av et yrke benytter man seg også av visse nøkkelkompetanser.

Jeg har i denne avhandlingen delt musikkformidling inn i tre områder: verksentrert, representerende og konsertdramaturgisk musikkformidling. De to første kan eksistere som aktiviteter i seg selv, konsertdramaturgisk musikkformidling bygger imidlertid både på det verksentrerte og det representerende aspektet, og slik bygger formidlingskompetanse i en konsertdramaturgisk sammenheng på alle de tre områdene. Hos Gladsø et al. er dramaturgi beskrevet som et fagfelt som både omhandler kunstneriske, retoriske, kommunikative og organisatoriske aspekter. Teaterets virkemidler er et sentralt emne ved dramaturgi, det samme gjelder realiseringen av teaterteksten til en forestilling, tekstens struktur i forestillingen og hvordan teksten samhandler med forestillingens øvrige elementer.⁵²⁶

Å arbeidet med konsertdramaturgi i mindre konsertprosjekter og med små tilgjengelige ressurser forutsetter at sangeren må utvikle seg innenfor flere kompetanseområder enn innen verksentrert musikkformidling. Det kreves kompetanse relatert til egen opptreden, konsertutvikling og iscenesettelsesproblematikk. I tillegg vil sangeren også ofte måtte utføre oppgaver det i mange andre sammenhenger finnes egne yrkesutøvere som utfører, eksempelvis teknikk, regi, koreografi, scenografi, kostyme og markedsføring. Dette er oppgaver utøvere i liten grad er utdannet til å beherske, og som mange utøvere både trenger og ønsker å utvikle kompetanse for. Slik kan man skisserere opp behovet for konsertdramaturgisk nøkkelkompetanse innenfor følgende områder:

⁵²⁶ Gladsø et al., s. 19.

- verksentrert musikkformidling
- konsertutvikling
- konsertregi
- konsertproduksjon
- opptreden/actio

Det første kompetanseområdet er det viktigste for en sanger og er det feltet det arbeides mest med, både i musikkutdanningen og i sangerens daglige virke. Også i mine konserter arbeidet jeg aktivt med den verksentrerte musikkformidlingen. I avhandlingen er dette aspektet ved musikkformidling imidlertid noe nedtonet fordi jeg har ønsket å fokusere på alle de aspektene ved musikkformidling som samhandler med, eller befinner seg i større eller mindre avstand fra den verksentrerte musikkformidlingen. De nøkkelkompetansene jeg ønsker å beskrive i kapitlene under er relatert til konsertutvikling, konsertregi, konsertproduksjon og til opptreden eller actio.

9.4.1 Kompetanse relatert til konsertutvikling

Konsertutvikling dreier seg om arbeidet med programmering, konseptutvikling og planlegging av iscenesettelse gjennom bruk av tilrettelagte paratekster og kontekster. Dette arbeidet krever både store kunnskaper og mye kreativitet. Programmering vil, som jeg har vært inne på flere steder i avhandlingen, gjøres basert på ulike typer vurderinger av kunstnerisk, dramaturgisk og kommunikativ art. Det innebærer først og fremst å velge et repertoar ut fra eget kunstnerisk ståsted, men også om refleksjoner ut fra hva slags repertoar som er velegnet for en bestemt publikumsgruppe eller den aktuelle anledningen. Konsertdramaturgen må således ha stor oversikt over det aktuelle repertoaret og gjøre grundig research for å sette seg inn i de ulike temaer som omgir komposisjonene, det være seg av musikk- og idéhistorisk, menneskelig, estetisk, musikalsk eller tekstlig art. Sammensetning av komposisjoner til et helt program kan gjøres på utallige måter, og hvor vellykket det blir, avhenger av konsertskaperens innsikter, kreativitet og kunnskaper og i hvilken grad hun har evne til å imøtekomme publikums preferanser eller treffe en tidsånd.

I kapittel 1.2 skiller jeg mellom to typer konserter, den tradisjonelle konserten og konserten som kjennetegnes ved et særlig fokus på iscenesettelse. Begge konsertene er slik jeg ser det iscenesatt, men der iscenesettelsen i den første konserten er mer tilfeldig, vil den bevisste tilretteleggingen være selve kjennetegnet ved den andre typen konsert. Det er viktig å presisere at en bevisst tilrettelegging ikke innebærer at konserten fylles med paratekster og kontekster, men at det ligger en bevisst intensjon bak bruken av disse. Iscenesettelse kan innebære bruk av scenografiske elementer, kostymer og andre kunstneriske uttrykk eller dreie seg om å bruke de faste kontekster og paratekster på en bevisst måte. Uansett grad av tilrettelegging vil konsertdramaturgen i rollen som konsertskaper trenge nøkkelkompetanse i forhold til å planlegge og utvikle iscenesettelsen.

9.4.2 Kompetanse relatert til konsertregi

Konserter med et særlig fokus på iscenesettelse krever flere sceniske prøver og flere regimessige drøftinger enn det man vanligvis trenger til en tradisjonell konsert; komposisjonene skal plasseres sammen med ulike typer paratekster og kontekster og dette krever oversikt over hvordan elementene samhandler. I prøvesituasjonen vil det derfor være behov for en eller annen form for et regimessig blikk på utøverens opptreden i forhold til helheten. Det fordrer kompetanse innen *konsertregi*.

Regissør- og produsentbegrepene kommer særlig fra scenekunstheltet. Innen ulike kunstfag brukes disse benevnelser på forskjellige måter om arbeidsoppgaver eller som yrkesbenevnelser. Symfoniorkestrenes *orkesterregissør*, på engelsk *orchestra manager*, arbeider med å organisere orkesterets virksomhet og utøver ikke regi av kunstnerisk art. Rikskonsertenes produsenter arbeider både med kunstneriske og produksjonsmessige oppgaver i utvikling og realisering av konsertprosjekter.⁵²⁷ En musikkprodusent i platestudio arbeider sammen med utøveren med å utvikle det musikalske materialet, og fungerer der primært som en

⁵²⁷ Solhjell et al. 2008

kunstnerisk konsulent. Innen film er arbeidsfordelingen slik at regissøren arbeider med det kunstneriske mens filmprodusenten har ansvar for organisering, finansiering og økonomi i forbindelse med filmutvikling og produksjon.⁵²⁸

For meg dreier konsertregi seg om, i prøvesituasjonen, å utvikle sceniske løsninger på de ideer som er utviklet gjennom den verksentrerte og konsertdramaturgiske planleggingen, slik at komposisjonene blir iscenesatt i et helhetlig konsertuttrykk. Konsertregi vil ofte i den type konsertprosjekter denne avhandlingen dreier seg om utføres av utøveren selv. I de sammenhengene der utøveren selv har det regimessige ansvaret, kreves det at hun evner å ha fokus på alle aspektene ved utviklingen av konserten, samtidig med at hun utøver selv. Å observere seg selv i prøvesituasjonen er krevende, men ved hjelp av video, andre medvirkende eller en regiassistent, vil hun kunne utøve konsertregi. Fordelen med selv å ha kontroll på disse prosessene er nettopp at iscenesettelsen skreddersys de kunstneriske intensjonene.

I fokusgruppen ble det uttrykt at det vil være krevende for utøveren selv å ha regi i egen konsert. Deltagerne mente at et samarbeid med en regissør kunne bidratt til bedre sceniske løsninger i Almakonserten. Hvorvidt det innebar en teaterregissør, ble det ikke sagt noe om. Slik jeg ser det, vil teaterregissøren kunne bidra med viktige innspill i diskusjoner i utviklingen av en konsert. Samtidig handler konsertregi om andre prosesser enn hva teaterregi gjør. Teaterregissøren arbeider med teater teksten og teaterets andre elementer og virkemidler og skaper sammen med skuespillerne en helhetlig forestilling. I en konsert er det utøveren selv, eventuelt en dirigent som utvikler 'teksten', det klingende verket. De faste og tilrettelagte paratekstene og kontekstene inngår ikke på samme måte som i teateret som likeverdige 'tekster', men har til oppgave å peke på og ramme inn musikken. For å unngå at paratekstene og kontekstene forstyrrer og står i veien for det klingende verket, kreves hos den som utøver konsertregi, uansett bakgrunn, stor innsikt i utøvernes musikalske intensjoner. Der teaterregissøren har det overordnede ansvar, både for

⁵²⁸ Kilde: Den norske filmskole, Høgskolen i Lillehammer. http://www.hil.no/hil/den_norske_filmskolen/studietilbud/filmproduksjon. Lesedato 09.06.09.

den kunstneriske utviklingen og iscenesettelsen, vil konsertregi dersom den utføres av en konsertdramaturg som ikke selv er utøver, dreie seg om å bistå utøveren i utviklingen av konserten gjennom å ha et ytre blikk på det som skjer i de sceniske prøvene. Konsertregi bør, for at iscenesettelsen skal fungere på musikkens premisser, foregå i tett dialog med de utøvende slik at regien gjøres forhold til de kunstneriske intensjoner og valg som ligger til grunn for fremføringen. Bare slik kan iscenesettelsen bygge opp under det musikalske uttrykket og tilføre konserten som helhet noe meningsfullt.

Jeg tror musikklivet har mye å lære av teaterregi, men at et økende krav til nyskapende konserter og fokus på iscenesettelse gjør at konsertdramaturgen bør ha kompetanse innen regi i forbindelse med musikkutøvelse. Det er essensielt at den som utøver konsertregi selv har erfaring som musikkutøver, fordi verkrelatert formidlingskompetanse er essensielt for å forstå musikkens plass i helheten. En utøvende musiker med regimessig kompetanse vil kunne bidra til å videreutvikle konsertformen og utforske nye konsertarenaer både i sin egen utøving og i samarbeid med utøvere og andre konsertskapere. Den regikompetansen konsertdramaturgen besitter vil være attraktiv både for musikk institusjoner, musikkfestivaler og for enkeltutøvere og ensembler som søker å utvikle sitt eget konsertuttrykk.

9.4.3 Kompetanse relatert til konsertproduksjon

Konsertdramaturgen vil også arbeide med produksjonsmessige sider ved konserten. Konsertproduksjon innebærer å arbeide med prosjektplanlegging, økonomistyring, utarbeidelse av skriftlig materiale i konsertprogram eller annen informasjonsmateriale, markedsføring samt arbeid med og bruk av tekniske paratekster som lys, lydanlegg, datamaskiner, projektor og annen teknologi.

Ny teknologi åpner for at man i dag kan formidle musikk i nye medier og på andre arenaer eller digitale plattformer i tillegg til konsertrommet, og som produsent vil det også være aktuelt å utnytte disse, i markedsføringssammenheng eller som supplement eller tilleggsmateriale til den planlagte konserten.

Utøveren vil trenge planleggingskompetanse innenfor teknikk og multimedia, basert på klare intensjoner om hvordan tekniske og multimediale hjelpemidler skal inngå i helheten. I mange tilfeller vil hun også trenge kompetanse i å klargjøre eller også betjene tekniske apparater selv. Selv om det i mange konsertlokaler følger med teknisk personale som setter lys og kjører lyd, vil man i ideelle konsertproduksjoner ofte ikke ha økonomi til å engasjere mennesker med ulik teknologisk kompetanse.

9.4.4 Sangerens actiokompetanse

Actio er et begrep som kommer fra retorikken, og når det gjelder aspekter som er relatert til sceneopptreden, har jeg i denne avhandlingen hentet teori nettopp fra retorikken. Marie Gelang har i sin avhandling definert og beskrevet actiokvaliteter. Disse er faktorer ved en fremføring som i særlig grad fører til at et budskap når frem. Gelangs actiokvaliteter er engasjement, sikkerhet, intensitet, fokus, nærvær og tilstedeværelse.⁵²⁹ Også Jørgensen et al. har gjennom sin forskning funnet frem til retoriske vinnertrekk. De advokatene som fikk størst gjennomslag for sine argumenter i Bytinget, formidlet sitt budskap levende, intenst, energisk i kroppsspråket, med aktiv gestikk og med en nyansert og energisk stemmebruk.⁵³⁰ I tillegg til den ikkeverbale kommunikasjonen spilte selvsagt deres argumentasjonsmåte inn, men dette ønsker jeg ikke å komme nærmere inn på i denne sammenhengen.

Actio kan også forklares gjennom den amerikanske sosiologen Erving Goffmans bruk av begrepet *opptreden*, forklart som:

(...) all den aktivitet en person utfolder i løpet av et tidsrom som er kjennetegnet ved samvær med en bestemt gruppe iakttagere, og som har en viss innflytelse på iakttagerne.⁵³¹

⁵²⁹ Gelang 2008.

⁵³⁰ Jørgensen et al. 2006.

⁵³¹ Goffman 1992, s. 27.

Den som opptrer vil være bærer av en eller flere roller som på ulike sett spiller inn når man skal fremføre sitt budskap på en hensiktsmessig måte. En opptreden kan deles inn i *fasader*, noe Goffman forklarer som *uttrykksmidler* eller *elementer* som tas i bruk og som definerer den aktuelle opptreden. Av fasader som har betydning i en opptreden er både *personlige* og *faste* fasader. De personlige fasadene er viktige for det å opptre, mens de faste fasadene er faktorer knyttet opp til de fysiske omgivelsene det opptres i. Personlige fasader handler om uttrykksmidler og elementer som er relatert til den personen som opptrer og dreier seg både om karakteristika ved personen, slik som kjønn, alder, utseende og andre kjennetegn i tillegg til måter å opptre på, gjennom vokal, verbal og ikkeverbal kommunikasjon. Personlige fasader er forbundet med den sosiale interaksjonen og omhandler derfor måten man fremstår på, knyttet til manerer og oppførsel basert på sosiale koder og de konvensjoner som tilhører den aktuelle situasjonen.⁵³²

I denne avhandlingen har jeg gjennom studier av teori fra retorikk og kommunikasjonsteori, gjennom å bevege meg mellom posisjonene som forsker og sanger, i samtalene med fokusgruppen og ved å utøve, observere, analysere og reflektere over denne utøvelsen kommet frem til områder der sangeren trenger nøkkelkompetanse som formidler. Disse dreier seg både om budskapsoverføring, det vil si formidling av romansene vokalt og ikkeverbalt og om samhandlingselementer, sangerens evne til på skape oppmerksomhet og kontakt med publikum. Jeg har valgt å se på sangerens actiokompetanse fra tre perspektiver, relatert til å gestalte rollene som:

- utøverens persona
- den vokale persona
- den poetiske persona

⁵³² Ibid., s. 27 ff. De faste fasadene, dreier seg om rommet man opptrer i, slik som innredning og beskaffenhet, rommets størrelse, scenens plassering, utøvernes og publikums plassering i rommet, scenografi og øvrige sceneanordninger. Selv om fasadene er faste, er de oftest bare faste for den aktuelle situasjonen, i den aktuelle konteksten.

Sangeren fremstår i alle disse rollene i løpet av konserten, noen ganger i en av gangen, andre ganger i alle tre på en gang. Personaene representerer tre ulike masker eller lag som har ulike oppgaver og som krever ulik kompetanse. Felles for alle er at de har oppgaver som dreier seg om kommunikasjon, i forståelsen budskapsoverføring og samhandling som omhandler det å dele eller gjøre noe felles.⁵³³

I rollen som utøverens persona møter sangeren publikum. Dette er en persona som representerer sangeren som profesjonell yrkesutøver, ikke den samme som privatpersonen. Selv om privatpersonen kan være nervøs, vil utøverens persona ikke avsløre dette for sitt publikum. På samme måten kan en komiker være sjenert og lite morsom privat, mens han som den profesjonelle komiker spiller ut en helt annen rolle. Utøverens personas kroppsspråk skal bidra til selvrepresentasjon, ikke det private, men det profesjonelle aspektet ved utøveren. Et bevisst og overbevisende kroppsspråk er viktig for å skape kontakt, legge til rette for samhandling med publikum og for å oppleves som verd å lytte til. Utøverens persona må fremstå som troverdig; hennes ethos må være stor.

⁵³⁴ Dette baseres for det første på den innledende ethos, det vil si tidligere prestasjoner, omtaler og anseelse innen miljøet. For det andre dreier det seg om den avledende ethos, som enten bekrefter og forsterker eller reduserer den innledende ethos. Den avledende ethos utvikles gjennom de mange og ulike prestasjonene i konserten. Sangerens tre personaer, utøverens, den vokale og den poetiske, har til oppgave å ivareta sangerens ethos. Sangerens ethos må derfor vedlikeholdes gjennom hennes vokale arbeid og hennes verbale og ikkeverbale mestring.

Gelangs aktiokvaliteter engasjement, sikkerhet, intensitet, fokus, nærvær og tilstedeværelse er alle viktige nøkkelkompetanser for å skape en god samhandling med publikum. X-faktoren er et personlig karakteristika som forsterker utøverens persona og dermed også sangerens ethos. Gjennom kombinasjonen av sterk utstråling, stor energi og livsglede, en porsjon arroganse samt eleganse, sjarmer og ydmykhet, beskrevet i kapittel 6.5.1 som karisma, joie de vivre, chutzpah og grace, kan utøverens

⁵³³ Øyslebø 1988. Kommunikasjonsbegrepet behandles ytterligere i kapittel 2.2.

⁵³⁴ For mer om ethos, se kapittel 6.5.

personas entré overbevise publikum om at det hun har forberedt til konserten, er verd å investere tid og oppmerksomhet på. Der utøverens ethos er stor og x-faktoren sterk, vil publikum vil kunne oppleve at de kommer til å være med på en helt spesiell konserthendelse.

Også den *vokale* persona trenger Gelangs aktiokvaliteter. Kvaliteter relatert til engasjement, sikkerhet, intensitet, fokus, nærvær og tilstedeværelse vil på samme måte som i utøverens personas samhandling med publikum, gjelde for den vokale fremføringen. Den vokale persona fremfører romansene gjennom å synge, hvilket kreves stor sangteknisk kompetanse. Hun skal frasere musikalsk og gjennom sin stemmebruk karakterisere, og slik er stemmen både den vokale personas instrument og et medium for å uttrykke de poetiske personaers anliggende.

I rollen som den *poetiske* persona kreves det av sangeren ageringskompetanse. Kroppsspråket tilhører i fremføringen ikke utøverens persona. De musikalske gestene uttrykkes av den vokale persona, men det kommunikative og ekspresive kroppsspråket tilhører, slik jeg har presisert tidligere, den poetiske persona. Sangeren gestalter de ulike poetiske personaer gjennom å gi dem gestikk, minikk og positurer som er tilpasset deres karakterer og handlinger. I den sammenhengen vil karakteriseringen også gjøres gjennom stemmebruken. På den måten vil stemmebruken representere både den vokale og den poetiske persona.

Den klassiske sangeren skal uttrykke seg primært gjennom den vokale og sekundært gjennom den poetiske persona. En klassisk sanger har gjennom årelang skolering utviklet et personlig, vokalt instrument, sammensatt av to bestanddeler. På den ene side er instrumentet utviklet ut fra klassisk sangs klangideal, og på den annen side skal den unike, personlige stemmen, hva jeg har kalt *stemmens signatur*, ivaretas gjennom skoleringen. Slik får den klassiske sangeren en personlig, men på samme tid kultivert stemmeklang, noe Johansen beskriver som en vokal maske.⁵³⁵ I fremføring av både romanser og opera vil den klassiske sangeren synge repertoaret med sitt skolerte instrument, representert ved den vokale persona. I tillegg vil sangeren også, som hun gjør gjennom

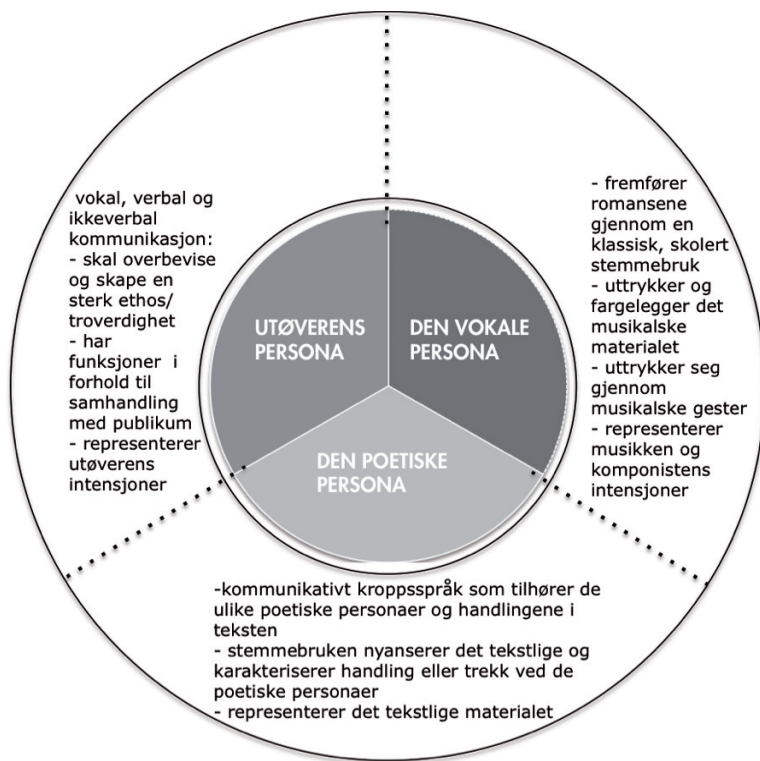
⁵³⁵ Johansen 2003, s. 178.

ikkeverbal kommunikasjon, karakterisere den poetiske persona gjennom stemmen.

I teateret, som jeg mange steder i avhandlingen har brukt som et speil eller en referanse for å studere konsertsituasjonen, vil stemmebruket fullt og helt tilhøre rollekarakteren. På samme måte kan man når man lytter til popbandet Aqua i låta "Back to the 80's" anta at vokalist Lene Nystrøm Rasteds stemmeklang tilhører en poetisk persona.⁵³⁶ Hos andre popsangere vil ifølge retorikkforsker Anders Johansen utøverens personlighet, stemme og musikk smelte sammen til en enhet, slik at fremføringen blir et direkte uttrykk for utøverens persona.⁵³⁷ Den klassiske sanger vil sjelden la den poetiske persona fullstendig styre og bestemme stemmebruket. Derimot vil denne type sanger fremføre sitt repertoar gjennom det skolerte instrumentet, representert ved den vokale persona. Stemmen har gjennom trening utviklet store klanglige muligheter og evne til å nyansere fremføringen gjennom styrkegrader, fargelegging, kompresjon, bløthet og diksjon og mye mer. Hva den klassiske sangeren derimot bør oppøve kompetanse i, er å slippe den poetiske persona til i sin stemmebruk for å gi fremføringen enda flere klanglige og uttrykksmessige muligheter. Slik kan de to personaer sammen bidra i fremføringen, den vokale persona gjennom å formidle de musikalske intensjonene vokalt, den poetiske persona gjennom å uttrykke det tekstlige materialet vokalt i tillegg til ikkeverbalt. I mine konserter var balansen mellom den vokale og den poetiske personas stemmebruk ulik i romansene og kabaretsangene. I kabaretsangene hadde sangens tekst et stort fokus og jeg forholdt meg friere til stemmebruk enn i romansene der musikalske og stilistiske krav spilte en større rolle. Jeg har tidligere pekt på at det ikkeverbale var ulikt, avhengig av romansesjanger. På samme måte ble de poetiske romansene i større grad fremført med fokus på det vokale, mens jeg, særlig i de dramatiske romansene vektla det verbale, noe som førte til endringer i stemmebruket.

⁵³⁶ Aqua, "Back to the 80's", singel-CD 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=u28doz1rjM4>. Lesedato 12.06.09.

⁵³⁷ Johansen 2003.



Figur 13, verbal og ikkeverbal kommunikasjon hos de tre personaer.

I fokusgruppen var man opptatt av at troverdighet i klassisk sang ikke bare uttrykkes gjennom verbal og ikkeverbal kommunikasjon, men i stor grad gjennom det vokale. Flere av deltagerne mente at en stemme med en viss motstand i klangen, det Roland Barthes beskriver som grain, bidrar til større troverdighet. I konsertopptaket med Bryn Terfel opplevde flere av deltagerne at Terfels suverene stemme i noen av fremføringene manglet grain, og dette gjorde at de opplevde fremføringene som noe lettvent.⁵³⁸ I de mest krevende ariene hadde Terfel et større vokalt fokus,

⁵³⁸ Terfel 2003.

noe som ga den ønskede motstand i klangen. Dette førte til at deltagerne opplevde fremføringene av disse ariene som mer troverdig og gripende. I diskusjonen ble det påpekt at scenesjarm og store skuespillerevner er viktige faktorer når man formidler, men at dette kan overskygge den vokale troverdigheten. En deltager mente at det nettopp er i skjæringspunktet mellom de forholdsvis stramme musikalske og sangtekniske rammene og den frie og kreative formidlingen at romanseformidlingen er på sitt beste.

Utøverens persona skal fremstå som en attraktiv scenepersonlighet, den vokale persona ivaretar de vokale prestasjonene, mens den poetiske persona gjennom kroppsspråk og paralingvistikk formidler det tekstlige, som monolog, historiefortelling eller gjennom å agere tekstens handling. Slik jeg ser det, må sangeren sørge for å balansere disse ulike formidlingsmåtene slik at ikke én persona overskygger de andre. Blir den utøvende eller den poetiske persona for dominerende, kan det musikalske uttrykket bli redusert. En utydighet hos utøverens persona vil på den annen side kunne føre til at publikum ikke retter hele sin oppmerksomhet mot fremføringen og dermed ikke bruker sin lyttekompetanse aktivt. Et ensidig fokus på det vokale vil for det tredje kunne redusere tekstformidlingen, noe som fratrar romansen muligheten for nettopp å fremstå som en helhet av tekst og musikk.

Sangerens actiokompetanse er kompleks og foregår på flere nivåer, både i forhold til samhandling og kommunikasjon. Det kreves derfor kompetanse i å kommunisere både *med* og *til* publikum. Videre kreves det kompetanse i å formidle et musikalsk og tekstlig budskap, både gjennom det vokale og det ikkeverbale.

Politisk redaktør i Aftenposten, Harald Stanghelle skriver 11.01.09:

(...) ingen kan gi et eksakt svar på hva som skjer når et budskap gjennom øyeblikkets formidlingskunst treffer sitt

publikum. Da oppstår magiske stunder – og det meste kan skje.⁵³⁹

Stanghelle snakker i kronikken ikke om sangere, men om kristne predikanter, men sitatet kan forstås uavhengig av kontekst. Jeg er enig med Stanghelle i at det ikke finnes eksakte svar på hva som skal til for å være en stor formidler; denne avhandlingen peker på at svært mange faktorer spiller inn i en konsertsituasjon, både knyttet til publikums lyttekompetanse, paratekster, kontekster og relatert til utøverens mange nøkkelkompetanser. Å være kompetent innebærer at både implisitte og eksplisitte kunnskaper og ferdigheter anvendes gjennom bruk av innsikt, refleksjon, intuisjon og kreativitet. Utøveren vil gjennom å opparbeide seg større innsikt i mange av de faktorene som påvirker en konsertsituasjon, kunne arbeide med sin formidlingskompetanse på en systematisk måte. Samtidig vil det alltid være magiske aspekter ved god formidlingskunst som verken lar seg definere eller læres. Heldigvis.

⁵³⁹ Stanghelle 09.

10. EKSTRANUMMER

10.1 ROM FOR ROMANSER

Avhandlingen har blitt omfattende. På spørsmålene til om den måtte bli så omfattende og om avhandlingen kunne vært skrevet annerledes blir svaret både et *ja* og et *nei*. *Ja*, fordi jeg i etterpåkløkskapens lys ser at mye kunne vært skrevet på andre måter og at jeg, med enda lengre tid, kunne ha redigert teksten og gjort større strukturelle endringer. Samtidig må arbeidet avsluttes en gang, og mitt valg var å avslutte på denne måten. Den viktigste grunnen til at avhandlingen har blitt så stor og at mitt svar på spørsmålet over også blir et *nei*, er at musikkformidlingsfeltet er svært omfattende.

Det første teorikapittelet har vært sentralt for å besvare det første forskningsspørsmålet:

1. *Hvilke teoretiske perspektiver kan bidra til større innsikt i konsertdramaturgisk musikkformidling?*

Det har vært gjort lite forskning på musikkformidling, og derfor har det vært nødvendig å plassere musikkformidlingsfeltet generelt og konsertdramaturgisk musikkformidling spesielt i teoretiske perspektiver før jeg har kunnet gå inn i hva konsertdramaturgi dreier seg om for en utøver. Avhandlingens formål har vært å skape dialoger mellom teori og empiri for å utvikle teori om praktisk musikkformidlingsarbeid.

Avhandlingen har et særlig fokus på utøverens formidling, av kunstnerisk, retorisk og kommunikativ art. Jeg har ønsket å peke på hva slags kompetanse utøvere trenger i arbeidet med konsertdramaturgisk musikkformidling:

- 2. Hvilke aspekter er sentrale når det gjelder sangerens opptreden/actio i romansekonserten, og hvilke konsertdramaturgiske formidlingskompetanser er i spill i utvikling og gjennomføring av romansekonsserter med et særlig fokus på iscenesettelse?*

Også konsertdramaturgifeltet er bredt, og jeg kunne ha valgt å forske eksempelvis på kunstneriske aspekter, sangeres ikkeverbale kommunikasjon i romansefremførelsen, den samhandling som foregår mellom scene og sal eller på konsertens dramaturgiske oppbygning. Det har imidlertid vært viktig for meg å peke på at de kunstneriske aspektene ved musikkformidling henger sammen med retoriske og kommunikative aspekter. Denne avhandlingens grunntanke er nettopp at en musikkfremførelse ikke opptrer i et vakuum, men at en mengde aspekter ved konsertsituasjonen har innvirkning og påvirkning på musikkopplevelsen. Disse aspektene er, som avhandlingen peker på, relatert til iscenesettelse, kontekster og paratekster, konsertens dramaturgiske form, utøverens sceneopptreden av musikkutøvende, verbal og ikkeverbal art, utøverens scenepersonlighet og om samhandling som foregår mellom konsertens ulike aktører og musikken som fremføres. Slik har helheten vært det essensielle i dette forskningsprosjektet.

I konsertene har jeg i praksis utforsket ulike måter å arbeide med konsertdramaturgi. Jeg har prøvd ut teoretiske perspektiver i praksis. Videre har jeg, ved at de ulike aksjonene har bygget på hverandre, vært i en pågående utvikling av egen formidlingskompetanse. Gjennom konsertene har jeg kunnet skape konsertkonsepter som gir eksempler på konsserter med et særlig fokus på iscenesettelse. Resultatet av dette arbeidet har vært uttrykt eksplisitt gjennom refleksjoner, men i tillegg også implisitt gjennom musikkutøvelse. Slik har praksisfeltet, konsertene, dannet grunnlag for å utforske muligheter som ligger i romansekonsertformatet:

- 3. På hvilke måter kan arbeid med konsertdramaturgi bidra til å skape meningsfulle opplevelsesrom for romanser?*

Fokuset har hele tiden vært utøverens perspektiv, men samtidig har jeg pekt på at målet for musikkformidling er å legge til rette for musikkopplevelse. Videre har jeg gjennom Smalls *musicking*-begrep og Gadamers syn på at kunstopplevelsen oppstår i et *spill* som foregår i en samhandling mellom den som utøver og den som opplever kunsten, pekt på at publikums perspektiv er svært relevant for musikkformidlingen. Jeg har imidlertid ikke trukket publikum inn i forskningen; publikums opplevelse kommer ikke til orde i dette forskningsprosjektet. Det er interessant og relevant å forske på hvordan publikum opplever de tilrettede paratekstene og kontekstene, eller på hvilke måter ulik opptreden hos utøvere påvirker publikums musikkopplevelse. Dette er imidlertid et annet prosjekt enn det jeg har valgt å gjøre.

Det har også vært viktig for meg å forske gjennom en utøvende posisjon. Jeg har ønsket å artikulere kunnskap jeg har hatt, men som ikke har vært så eksplisitt eller systematisk som jeg har ønsket. Jeg har også ønsket å utvikle kunnskap gjennom utøvelse for på den måten å artikulere hele bredden av kunnskap, både min påstandskunnskap, erfaringskunnskap, praktiske kunnskap og den kunnskap som uttrykkes gjennom (i dette tilfellet) musikkutøvelse, den presenterende kunnskapen. Å arbeide i spenningsfeltet mellom praksis og teori og mellom musikkutøvelse og forskning har vært berikende og gitt meg en større forståelse av musikkformidlingsfeltet enn jeg hadde fått dersom jeg hadde hatt et observerende perspektiv gjennom å forske på andre utøvere. Å forske i egen praksis har gitt meg et innsideperspektiv som har vært berikende, samtidig som det hele tiden har vært en stor utfordring å få nok distanse til forskningsfeltet. Jeg anser at aksjonsforskning har vært et relevant metodisk perspektiv for å forske i et utøverrelatert emne som det musikkformidling er, og jeg håper aksjonsforskning kan være et godt metodeverktøy for andre som forsker på emner man tradisjonelt ikke ser på som selvsagte akademiske forskningsobjekter. Det er mange praksiser innen musikkfeltet som fortjener å videreutvikles gjennom mer artikulert og systematisert kunnskap.

10.2 VEIER VIDERE

Som jeg har pekt på er det lerretet jeg har spent opp for konsertdramaturgisk musikkformidling bredt. Det finnes mange aspekter det vil være interessant å forske videre på i dette materialet. Jeg har allerede nevnt samhandlings- og publikumperspektivet. Videre er det flere felt jeg finner interessante og ønsker å forske videre på.

Det første feltet dreier seg om den verksentrerte musikkformidlingen. Det er utfordrende og komplisert å besvare spørsmål som:

- hva bidrar utøveren med som medskaper av det klingende verket?
- hvilke personlige, uttrykksmessige, instrumenttekniske, klanglige og musikalske egenskaper er i spill når komponistens kunstneriske intensjoner tolkes i en klingende representasjon av komponistens verk?

Samtidig vil refleksjoner rundt slike spørsmål utvikle en større innsikt i på hvilke måter utøverens musikkutøvelse og actio er medvirkende i den medskapende prosessen. Et slikt prosjekt vil kunne sette lys på hvordan utøveren uttrykker seg og formidler musikk i et samspill mellom kunstneriske, retoriske og kommunikative handlinger.

Videre er jeg interessert i å utvikle større innsikt i hva formidlingskompetanse dreier seg om som helhet. Å synliggjøre de ulike aspektene ved utøverens formidlingskompetanse kan ha betydning for utdanningen av fremtidens musikkutøvere. Kan hende vil morgendagens musikkliv og samfunn vil kreve andre eller flere typer kompetanser enn det gårsdagens. Dersom dette er tilfelle, blir retoriske og kommunikative sider ved formidling viktigere. Det fører til at utøverne må utvikle personlige og karismatiske evner på mer systematiske måter for å nå frem i et mangfold av dyktige utøvere og ulike kunstuttrykk. Videre er det relevant å peke på kompetanser utøveren vil trenge når det gjelder konsertproduksjon, konseptutvikling, iscenesettelse og konsertbygging. Jeg ønsker å utvikle mer kunnskap om feltet gjennom å fortsette med aksjonsforskning. Det gir rom for å studere feltet gjennom ulike roller, som sanger, som konsertdramaturg, som pedagog og som forsker.

Gjennom dette prosjektet har jeg blitt svært interessert i retorikk og ser feltet som en svært viktig teoretisk overbygging for musikkformidlingsfeltet. Som forsker er jeg interessert i å knytte retorisk teori til min forskning, da både i forhold til de kunstneriske og kommunikative aspektene og til actio. Det foregår spennende retorisk forskning innen mange fagfelt, og jeg ønsker å fortsette å se på konsertsituasjonen i et retorisk lys.

Musikkformidling kan knyttes opp til mange teoretiske fagfelt som psykologi, pedagogikk, estetikk, sosiologi, kommunikasjonsteori og retorikk. Musikkformidling bedrives alle de steder der mennesker og musikk møtes, enten det er i sann tid og i samme rom, eller det foregår via representerende eller digitale medier. Musikkformidlingsfeltet er svært vidt, hvilket åpner for mange innfallsvinkler til forskningsprosjekter av både praktisk og filosofisk art. Jeg ser frem til å forske videre innenfor dette feltet og til å lese andre forskeres og utøveres avhandlinger og bøker om emnet.

REFERANSER

Litteratur

- Alvesson, Mats og Kaj Sköldbberg (1994): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur. Lund.
- Andersen, Øyvind (2004): *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget
- Artaud, Antonin (1967): *Det dobbelte teater*. Fredensborg: Arena.
- Aristoteles (2007): *Rhetoric*. Oversatt av William Rhys Roberts. Internett: lesedato 10.09.08. <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/a8rh/>
- Aspaas, Tor Espen (2007): "Brev til Anton W.". Upublisert.
- Aspaas, Tor Espen, Kristin Kjølberg, Bjørn Kruse, Sara Aimée Smiseth, Andreas Sønning, Solveig Christensen (2008): "Bevegelig og bevegende. Forslag til plan for musikkformidling som tenkemåte, praksis og undervisningsfelt ved Norges musikkhøgskole". Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Baklien, Bergljot (2004): "Følgforskning". *Sosiologi i dag*. Årgang 34. Nr. 4.
- Barthes, Roland (1977): *Image Music Text*. Oversatt av Stephan Heath. New York: Hill and Wang.
- Berlin, Johan (2004): "Aktionsforskning – en problematisering". I: Rønnerman, Karin (red.) (2004): *Aktionsforskning i praktiken – erfaringer og refleksjoner*, Lund: Studentlitteratur.
- Bernac, Pierre (1976): *The Interpretation of French Song*. Oversatt av Winifred Radford. New York: W. W. Norton.
- Birdwhistell, R. L. (1990): *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

- Bjørndal, Cato (2004): "Refleksivitet omkring aksjonsforskerens påvirkning – fra salmer til jazz i kjøkkenet". I: Tiller, Tom (red.) (2004): *Aksjonsforskning i skole og utdanning*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Bjørnsrud, Halvor (2005): *Rom for aksjonslæring. Om tilpasset opplæring, inkludering og Læreplanarbeid*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Borgdorff, Henk (2007): "The Debate on Research in the Arts". I: *Dutch Journal of Music Theory*. Vol. 12, nr. 1, 2007. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brown, Oren (1996): *Discover your voice*. San Diego, London: Singular Publishing Group.
- Carr, Wilfred og Stephen Kemmis (1986): *Becoming critical. Education, Knowledge and Action Research*. London. Philadelphia: The Falmer Press.
- Castiglione, Baldassare (2003): *Book Of The Courtier*. New York: Dover Publications Inc.
- Cone, Edward T. (1974): *The Composer's Voice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cross, Ian (2006): "Music and meaning, ambiguity and evolution". I: Dorothy Miell, Raymond MacDonald og David J. Hartgreaves (2006): *Musical Communication*. New York: Oxford University Press.
- Davidson, Jane W. (2002): "Communicating with body in performance". I: J. Rink (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Study and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eikseth, Astrid Grude (2007): *Etiske perspektiver på læreres og førskolelæreres pedagogisk erfaringer. En etnografisk studie i lys av John Deweys filosofi*. Doktorgradsavhandling. Trondheim: Høgskolen i Sør-Trøndelag.
- Eken, Susanna (1998): *Den menneskelige stemme*. København: Hans Reizels Forlag.

- Emmons, Shirlee og Stanley Sonntag (1979): *The Art of the Song Recital*. New York: Shirmer Books.
- Evans, Karen (2005): "Tacit Skills and Occupational Mobility in a Global Culture". I: Zajda, Joseph (ed.) (2005): *International Handbook on Globalisation, Education and Policy Research*. Springer Netherlands.
- Exe Christoffersen, Erik (1989): "På magtens skrøbelige fundament". I: Erik Exe Christoffersen, Torunn Kjølner og Janek Szatkowski: *Dramaturgisk analyse. En antolgi*. Århus: Institut for dramaturgi.
- Fafner, Jørgen (1985): *Retorikk – Klassisk og moderne*. København: Akademisk forlag.
- Farsethås, Ane (2002): "Pragmatisme, teori som handler". Intervju med Erik Bjerck Hagen. Internett: lesedato: 28.01.2008.
<http://www.nrk.no/litteratur/lesekunst/teorier/1946219.html>
- Fiske, John (2007): *Kommunikasjonsteorier. En introduktion*. Oversatt av Lennart Olofsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Flora, Carlin (2005): "The X-factors og Success". I: Psychology today. Utgitt 01.05.2005. Internett: lesedato: 15.02.08.
<http://www.psychologytoday.com/articles/200505/the-x-factors-success>.
- Foss, Sonja K, Karen A. Foss og Robert Trapp (2002): *Contemporary Perspectives on Rhetoric. Third Edition*. Illinois: Waveland Press Inc.
- Gadamer, Hans-Georg (1997): *Sanning och metod i urval*. Utvalg og oversettelse av Arne Melberg. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Gelang, Marie (2008): *Actiokapitalet – retorikens ickeverbale resurser*. Åstorp: Retorikförlaget.
- Genette, Gerard (1997): *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen (2005): *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Goffman, Erving (1992): *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik*. Oversatt av Kari og Kjell Risvik. Oslo: Pax forlag.
- Greer, Mark (2005): "The science of savoir faire". I: *Monitor of Psychology*, Vol. 36, nr. 1, 2005. Internett: lesedato 28.01.09. <http://www.apa.org/monitor/jan05/savoir.html>
- Hansson, Agneta (2003): *Praktisk taget. Aktionsforskning som teori och praktik – i spåren efter LOM*. Göteborg: Göteborgs universitet. Sociologiska institutionen.
- Heron, John og Peter Reason (2007): "The Practice of Co-operative Inquiry: research 'with' rather than 'on' People". I: *Handbook of Actions Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Hummelvoll, Jan Kåre (red.) (2003): *Kunnskapsdannelse i praksis. Handlingsorientert forskningsarbeid i akuttpsykiatrien*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hägg, Göran (2005): *Praktisk retorikk*. Oversatt av Thilo Reinhard. Norge: Hegnar media.
- Irving, Dorothy (1977): "Kommunikativ beredskap". I: Irving, Dorothy, Göran Bergendal, Ninni Elliott og Åke Lindström: *Musiken artisten publikum*. Stockholm: Rikskonserter.
- Jackson, Chevalier og Chevalier Jackson Jr. (1937): *The larynx and its disease*. Philadelphia: Saunders.
- Jarvis, Peter (2002): *Praktiker – forskeren. Udvikling af teori fra praksis*. Oversatt av Kurt Strandberg. København: Alinea.
- Jensenius, Alexander Refsum (2007): *Action – Sound: Developing Methods and Tools to Study Music-Related Body Movement*. Doktorgradsavhandling. Oslo: Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Johannesen, Georg (2001): *Rhetorica Norvegica*. Oslo: J. W. Cappelens forlag.

- Johannesson, Kurt (1998): *Retorik eller konsten att övertyga*. Stockholm: Nordstedts Förlag.
- Johansen, Anders (2003): *Talerens troverdighet. Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Oslo Universitetsforlaget.
- Jørgensen, Charlotte, Christian Kock og Lone Rørbech (2006): *Retorik der flytter stemmer*. E-bok. Internett: www.retorikforlaget.dk/rdfs.
- Kalleberg, Ragnvald (1992): "Konstruktiv Samfunnsvitenskap. En fagteoretisk plassering av «aksjonsforskning»". Oslo: Institutt for Sosiologi. Universitetet i Oslo.
- Kaufmann, Geir og Astrid Kaufmann (2003): *Psykologi i organisasjon og ledelse*. (3. utg. Ed.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Kemmis, Stephen og Robin McTaggart (1988): *The Action Research Planner (third edition)*. Geelong: Deakin University Press.
- Kjeldsen, Jens Elmelund (2006): *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*. 2. utgave. Oslo: Spartacus Forlag.
- Kjølborg, Kristin (2007 a): "Brev til Alban B.". Upublisert.
- Kjølborg, Kristin (2007 b): "Brev til Alexander Z.". Upublisert.
- Kjølborg, Kristin (2007 c): "Performance Communication: Skills and Insight for Classical Singers". I: *Dutch Journal of Music Theory*. Vol. 12, Nr. 1. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kjørup, Søren (1993): "Forskning i de praktisk-estiske fag, noen overveielser og ideer". Konferanserapport i: *Kunstfaglig forskning. Rapport fra konferanse 13.-15. februar 1992*. Norges forskningsråd.
- Kjørup, Søren (1997): *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Frederiksberg: Roskildes universitetsforlag.
- Kvernbekk, Tone (red.) (2001): *Pedagogikk og lærerprofesjonalitet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

- Lindhardt, Jan (1993): *Frem mod middelalderen – det levende billede i det åbne rum*. København: Gad.
- Lindhardt, Jan (1999): *Retorik*. København: Rosinant.
- Liset, Marte Sverdrup (2002): "Fem faser fortellerkunst. Et forsøk på retorisk begrepsliggjøring av en fortellerpraksis". Drama-pedagogisk hovedfag. Bergen: Høgskolen i Bergen, avdeling for lærerutdanning, dramaseksjonen.
- Mahler-Werfel, Alma (1991): *Mit liv*. Oversatt av hans Christian Fink. København: Hans Reizels Forlag.
- Malterud, Kirsti (2004): *Kvalitative metoder i medisinsk forskning, en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mann, Thomas (1999): *Doktor Faustus*. Oversatt av Dag Østerberg. Oslo: Gyldendal.
- Mountford, Roxanne (2003): *The Gendered Pulpit. Preaching in American Protestant Spaces*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- McNiff, Jean og Jack Whitehead (2002): *Action Research: Principles and Practice. Second edition*. London, New York: RoutledgeFalmer.
- Molander, Bengt (1996): *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Nesheim, Elef (1994): *Med publikum som mål*. Oslo: Norsk Musikforlag A/S.
- Nesheim, Elef, Eline Hjelle and Bjørn Sæter (1997): *Fra øverom til scene*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.
- Nesheim, Elef, Tor Espen Aspaas, Kjell Tore Innervik, Kristin Kjølberg, Andreas Sønning, Frøydis Ree Wekre og Solveig Christensen (2006): "Om musikkformidling ved NMH. En utredning". Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Nässén, Eva (2000): "Ett yttre tecken på en inre känsla". *Studier i barockens musikaliska och sceniska gestik*. Ph.D avhandling: Göteborg: Skrifter från Intitutionen för Musikvetenskap. Göteborgs Universitet, nr 61, 2000.

- Ophaug, Wencke (1999): *Vowel Migration and Equalisation in Classical Singing. A Formant-based Acoustic and Perceptual Study of German and Norwegian Long Vowels in Speech and Singing.* Doktorgradsavhandling. Oslo: Faculty of Arts. Universitetet i Oslo.
- Ophaug, Wencke (2006): "Vokalene som forsvinner. Hvorfor gaper sopranen så veldig høyt og synger bare a-vokaler i høyden?". I: *Musikk•Kultur* 26.06.2006. Internett: lesedato 10.05.09. <http://folk.uio.no/wophaug/oppslag.html>.
- Pedersen, Gjertrud (2009): *Spill og refleksjon. En studie av en musikalsk interpretasjonsprosess av Harrison Birtwistles Deowa i relasjon til sju andre komposisjoner for kvinnestemme og klarinett.* Doktorgradsavhandling. Oslo: NMH-publikasjoner 2009:1.
- Polanyi, Michael (2000): *Den Tause Dimensjonen. En introduksjon til taus kunnskap.* Oslo: Spartacus forlag as.
- Reason, Peter og William Torbert (2001): "Toward a Transformational Science: a further look at the scientific merits of action research.". Internett: lesedato 02.05.08. <http://people.bath.ac.uk/mnspwr/Papers/TransformationalSocialScience.htm>.
- Reason, Peter og Hilary Bradbury (ed.) (2007): *Handbook of Actions Research.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Rosengren, Mats (2006): *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet. Doxologiska essäer.* Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag.
- Rönnerman, Karin (red.) (2004): *Aktionsforskning i praktiken – erfarenheter och reflektioner.* Lund: Studentlitteratur.
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception.* Iowa: University of Iowa Press.
- Schneider, Sara K. (1994): *Concert Song as Seen. Kinesthetic Aspects of Musical Interpretation.* New York: Pendragon Press. Stuyvesant.
- Schiøtz, Aksel (1970): *The Singer and His Art.* New York: Harper and Row.

- Schön, Donald A. (1987): *Educating the Reflective Practitioner. Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions*. San Francisco: Jossey - Bass Publishers.
- Schön, Donald A. (2000): *The Reflective Practitioner. How professionals think in Action*. Hampshire, England: Ashgate Publishing Limited.
- Small, Christopher (1998): *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Smith, M. K. (2007) "Action research", the encyclopedia of informal education". Internett: lesedato 05.05.08 www.infed.org/research/b-actres.htm.
- Solhjell, Dag (2001): *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag, Torild Wagle Christensen, Jon Rørmark, Sigrid Røyseng, Audun Thorstensen (2008): "Produsentkartlegging. Resultater fra undersøkelse blant kulturprodusenter". Høgskolen i Telemark. Telemarksforskning-Bø.
- Stanghelle, Harald (2009): "En kristen dannelsesagent". Kronikk i *Aftenposten* 11.01.09.
- Steinsholt, Kjetil (1999): *Lett som en lek?* Trondheim: Tapir forlag.
- Stensland, Per S. (2005): "Aksjonsforskning på egen praksis. Metodologiske utfordringer. Sekundærpublikasjon". I: *Ugeskriftet Læger* 2005;167(22):2402. Internett: lesedato 13.01.09. <http://www.ugeskriftet.dk/LF/UFL/2005/22/pdf/VP43059.pdf>.
- Stensæth, Karette (2008): *Musical Answerability. A Theory on the relationship between Music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action*. Doktorgradsavhandling. Oslo: NMH-publikasjoner 2008:1.
- Szatkowski, Janek (1989): "Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse". I: Christoffersen, Erik Exa, Torunn Kjølner og Janek Szatkowski: *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Århus: Institut for dramaturgi.

- Sætre, Jon Helge (1994): "Musikkformidling som fenomen – en teoretisk drøfting". Hovedoppgave. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Tiller, Tom (red.) (2004): *Aksjonsforskning i skole og utdanning*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Tornberg, Gunbritt og Ulla Axén (2004): "Kunskap skapas inte enbart på universiteten" i Rönnerman, Karin (red.) (2004): *Aktionsforskning i praktiken – erfarenheter och reflektioner*. Lund: Studentlitteratur.
- Vennard, William (1967): *Singing: The mechanism and technic*. New York: Carl Fischer.
- Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: Seek A/S.
- Wadel, Cato (2006): *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: Seek A/S.
- Weber (1947): *The Theory of Social and Economic Organization*. Oversatt av A. M. Henderson og Talcott Parsons. Illinois: The Free Press and the Falcon's Bring Press.
- Weinert, Franz E. (2001): "Concepts of Competence: A Conceptual Clarification". I: Rychen, Dominique Simone og Laura Hersh Salganic (red) (2001): *Defining and Selecting Key Competencies*. Seattle, Toronto, Bern, Göttingen: Hogrefe & Huber Publishers.
- Widerberg, Karin (2001): *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wormnæs, Odd (1993): *Vitenskapsfilosofi. 2. utgave*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Øyslebø, Olaf (1988): *Ikkeverbal kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget.

Noteutgivelser

- Barber, Samuel (copyright 1964): "Solitary Hotel". I: *Despite and Still*, op. 41. New York, London: G. Schirmer.
- Berg, Alban (1907/ copyright 1928): *Sieben frühe Lieder*. Wien: Universal Edition.
- Bolcom, William og Arnold Weinstein (1978/ copyright 1979): "Amor" I: *Cabaret songs, volume 1*. USA: Edward B. Marks Music Company og Piedmont Music Company.
- Bolcom, William og Arnold Weinstein (1981/ copyright 1985): "George" I: *Cabaret songs, volume 2*. USA: Edward B. Marks Music Company og Piedmont Music Company.
- Bolcom, William og Arnold Weinstein (1979/ copyright 1985): "O close the Curtain", "Toothbrush time". I: *Cabaret songs, volume 2*. USA: Edward B. Marks Music Company og Piedmont Music Company.
- Dring, Madeleine (copyright 1980): "Song of a Nightclub Proprietress". I: *Five Betjeman Songs*. London: John Murray Publisher Ltd.
- Mahler, Gustav (1902/ copyright 1905): "Ich atmet´ einen Linden Duft", "Liebst du um Schönheit". I: *Rückert-lieder*. Frankfurt: Kahnt.
- Pfitzner, Hans (copyright 1904): "Sonst". I: *Op. 15*. Stuttgart: Julius Feuchtinger.
- Poulenc, Francis (copyright 1940): "Hôtel" fra *Banalités*. Paris : Eschig.
- Satie, Erik (1897/ copyright 1988)): *Je te veux*. Paris: Editions Salabert.
- Schindler-Mahler, Alma (1900/ copyright 1910): "Die stille Stadt", "Bei dir ist es traut", "Ich wandle unter Blumen". I: *5 Lieder*. Wien: Universal Edition.
- Schindler-Mahler, Alma (1915/ copyright 1924): "Der Erkennende". I: *5 Gesänge*. Wien: Universal Edition.

- Schönberg, Arnold (1901/ copyright 1970): "Einfältiges Lied", "Der genügsame Liebhaber". I: *Brettli-lieder*. Los Angeles: Belmont Music Publishers.
- Schönberg, Arnold (1933/ copyright 1979): *Three songs*, op. 48. New York: Boelke-Bomart.
- Zemlinsky, Alexander (1937-38/ copyright 1978): "Sommer", "Jetzt ist die Zeit", "Der Wind des Herbstes", "Elend", "Harlem Tänzerin", "Regenzeit". I: *Twelve Songs*, op. 27. New York: Mobart Music Publications.
- Webern, Anton (1915-17/ copyright 1925/1953): *Vier Lieder*, op. 12. Wien: Universal Edition.
- Weill, Kurt (1981 copyright): *Der Abschiedsbrief*. USA: European American Music Corporation.
- Weill, Kurt (copyright 1946): *Je ne t'aime pas*. Paris: Heugel Editeur.
- Weill, Kurt (copyright 1929): "Lonely House" fra *Street Scene*. Wien: Universal Edition.
- Weill, Kurt (Copyright 1929): "Surabaya-Johnny" fra *Happy End*. Wien: Universal Edition.
- Weill, Kurt (copyright 1943): "That 's him" fra *One touch of Venus*. Chappell & Co. Inc.
- Weill, Kurt (copyright 1946): *Youkali*. Paris: Heugel Editeur.

Andre referanser

- Lehrer, Tom (1965): *That Was the Year that Was*, LP.
- Terfel, Bryn (2003): *Live in Concert, Songs and Arias*, medvirkende Radio Filharmonisch Orkest Holland, dirigent Edo de Waart, Deutsche Grammophon, DVD.

<http://www.alma-mahler.com/>, lesedato 06.10.04.

[http://www.alma-mahler.at/deutsch/presscorner/
photo_archive_history_alma.html](http://www.alma-mahler.at/deutsch/presscorner/photo_archive_history_alma.html), lesedato 06.10.04.

[http://www.archivverlag.at/inhalte/buecher/oskar_kokoschka/
php](http://www.archivverlag.at/inhalte/buecher/oskar_kokoschka/kokoschka.php), lesedato 21.11.04.

<http://www.dogme95.dk/>, lesedato 15.11.04.

<http://www.dramaturgi.au.dk/index.jsp>, lesedato 12.02.09.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Edutainment>, lesedato 15.02.08.

http://www.hil.no/hil/den_norske_filmskolen/studietilbud/filmproduksjon.
Lesedato 09.06.09.

[http://www.norskordbok.no/ordbok.html?search=agogikk&publications=2
3&art_id=20246278](http://www.norskordbok.no/ordbok.html?search=agogikk&publications=23&art_id=20246278), Kunnskapsforlaget, Norsk ordbok,
nettutgaven, lesedato 20.03.09.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/ho_43.106.1, lesedato
20.06.09.

<http://www.musikformidling.dk>, lesedato 25.04.09.

<http://www.nime.org/> Lesedato 07.06.09.

<http://old.hfm-detmold.de/studium/details/musiverm.html>, lesedato
09.10.08.

<http://www.schoenberg.at/>, lesedato 06.10.04.

<http://www.storenorskeleksikon.no/agogikk>, Store Norsk leksikon,
nettutgaven, lesedato 20.03.09.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Edutainment>, lesedato 15.05.09.

<http://www.youtube.com/watch?v=u28doz1rjM4>, lesedato 12.06.09.

ENGLISH ABSTRACT

The main topic of this dissertation is *concert dramaturgy*, and the aim of the research project has been to develop theory of the different aspects of singers' performance in the song recital.

Concert dramaturgy is a category within the wider field *musikkformidling*. The Scandinavian term *musikkformidling* cannot be precisely translated into English. It is about music communication in the service of different concepts, and is in the dissertation divided into three aspects. The first aspect is related to the musician's interpretation and performance of a piece of music. The second concerns presentations of musical works, ideas or practises through representational medias such as recordings, written texts, verbally or through digital medias. The third aspect, *concert dramaturgy* will often consist of elements from the two other categories.

Thus, concert dramaturgy encompasses artistic, rhetorical and communicative aspects of the concert. In order to facilitate aesthetic experience for the listener, a musician or a *concert dramaturge* will work with staging, paratexts and contexts, as well as the dramaturgical form of the concert. Further, the performers appearance in the concert is of great importance for the performance. The rhetorical phase *actio* is transferable to the performers appearance due to the performance of the composition, verbal and nonverbal communication, and the performers presence and charisma on the stage. Concert dramaturgy is also about the communication between the performers and the audience. Christopher Smalls concept *musicking* and Hans Georg Gadamer's term *play* has influenced how researcher look upon the classical concert in general and the song recital in particular.

The dissertation presents a *practice-based* research project in music, and the empirical material is developed through the methodological framework of *action research*. The researcher, also being a classical singer, has performed three staged song recitals: "Alma Mahler, muse, femme fatale and composer" with art songs by Viennese composers from

the period 1900-1930, "Last night at half past nine he seemed O.K.", including cabaret songs, and "Das war der Tag der weißen Chrysanthenen" with art songs by Berg, Schönberg, Webern and Zemlinsky.

By moving back and forth between the positions as a researcher and a singer, theories related to concert dramaturgy has been developed in dialogues between the empirical material derived through planning, acting, observing, analyzing and reflection on the one hand, and theories from communication theory, rhetoric, and theory from fine art and theatre on the other.

VEDLEGG

DVD 1: "Alma Mahler, muse, femme fatale og komponist"

Spor 1:

Wien ved århundreskiftet.

Spor 2:

Alma

Spor 3:

Alma Schindler-Mahler: "Die stille Stadt"
fra *5 Lieder*, tekst: Richard Dehmel.

Spor 4:

Gustav Klimt og Alexander Zemlinsky.

Spor 5:

Alexander Zemlinsky: "Harlem Tänzerin"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Claude McKay.

Spor 6:

Alexander Zemlinsky: "Elend"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Langston Hughes.

Spor 7:

Brevet fra Gustav Mahler.

Spor 8:

Gustav Mahler: "Ich atmet ´ einen Linden Duft"
fra *Rückert-lieder*, tekst: Friedrich Rückert.

Spor 9:

De første årene med Gustav.

Spor 10:

Gustav Mahler: "Liebst du um Schönheit",
fra *Rückert-lieder*, tekst: Friedrich Rückert.

Spor 11:
Lengselen etter å komponere.

Spor 12:
Anton Webern: "Der Tag ist vergangen"
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 1, Folkesang.

Spor 13:
Anton Webern: "Die geheimnisvolle Flöte",
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 2, tekst: Hans Bethge.

Spor 14:
fra Anton Webern: "Schiene mir 's als ich sah die Sonne"
Vier Lieder, op. 12, nr. 3, tekst: August Strindberg.

Spor 15:
Anton Webern: "Gleich und gleich",
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 4, tekst: Johann Wolfgang von Goethe.

Spor 16:
Alma treffer Walter Gropius, Gustav dør.

Spor 17:
Alma Schindler-Mahler: "Bei dir ist es traut"
fra *5 Lieder*, tekst: Rainer Maria Rilke.

Spor 18:
Alma Schindler-Mahler: "Ich wandle unter Blumen"
fra *5 Lieder*, tekst: Heinrich Heine.

Spor 19:
Arnold Schönberg: "Einfältiges Lied"
fra *Brettli-lieder*, tekst: Hugo Salus.

Spor 20:
Arnold Schönberg.

Spor 21:
Arnold Schönberg: "Der genügsame Liebhaber"
fra *Brettli-lieder*, tekst: Hugo Salus.

Spor 22:
Forholdet til Oskar Kokoschka.

Spor 23:

Vennen Alban Berg.

Spor 24:

Alban Berg: "Nacht"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 1, tekst: Carl Hauptmann.

Spor 25:

Alban Berg: "Schilflied"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 2, tekst: Nikolaus Lenau.

Spor 26:

Alban Berg: "Die Nachtigall",

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 3, tekst: Theodor Storm.

Spor 27:

Alban Berg: "Traumgekrönt",

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 4, tekst: Rainer Maria Rilke.

Spor 28:

Alban Berg: "Im Zimmer"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 5, tekst: Johannes Schlaf.

Spor 29:

Alban Berg: "Liebesode"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 6, tekst: Otto Erich Hartleben.

Spor 30:

Alban Berg: "Sommertage"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 7, tekst: Paul Hohenberg.

Spor 31:

Alban Berg og Hans Pfitzner.

Spor 32:

Hans Pfitzner: "Sonst"

fra *Op. 15*, tekst: Josef von Eichendorff.

Spor 33:

Bruddet med Walter Gropius og ekteskapet med Franz Werfel.

Spor 34:

Alma dør.

Spor 35:
Alma Schindler-Mahler: "Der Erkennende"
fra *5 Gesänge*, tekst: Franz Werfel.

DVD 2: "Last night at half past nine he seemed O.K."

Spor 1:
Han: "Så hun sitter der ennå (...)"

Spor 2:
Kurt Weill: *Der Abschiedsbrief*
tekst: Erich Kästner.

Spor 3: Hun: "Spill en blues for meg."

Spor 4:
Alexander Zemlinsky: "Elend"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Langston Hughes.

Spor 5:
Han: "De roper og klapper for henne (...)"

Spor 6:
Alexander Zemlinsky: "Harlem Tänzerin"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Claude McKay.

Spor 7:
Hun: "Han fortalte meg mange løgner (...)"

Spor 8:
Kurt Weill: "Surabaya-Johnny"
fra *Happy End*, tekst: Bertolt Brecht og Elisabeth Hauptmann.

Spor 9:
Han: "Jeg vet du kan tilgi (...)"

Spor 10:
Kurt Weill: *Je ne t'aime pas*
tekst: Maurice Magre.

Spor 11:

Erik Satie: *Je te veux*
tekst: Henry Pacory.

Spor 12:
Hun: "Å være helt alene i sitt eget rom."

Spor 13:
Francis Poulenc: "Hôtel"
fra *Banalités*, tekst: Guillaume Apollinaire.

Spor 14:
Hun: "Jeg vil fortelle om det vakreste stedet som finnes."

Spor 15:
Kurt Weill: *Youkali*
tekst: Roger Fernay.

Spor 16:
William Bolcom: "George"
fra *Cabaret songs*, tekst: Arnold Weinstein.

Spor 17:
Han: "Hun var en skjønnhet, engang."

Spor 18:
Madeleine Dring: "Song of a Nightclub Proprietress"
fra *Five Betjeman Songs*, tekst: John Betjeman.

Spor 19: Hun:
"Å treffes på kvelden er en ting (...)"

Spor 20:
William Bolcom: "Toothbrush Time"
fra *Cabaret songs*, tekst: Arnold Weinstein.

Spor 21:
Kurt Weill: "Lonely House"
fra *Street Scene*, tekst: Langston Hughes.

Spor 22:
Han: "Hvem er hun, kvinnen som sitter ved peisilden og skriver?"

Spor 23:
Samuel Barber: "Solitary Hotel"
fra *Despite and Still*, op. 41, tekst: James Joyce.

Spor 24:
Han: "For en fest!"

Spor 25:
William Bolcom: "O close the Curtain"
fra *Cabaret songs*, tekst: Arnold Weinstein.

Spor 26:
Hun: "Så finnes han som er helt perfekt (...)"

Spor 27:
Kurt Weill: "That´s him"
fra *One touch of Venus*, tekst: Ogden Nash.

Spor 28:
"Hun: Noen har alt, slik som jeg."

Spor 29:
William Bolcom: "Amor"
fra *Cabaret songs*, tekst: Arnold Weinstein.

DVD 3: "Das war der Tag der weißen Chrysanthemen"

Spor 1:
Brev fra Kristin til Alexander Z.

Spor 2:
Alexander Zemlinsky: "Sommer"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Kalidasa.

Spor 3:
Anton Webern: "Der Tag ist vergangen"
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 1, Folkesang.

Spor 4:
Anton Webern: "Die geheimnisvolle Flöte",
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 2, tekst: Hans Bethge.

Spor 5:
Brev fra Tor Espen til Anton W.

Spor 6:

Anton Webern: "Schien mir 's als ich sah die Sonne"
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 3, tekst: August Strindberg.

Spor 7:

Anton Webern: "Gleich und gleich",
fra *Vier Lieder*, op. 12, nr. 4, tekst: Johann Wolfgang von Goethe.

Spor 8:

Brev fra Kristin til Alexander Z.

Spor 9:

Zemlinsky, Alexander: "Der Wind des Herbstes"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Kalidasa.

Spor 10:

Brev fra Tor Espen til Arnold S.

Spor 11:

Arnold Schönberg: "Sommermüd"
fra *Three songs*, op. 48, nr. 1, Tekst: Jakob Haringer.

Spor 12:

Arnold Schönberg: "Tot"
fra *Three songs*, op. 48, nr. 2, Tekst: Jakob Haringer.

Spor 13:

Arnold Schönberg: "Mädchenlied"
fra *Three songs*, op. 48, nr. 3, Tekst: Jakob Haringer.

Spor 14:

Alexander Zemlinsky: "Regenzeit"
fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Kalidasa.

Spor 15:

Brev fra Kristin til Alban B.

Spor 16:

Alban Berg: "Nacht"
fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 1, tekst: Carl Hauptmann.

Spor 17:

Alban Berg: "Schilflied"
fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 2, tekst: Nikolaus Lenau.

Spor 18:

Alban Berg: "Die Nachtigall"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 3, tekst: Theodor Storm.

Spor 19:

Alban Berg: "Traumgekrönt"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 4, tekst: Rainer Maria Rilke.

Spor 20:

Alban Berg: "Im Zimmer"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 5, tekst: Johannes Schlaf.

Spor 21:

Alban Berg: "Liebesode"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 6, tekst: Otto Erich Hartleben.

Spor 22:

Alban Berg: "Sommertage"

fra *Sieben frühe Lieder*, nr. 7, tekst: Paul Hohenberg.

Spor 23:

Brev fra Kristin til Alexander Z.

Spor 24:

Alexander Zemlinsky: "Jetzt ist die Zeit"

fra *Twelve songs*, op. 27, tekst: Kalidasa.