

Konsertdramaturgi i sangkonserten

Om sangerens formidlingskompetanse

Ingrid Stige

Mastergrad med kunstnerisk og teoretisk fordypning

Norges musikkhøgskole, høsten 2012

FORORD

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg lett etter svar på hvordan jeg kan videreutvikle min formidlingskompetanse gjennom arbeid med konsertdramaturgi. Dette arbeidet har vært inspirerende, krevende, spennende, nervepirrende, givende – og utviklende. Jeg har studert mitt eget arbeid og mine egne konserter, men mitt håp er at andre også vil finne mine erfaringer og refleksjoner relevante for sitt eget kunstneriske arbeid.

Det er mange som har hjulpet meg, og dem vil jeg gjerne takke. Først og fremst vil jeg takke Kristin Kjølberg for kyndig veiledning og inspirasjon som har brakt meg stadig videre i prosjektet. En takk også til Tore Simonsen som var min veileder i første semester. En stor takk til Norges musikkhøgskole for økonomisk støtte. Jeg vil også takke Nina Harte for spennende og lærerike timer, og mine sanglærere Svein Bjørkøy og Ståle Ytterli for inspirasjon, kunnskaper og hjelp. En takk også til min akkompagnatør Ivar Anton Waagaard for givende musikalsk samarbeid. Takk til Karen Schønemann for hjelp til scenografi og kostyme, til Bjarte Blixt for lysdesign, og til alle som stilte opp i fokusgruppene og gav meg viktige tilbakemeldinger. Takk til Liv Bliksrud for korrektur i en hektisk periode, og en varm takk til Yngve Thomas for klargjørende diskusjoner og oppmuntring.

INNHold

FORORD.....	2
KAPITTEL 1: INNLEDNING OG METODE	5
1.1 BAKGRUNN	5
1.1.1 Musikkformidling	6
1.2 PROBLEMSTILLING.....	8
1.2.1 Stemme	8
1.2.2 Sentrale begreper	9
1.2.2 Oppgavens disposisjon.....	12
1.3 METODE.....	13
1.3.1 Kunstnerisk praksisforskning.....	13
1.3.2 Aksjonsforskning.....	15
1.3.3 Forskningsdesign.....	16
1.3.4 Arbeidsverktøy	17
1.3.5 Utfordringer	19
KAPITTEL 2: KONSERTDRAMATURGI.....	21
2.1 DRAMATURGI.....	21
2.1.1 Dramaturgiske modeller	22
2.1.2 Åpen og lukket form	26
2.2 DEN KONSERTDRAMATURGISCHE RELASJONSMODELLEN	28
2.2.1 Konserten – en kommunikasjonssituasjon	29
2.2.2 Musicking.....	29
2.2.3 Møtet.....	30
2.2.4 Paratekst og kontekst.....	32
2.3 FIKSJONSKONTRAKTEN	39
2.4 SANGERENS OPPTREDEN - ACTIO	41
2.4.1 Ikke-verbal kommunikasjon.....	41
2.4.2 Troverdighet og tilstedeværelse.....	45
2.4.3 Persona – sangerens ulike roller.....	48
2.5 PROGRAMMERING OG KONSEPT	52
KAPITTEL 3: FØRSTE AKSJON: "FLICKAN"	55
3.1 KONSERTFORBEREDELSEN.....	55
3.1.2 Programmering og konsept	56

3.1.3	Rom og iscenesettelse.....	59
3.1.4	Rolle og kropp.....	62
3.2	KONSERTHENDELSEN.....	63
3.3	FOKUSGRUPPAS RESPONS.....	69
3.3.1	Programmering og konsept.....	70
3.3.2	Rom og iscenesettelse.....	72
3.3.3	Rolle og kropp.....	76
3.4	AVSLUTTENDE KOMMENTAR.....	78
KAPITTEL 4:	ANDRE AKSJON: "ISOBEL"	79
4.1	KONSERTFORBEREDELSEN.....	79
4.1.1	Programmering og konsept.....	80
4.1.2	Rom og iscenesettelse.....	84
4.1.3	Rolle og kropp.....	87
4.2	KONSERTHENDELSEN.....	89
4.3	FOKUSGRUPPAS RESPONS.....	96
4.3.1	Programmering og konsept.....	96
4.3.2	Rom og iscenesettelse.....	99
4.3.3	Rolle og kropp.....	101
4.4	AVSLUTTENDE KOMMENTAR.....	104
KAPITTEL 5:	DISKUSJON.....	105
5.1	PROGRAMMERING OG KONSEPT	105
5.2	ROM OG ISCENESETTELSE.....	108
5.3	ROLLE OG KROPP.....	110
KAPITTEL 6:	KONKLUSJON	114
REFERANSER		116
LITTERATUR		116
NOTEUTGIVELSER.....		118
CD-ER		119

KAPITTEL 1: INNLEDNING OG METODE

1.1 BAKGRUNN

"Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht!" Det ropes ut av høytalerne, og jeg sitter med store øyne og ørene på stilker i klasserommet på Norges musikkhøgskole. Det er tysk romanseseminar, og læreren har tatt med en innspilling litt utenom det vanlige: lieder fremført av den tyske skuespilleren Barbara Sukowa og Schönberg Ensemble.¹ Går det virkelig an å synge Schumann på denne måten?! Sukowa synger med en stemmeteknikk som ligger langt fra den klassiske bel canto, og behandler liedene mer som teatersanger. Hun hvisker, roper, synger og snakker. Jeg er begeistret! Omtrent samtidig introduserer sanglæreren min meg for Kurt Weills "Seeräuber-Jenny"², og noe faller på plass. Dette er gøy! Her kan jeg spille teater, leke med teksten, med stemmebruk og bevegelser. Senere synger jeg flere sanger fra kabaret og tysk musikkteater. Jeg opplever muligheten repertoaret gir til å spille ulike roller og til å leke på scenen som befriende.

Ønsket om å gjennomføre dette masterprosjektet springer delvis ut fra disse to opplevelsene. Begge fungerte på sitt vis som øyeåpnere for meg med hensyn til hvor stor frihet jeg som sanger har til å tolke repertoar og skape mitt eget uttrykk på scenen.

For meg er sangeren først og fremst en formidler og en forteller, og jeg tror dette er noe av grunnen til at Sukowas uttrykk traff meg så sterkt. Hun forteller, nådeløst, ærlig og full av innlevelse med sin stemme og sin helt egne tolkning av repertoaret. Også derfor vekket kabaret- og teatersangene et eget engasjement i meg; her var fortellingen i sentrum. Sukowas tolkninger var inspirerende også fordi de representerte et brudd med det klassiske stemmeidealet som jeg til tider syntes var krevende å tilfredsstille; hun viste at det går an å synge det klassiske repertoaret på flere måter. Den klassiske stemmeskoleringen stiller høye krav til kultivering og beherskelse av kroppen som instrument.³ Ofte har jeg følt at kroppen min ikke vil lystre og føye seg etter alle de endringer som er nødvendig for at stemmen min skulle møte de estetiske kravene. Kravene som stiltes til klang og estetikk var annerledes i både Sukowas tolkninger og i

¹ CD-en *Im wunderschönen Monat Mai* (Winter & Winter, 2007)

² Fra *Die Dreigroschenoper* (1928) av Kurt Weill med libretto av Bertolt Brecht

³ Kultivering viser her til det å skolere noe innen en bestemt kultur

Weills teatersanger, og jeg opplevde at det her var rom for mer av *meg*. Herfra oppsto et ønske om å overføre den friheten jeg følte i dette repertoaret tilbake til det klassiske repertoaret. Kanskje ville det føre til at jeg også følte en større frihet her?

Jeg har vært opptatt av teater helt siden barndommen, og har alltid likt å uttrykke meg fysisk på scenen i tillegg til sanglig. Både som publikummer og utøver har jeg følt en sterk kobling mellom visuelle og auditive uttrykk. Jeg opplever at flere og flere musikkutøvere i dag eksperimenterer med å trekke inn andre kunstneriske uttrykk enn musikk i konsertene sine. Dette har også gjort meg nysgjerrig på min egen rolle som sanger og hva det kan innebære å være klassisk sanger i dag. Hva legger vi egentlig i begrepet *klassisk* sanger? Hva legger studentene i begrepet, sangpedagogene, utdanningsinstitusjonene og samfunnet rundt oss? Og ikke minst; hva kan vi fylle begrepet med? I hvilken grad og i hvilke sammenhenger er det egentlig relevant å definere hvilken type sanger man er? Videre, hvordan kan man finne nye innfallsvinkler til sangkonserten som kan treffe publikum på nye måter? Hvordan kan sangere utvikle sin kompetanse og bruke flere sider av seg selv i konsertene sine? Hvordan kan vi utfordre vår kreativitet og medskapende rolle i møte med musikk? Oppgaven søker ikke å svare direkte på alle disse spørsmålene, men de har vært med på å danne bakteppet for dette masterprosjektet.

1.1.1 Musikkformidling

Dette prosjektet plasserer seg innenfor feltet musikkformidling. Jeg har vært interessert i å utforske og utvikle min egen praksis som musikkformidler både teoretisk, empirisk og praktisk utøvende. Musikkformidlingsfeltet er foreløpig enda et relativt ungt akademisk felt. Feltet drar veksler på teori fra blant annet psykologi, sosiologi, pedagogikk, retorikk, kommunikasjonsteori og estetikk. I Skandinavia har blant andre professorene Elef Nesheim (Norge) og Dorothy Irving (Sverige) vært toneangivende med sine forelesninger og bøker.⁴

Begrepet musikkformidlig tillegges mange ulike betydninger. For eksempel kan musikkformidling handle om interpretasjon, markedsføring, pedagogisk tilrettelegging, eller presentasjonsteknikk. Nesheim definerer musikkformidling slik: "Musikkformidling handler om å tilrettelegge, eller tilpasse musikk slik at opplevelsen, eller

⁴ *Med publikum som mål* (Nesheim 1993), *Musiken, artisten, publiken* (Irving et al 1977), *Yrke: Musiker. Tankar kring musikkommunikasjon* (Irving 1987)

forståelsen, kan bli bedre eller mer effektiv”.⁵ Nesheim legger vekt på publikums opplevelse og forståelse i sin definisjon. Han mener musikere i større grad må ta inn over seg at det kreves mer av dem enn teknikk på instrumentet for å holde liv i konserten som musikkformidlingsform.

Pianisten Jan Helge Sætre definerer musikkformidling slik i sin hovedoppgave:

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 bevisst å 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

I likhet med Nesheim vektlegger Sætre publikums opplevelse, men hans definisjon er mer utfyllende enn Nesheims. Sætres definisjon peker på aspekter ved det å formidle musikk som er sentrale for musikeren i hennes konsertvirksomhet. For det første vektlegger definisjonen musikkens mulighet til å bety noe. Hva dette *noe* er, vil variere fra publikummer til publikummer. Sætre presiserer også at han ikke legger noen verdikriterier i begrepet musikkopplevelse. Det viktige er at publikum opplever *et eller annet* som berører dem i møte med musikken. Musikerens oppgave er å formidle på en slik måte at musikken betyr noe for publikum. Dette gjør hun ved å ta hensyn til både musikken, seg selv som utøver, publikum og selve formidlingssituasjonen.

Sangeren Kristin Kjølborg har i sin doktoravhandling i musikkformidling, *Rom for romanser*⁷, valgt å dele musikkformidlingsfeltet inn i fire underkategorier: verksentrert musikkformidling, representerende musikkformidling, musikkformidlerens actio og konsertdramaturgisk musikkformidling. Verksentrert musikkformidling dreier seg om utøverens interpretasjon og formidling av musikkverk og setter musikkutøvelsen i sentrum. Representerende musikkformidling viser til formidling av musikk gjennom for eksempel innspillinger, trykte medier, bilder, film, digitale medier og andre kunstuttrykk. Musikkformidlerens actio dreier seg om formidlerens kompetanse til å beherske sin egen opptreden og til å skape gode relasjoner mellom seg og publikum. Konsertdramaturgisk musikkformidling, eller konsertdramaturgi, henter sitt begrepsfelt fra dramaturgien og dreier seg om en helhetlig tenkning rundt konsertens kunstneriske,

⁵ Nesheim 1994:12

⁶ Sætre 1994:114

⁷ Kjølborg 2010

retoriske og kommunikative aspekter.⁸ Kjølberg skriver at konsertdramaturgi "innebærer (...) relasjonene mellom musikkfremførelsen og de elementer, virkemidler og sammenhenger som befinner seg utenfor selve fremføringen".⁹ Vi ser at konsertdramaturgi inkluderer elementer fra alle de tre andre kategoriene.¹⁰

1.2 PROBLEMSTILLING

Det er mange musikere i dag som arbeider med å utvide og utvikle den klassiske konsertformen. Det gjør de blant annet ved å innlemme elementer fra andre kunstformer i konsertene sine. Både institusjoner og enkeltutøvere har begynt å lete etter nye uttrykk, modeller og former for å formidle musikk. I mitt eget virke er jeg interessert i å undersøke hvordan jeg kan utvikle min formidlingskompetanse og utforske mine muligheter som sanger i konsertrommet. Hvilke andre elementer enn de tradisjonelle sangeroppgavene som sangteknikk og interpretasjon kan jeg ta i bruk for å utvikle meg som formidler og komme nærmere en egen utøverprofil? Hvordan kan jeg være med på å åpne det klassiske konsertrommet?

Jeg har valgt å se på hvordan jeg kan bruke sangrepertoar inn i et helhetlig konsept for konsertene mine. Videre ønsker jeg å undersøke hvordan jeg kan ta i bruk konsertrommet sammen med en gjennomtenkt iscenesettelse av konserten. Gjennom bevisstgjøring av mine ulike roller på scenen og av hvordan min kropp og fysiske tilstedeværelse kan påvirke uttrykket, håper jeg å utvikle en bedre formidlerrolle.

På dette grunnlag vil jeg formulere masteroppgavens problemstilling slik:

På hvilke måter kan jeg som sanger videreutvikle min formidlingskompetanse gjennom arbeid med de konsertdramaturgiske elementene programmering og konsept, rom og iscenesettelse og rolle og kropp?

1.2.1 Stemme

Elementet *stemme* er ikke inkludert i problemstillingen. Stemmen er sangerens primære kommunikasjonskanal, det er med stemmen at vi formidler vår musikk. For en sanger vil det være vanskelig å jobbe godt med de øvrige konsertdramaturgiske elementene

⁸ ibid

⁹ ibid:20

¹⁰ Les mer om konsertdramaturgi i kapittel 2

uten å samtidig arbeide tett med stemmeteknikk og interpretasjon. Det er i samspillet mellom stemme og interpretasjon og de konsertdramaturgiske elementene at noe annerledes og spennende kan oppstå. Stemmen henger nært sammen med sangeren kroppslige konstitusjon og kroppslige arbeid. Musikkviter Mette Kaaby skriver treffende om forholdet mellom stemme og kropp:

Gjennom stemmen erobrer kroppen tekst, tonehøyder og rytmikk og gir det musikalsk liv. Stemmen tillegger det musikalske materialet tvetydighet, hentydninger og nye betydninger i kraft av sin egenart og uttrykksfullhet med base i den individuelle stemmekroppen. Stemmen er en naturlig del av kroppen. Den evner også å formidle det som ligger bak ordene. Dette er skjulte budskap som vi aner i stemmens intonasjon, betoning, pust, sukk eller presset stemmeregister.¹¹

Fordi stemmen er så essensiell for sangeren, vil betraktninger om stemme også komme til uttrykk senere i oppgaven. Jeg har allikevel valgt å ha hovedfokus på andre konsertdramaturgiske elementer i oppgaven, elementer som ligger rundt stemmen og som kan gi det vokale arbeidet nye rammer.

1.2.2 Sentrale begreper

Med *formidlingskompetanse* menes de kunnskaper og ferdigheter sangeren trenger for å kunne formidle musikkens og det totale sceniske uttrykkets mulighet til å bety noe for publikum. Sangere har behov for formidlingskompetanse relatert til fem hovedområder: verksentrert musikkformidling, konsertutvikling, konsertregi, konsertproduksjon og opptreden/actio.¹² Kompetanse relatert til verksentrert musikkformidling dreier seg om interpretasjon og fremføring av musikkverkene. Det viser til hvordan man jobber med for eksempel tolkning, klang, teknikk og frasering. Denne type kompetanse dreier seg også om forholdet mellom komponist, utøver og musikkverk. Kompetanse relatert til konsertutvikling viser til kunnskaper om programmering av et konsertprogram, konseptutvikling og kunnskaper om iscenesettelse gjennom bruk av paratekster og kontekster.¹³ Formidlingskompetanse relatert til konsertregi dreier seg om "å utvikle sceniske løsninger på de ideer som er utviklet gjennom den verksentrettede og konsertdramaturgiske planleggingen, slik at komposisjonene blir iscenesatt i et helhetlig konsertuttrykk".¹⁴ Kompetanse i konsertproduksjon viser til arbeid som for eksempel

¹¹ Kaaby 2000:37

¹² Kjølberg 2010

¹³ Les om paratekster og kontekster i kapittel 2.2.4

¹⁴ Kjølberg 2010:340

prosjektplanlegging, økonomistyring, markedsføring, utarbeiding av skriftlig materiale og bruk av teknisk utstyr. Formidlingskompetanse relatert til sangerens opptreden/ actio dreier seg om ferdigheter som gjør at budskapet når frem til publikum. Denne ferdigheten er sammensatt og kompleks og dreier seg om hvordan sangeren kommuniserer både verbalt og ikke-verbalt med publikum.

I mitt prosjekt har de verksentrerte prosessene selvsagt hatt stor plass i det utøvende arbeid i forberedelse til konsertene, blant annet gjennom egen øving og musikalske prøver med pianist. Jeg har også jobbet med konsertproduksjon, for eksempel gjennom å designe og skrive konsertprogram og plakater, skrive søknader og budsjett. I selve masteroppgaven har jeg imidlertid valgt å fokusere på formidlingskompetanse relatert til konsertutvikling, konsertregi og opptreden/actio.

Begrepet ***konsertdramaturgiske elementer*** er inspirert av begrepet *dramaturgiske innganger*, presentert i boka *Dramaturgi. Forestillinger om teater*.¹⁵ Dramaturgiske innganger er elementer som er igangsettende for en teaterprosess og kan fungere som et pedagogisk verktøy. Eksempler på innganger kan være kropp, rom, publikum, budskap, tid, tekst og prosess. I dette masterprosjektet dreier det seg om konsert og ikke teater, derfor betegnelsen *konsertdramaturgiske elementer*. En inngang er "alltid fokuserende og i positiv mening ensporet i forhold til den kreative prosessen".¹⁶ I min oppgavetekst har jeg valgt å bruke begrepet *elementer* i stedet for innganger fordi jeg ikke har fokusert ensporet på de enkelte element i arbeidet med prosjektet. De har sammen dannet utgangspunkt for den kreative prosessen. Dessuten har elementene vært fremtredene i hele arbeidsprosessen, og ikke kun fungert som innganger til arbeidet.

Programmering viser til valg og sammensetning av repertoar. Repertoaret kan på samme måte som teksten i et teaterstykke fungere som et av de mest sentrale dramaturgiske elementene i en konsert. Hvordan man velger å sette sammen repertoaret vil ha stor betydning for konsertens totale uttrykk. Verkene som er fremført i løpet av dette prosjektet er hentet fra ulike sjangre. Alt er imidlertid komponert på 1900-tallet, med unntak av noen få sanger som er skrevet på sent 1890-tall. Noe av repertoaret faller innenfor det vi kaller *romanser* på norsk, *chansons* eller *mélodies* på fransk, *lieder* på tysk eller *art songs* på engelsk. I tillegg har jeg hentet repertoar fra

¹⁵ Gladsø et al 2007

¹⁶ ibid:189

musikal, tango og kabaret-/teatermusikk. For å bruke et mest mulig stilistisk nøytralt begrep har jeg valgt å betegne alt repertoar som *sanger* i oppgaveteksten.

Et **konsept** viser til en helhetlig idé eller overordnet tanke. I konserter kan et konsept komme til uttrykk som for eksempel en rød tråd i programmet når det gjelder tematikk eller sjanger. Konseptet fungerer som en ramme for innholdet i konserten, både når det gjelder musikken og det sceniske for øvrig. Å definere et konsept for konserten kan være med på å gjøre konserten mer interessant for både publikum og utøvere. Det kan være med på å utfordre utøveren til å ta i bruk andre kunstformer i konserten, som for eksempel bilder, dans, teater og litteratur. Samtidig kan det bidra til at publikum får oppleve repertoaret på andre måter enn de har gjort tidligere, eller annerledes enn de ville ha gjort hvis det ikke var noen slik helhetlig tanke bak programmet som beskrevet ovenfor.

Begrepet **rom** i problemstillingsteksten viser på den ene siden til det konkrete rommet konserten holdes i og på den annen side det fiktive opplevelseshvervet som oppstår i møtet mellom musikk, utøvere og publikum. Rommets ulike egenskaper som akustikk, størrelse, lyssetting, møblering og scenografi vil ha betydning for både utøverens fremføring og publikums opplevelse. Et rom kan dessuten ha visse konvensjoner knyttet til seg som er med på å prege publikums forventning til konserter som finner sted nettopp her. I rommet defineres også plasseringen av scene og sal, utøvere og publikum. Denne plasseringen vil være med på å prege møtet mellom menneskene og musikken og dermed også kommunikasjonen mellom dem. I konserten skapes det et fiktivt rom, gjennom sangerens tolkning og formidling av repertoaret. Teaterviteren Janek Szatkowski viser til at rommet i en teaterhendelse er preget av en dobbelhet. På den ene siden har vi rommet slik det fremstår konkret, og som er del av den *teatrale fiksjonen*. Her befinner tilskuere og utøvere seg, og deres tilstedeværelse konstituerer hendelsen som teater. Samtidig er tilskuerne utenfor den *dramatiske fiksjonen*; den virkeligheten som skuespillerne skaper på scenen i det fiktive rommet.¹⁷

Teaterregissør Peter Brook viser til at man kan ta et hvilket som helst rom og kalle det en scene. Rommet blir en scene idet man viser noe frem for en eller flere andre.¹⁸ I prinsippet kan vi derfor si at alle konserter er iscenesatte så lenge det finnes utøvere og publikum. I denne oppgaven viser imidlertid begrepet **iscenesettelse** til hvordan *noe* settes på en scene med en bestemt strategi for *hvordan* og *hvorfor* man ønsker å

¹⁷ Szatkowski 1989

¹⁸ Brook 1988:7

presentere dette *noe*. Å iscenesette en konsert innebærer å ha fokus på den helheten man ønsker at musikken skal opptre i.¹⁹ Det innebærer et fokus på bruk av både det konkrete og fiktive rommet. Videre innebærer det en plan for kommunikasjonen mellom scene og sal, og for form og innhold i konserten.

Begrepet **rolle** viser til de ulike posisjonene sangeren inntar i løpet av en konsert. Disse ulike rollene ligger i flere lag utenpå hverandre. I løpet av konserten fremstår sangeren i rollen som profesjonell utøver, som blant annet innebærer visse forventninger fra publikum. Hun skal forvalte det tekstlige og musikalske repertoaret gjennom sin stemme på en troverdig måte. Samtidig skal hun gestalte karakteren som presenteres i repertoaret. Innenfor alt dette finnes sangerens private jeg, hennes personlighet. Mange hevder at sangeren som privatperson ikke har noen plass på den profesjonelle scene. "Personlig, men ikke privat" er en kjent frase for mange sangere. Allikevel finnes privatpersonen der og påvirker sangeren direkte eller indirekte underveis, både i forberedelse og gjennomføring. Det er sangerens oppgave å forvalte og balansere alle de ulike rollene på scenen.

Kroppen er sangerens instrument, det er med kroppen sangeren synger. Samtidig skal hun også romme de andre rollene, som profesjonell utøver og karakter i den dramatiske fiksjonen. Sangerens kropp er også nært knyttet til hennes identitet og privatperson: "Vi opplever, sanser og erkjenner verden gjennom kroppen"²⁰. Disse erfaringene setter også spor i kroppen. Vaner og uvaner, som kan ha sin rot både innenfor og utenfor den profesjonelle sfære, vil innvirke på hvordan sangeren fremstår som kropp på scenen. Sangerens kropp befinner seg i en dobbelhet, både i den teatrale og den dramatiske fiksjonen. Det er med kroppen sangeren agerer i rommet og kommuniserer med publikum, både med lyd og ulike former for ikke-verbal kommunikasjon. Sangerens tilstedeværelse som kropp på scenen kan være meget virkningsfull, og måten sangeren fremstår og måten hun beveger seg på har stor betydning for hvordan kommunikasjonen mellom henne og publikum virker.

1.2.2 Oppgavens disposisjon

Oppgaven består av seks kapitler. Kapittel 1 inneholder bakgrunn for prosjektet, problemstilling, definisjon av sentrale begreper, samt en kortfattet gjennomgang av oppgavens disposisjon. Til sist kommer en presentasjon av det metodiske grunnlaget

¹⁹ Kjølberg 2010:46

²⁰ Gladsø et al 2007:195

for prosjektet. I kapittel 2 presenterer jeg teori som er relevant for oppgavens problemstilling. Kapittel 3 og 4 tar sikte på å beskrive de to konsertprosjektene som oppgaven er sentrert rundt, henholdsvis "Flickan" og "Isobel". Kapitlene er delt i tre; først beskrives forberedelsene til hver konsert, så beskrives selve konserthendelsen, før fokusgruppene kommentarer presenteres. I kapittel 5 sammenfattes og diskuteres erfaringene fra konsertene i lys av kommentarene fra fokusgruppene og i sammenheng med den relevante teorien. Kapittel 6 konkluderer oppgaven.

1.3 METODE

1.3.1 Kunstnerisk praksisforskning

Dette prosjektet plasserer seg innenfor det som kalles kunstnerisk praksisforskning. At prosjektet er praksisbasert betyr at det er gjennomført fra et utøverperspektiv; utøveren selv er forsker. Objektet for forskningen er utøverens egen praksis. At utøveren selv gjennomfører forskning, har tradisjonelt ikke vært vanlig innen det musikkfaglige miljøet, og i den grad musikkteoretikere har studert utøverrelaterte problemstillinger, har dette stort sett vært gjort fra et lytterperspektiv.²¹ De siste årene har det imidlertid blitt gjennomført flere prosjekter der utøvere undersøker sin egen praksis, blant annet ved Norges musikkhøgskole. Denne oppgaven føyer seg inn i rekken av disse.

Å forske på kunst impliserer arbeid med et felt der 'taus' kunnskap er utbredt, kunnskap som ikke er artikulert eller satt ord på. En del av målet med kunstnerisk praksisbasert forskning vil være å artikulere en del slike erfaringer og refleksjoner. I artikkelen "The Debate on Research in the Arts" argumenterer den nederlandske kunstteoretikeren Henk Borgdorff for at det er kunstverket eller den kunstneriske prosessen som bør være i fokus i kunstnerisk forskningsarbeid, og at konteksten disse inngår i spiller en viktig rolle: "the focus of research in the arts must lie on the artwork itself or on the creative, productive process, in both of which cases the signifying context also play a role".²² Han peker videre på at kunstnere har en privilegert posisjon i denne type forskning:

²¹ Pedersen 2009:10

²² Borgdorff 2007:12

Because artistic creative processes are inextricably bound up with the creative personality and with the individual, sometimes idiosyncratic gaze of the artist, research like this can best be performed 'from within'.²³

Fordi kreative prosesser er så tett knyttet til kunstneren selv, står man som kunstner i en unik posisjon til å kunne foreta undersøkelser som ikke ville være mulig å gjennomføre på samme måte av noen fra utsiden av den kunstneriske prosessen. Når kunstneren selv er forsker, har hun en todelt posisjon i forhold til sitt prosjekt: både intern og ekstern. Den eksterne posisjonen innebærer bruk av ytre kilder, som for eksempel litteratur og intervjuer, mens den interne posisjonen viser til forskerens rolle som utøver.²⁴

Borgdorff deler kunstnerisk praksisforskning opp i tre underkategorier: forskning *på* kunst, forskning *for* kunst og forskning *i* kunst.²⁵ De ulike kategoriene gir en indikasjon på fokus og formål i forskningen og avstanden mellom forskeren og hennes forskningsobjekt.²⁶ I forskning *på* kunst er målet å trekke slutninger om kunst fra en viss teoretisk distanse. Mye musikkvitenskapelig forskning faller inn under denne kategorien og kan være forskning på for eksempel en historisk periode, et bestemt musikkverk eller komponist. Forskning *for* kunst kjennetegnes av nærhet mellom forsker og forskningsobjekt. Det er snakk om forskning "*in the service of art practice*".²⁷ Denne forskningen har som mål å utvikle verktøy og kunnskaper til bruk i den kunstneriske prosessen eller i det kunstneriske produktet. Den siste kategorien, forskning *i* kunst, søker å finne frem til kunnskap om kunst gjennom kunstneriske prosesser og i kunstobjektet selv. Kunstnerisk virksomhet er essensiell både i prosessen og i resultatet av forskningen. Nærheten mellom forskeren og hennes forskningsobjekt er stor. Borgdorff kaller dette perspektivet det 'performative perspektiv', og knytter det opp mot Donald Schöns begrep *reflection in action*. Refleksjonene forskeren gjør seg skjer *i* handlingen, i motsetning til de to andre typene – forskning *for* og *på* kunst – hvor forskeren reflekterer *on action*.²⁸

Dette prosjektet plasserer seg i hovedsak i kategorien forskning *i* kunst. Gjennom min egen utøving ønsker jeg å undersøke og utvikle kunnskaper om min egen praksis som

²³ *ibid*

²⁴ Kjølberg 2007:101

²⁵ Borgdorff kaller det *research on, - for, and - in the arts*

²⁶ Pedersen 2009:14

²⁷ Borgdorff 2007:5

²⁸ *ibid*

sanger, og både prosessen og resultatet av forskningen vil komme frem i min egen utøverpraksis. Det er også mitt håp at prosjektet vil bidra inspirere andre til å prøve ut ulike praksiser i konsertene sine, og på den måten kan man også si at prosjektet har i seg et element av forskning *for* kunst. Prosjektet er først og fremst utøverbasert, og ønsker å se på utøving fra utøverens eget perspektiv. Imidlertid spiller også lytterperspektivet en rolle i prosjektet, da jeg baserer evalueringen av mine konserter på tilbakemeldinger fra to fokusgrupper.²⁹

1.3.2 Aksjonsforskning

Metodisk har jeg latt meg inspirere av aksjonsforskning. Aksjonsforskning er en strategi og fremgangsmåte der praksisforskeren arbeider for endring og samtidig bruker prosessen for å utvikle ny kunnskap.³⁰ Som navnet tilsier består aksjonsforskning både av aksjoner og forskning, der aksjonene skal lære av forskningen og forskningen av aksjonene. Professor i medisin Kirsti Malterud peker på at det er viktig at aktivitetene i aksjonsforskning bygger på en felles forståelse for prosjektets målsetting og gjennomføring. Derfor er det avgjørende at alle ledd gjennomføres av forskeren selv. Fremgangsmåten i forskningen omtaler Malterud som en aksjonsspiral med sju trinn:

1. Identifisere problemet
2. Oppsummere tidligere erfaringer
3. Formulere målsetting
4. Planlegge og utvikle tiltaket
5. Beskrive tiltaket
6. Implementere tiltaket
7. Redefinere problemet

Hun beskriver disse trinnene som en sirkel som tvinnes som en spiral. Malterud peker på at et prosjekt sjelden er fullført etter kun én runde, men at man da i beste fall har oppnådd kunnskap som kan brukes gjennom nye runder i spiralen.³¹ Systematisk og kritisk refleksjon i hvert ledd er essensielt for en god forskningsprosess. Erfaringer underveis kan dokumenteres for eksempel ved bruk av feltnotater, dagbøker, video- og lydopptak, og intervju av enkeltpersoner eller grupper.³² Målet med aksjonsforskning er å vise frem et sammenfattet sett av erfaringer mer enn å bevise allmenngyldige

²⁹ Les om fokusgrupper i 1.3.4.3

³⁰ Malterud 2003:156

³¹ *ibid*:158

³² *ibid*:161

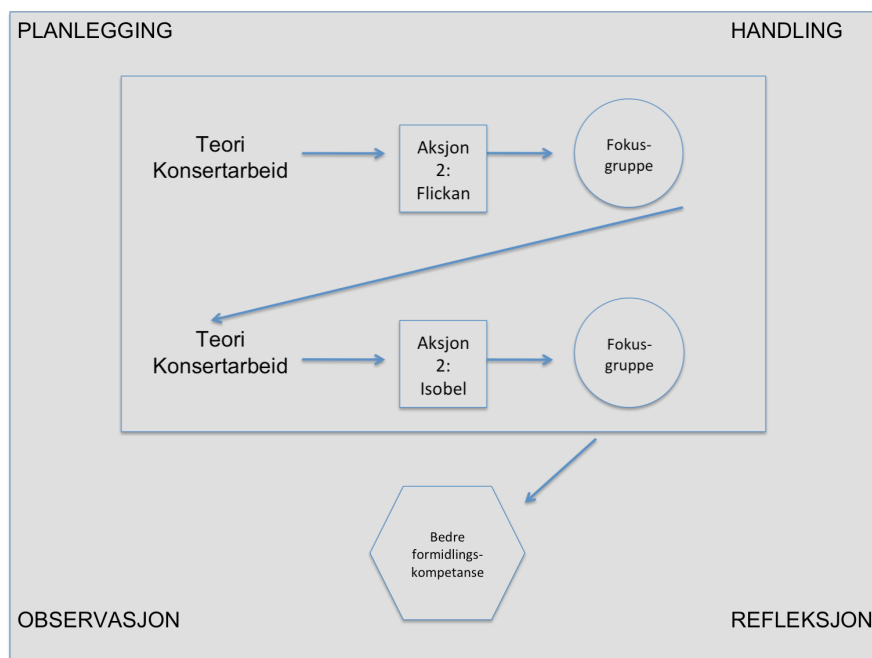
sannheter.³³ Viktige stikkord i aksjonsforskning er planlegging, handling, observasjon og refleksjon, prosesser som foregår parallelt gjennom hele forskningen.³⁴

1.3.3 Forskningsdesign

Dette prosjektet er bygd opp rundt aksjonsspiralens prinsipp. Den består av to aksjoner, hver bestående av konsert og fokusgruppe:

1. Konserten "Flickan" 27.02.11 med påfølgende fokusgruppesamling
2. Konserten "Isobel" 11.12.11 med påfølgende fokusgruppesamling

I forkant den første aksjonen hadde jeg lest noe teori og hadde identifisert noen problemstillinger jeg syntes var interessante å jobbe med med hensyn til sangerens formidling fra scenen. For å kunne få et bredere grunnlag å evaluere aksjonen ut i fra etablerte jeg en fokusgruppe. Jeg ønsket også å benytte fokusgruppen for å få innspill til tematikk jeg ikke selv hadde identifisert på forhånd og som kunne være interessant å ta med videre i prosjektet. Etter første fokusgruppesamling transkriberte, analyserte og evaluerte jeg samtalen, og brukte kunnskapen herfra i planleggingen av neste aksjon, konserten "Isobel". Også etter denne konserten ønsket jeg å samle en fokusgruppe for å få tilbakemelding på tematikk jeg var interessert i. Min forskningsdesign ser slik ut:



Figur 1: Forskningsdesign

³³ ibid:164

³⁴ Kjølberg 2010:104

Planlegging, handling, observasjon og refleksjon er prosesser som foregår kontinuerlig gjennom hele prosjektet, og er derfor notert som rammer i designen.

Det ideelle ville muligens vært å ha enda en aksjon i prosjektet, med påfølgende fokusgruppe, for å ha et enda bredere erfaringsmateriale. Det ble det imidlertid ikke rom for innen den tidsrammen og med ressursene jeg hadde til rådighet.

1.3.4 Arbeidsverktøy

1.3.4.1 Utøvende arbeid

En viktig kilde til kunnskap og innsikt i dette prosjektet er mitt eget utøvende arbeid med konsertene. I dette arbeidet har jeg hatt gleden av å samarbeide tett med en rekke dyktige fagpersoner³⁵.

1.3.4.1 Litteratur

Videre baserer prosjektet seg på studier av relevant litteratur, i hovedsak hentet fra musikk- og kunstformidlingsfeltet, retorikk og dramaturgi.

1.3.4.2 Logg

Jeg har skrevet logg i hele prosjektperioden. Ifølge Malterud er logg- eller feltnotater viktige i et prosjekt der deltagende observasjon er del av metoden. Det er ikke nok at forskeren husker hendelsene som beskrives, men det må kunne vises til pålitelig dokumentasjon og sette synlige spor i teksten.³⁶ I loggen har jeg reflektert over arbeidsprosessen, over det praktiske arbeidets relasjon til aktuell litteratur, og over interpretasjonsprosessen. Jeg har skrevet referater fra prøver, og notater angående regi, konsepter og lignende.

1.3.4.3 Fokusgruppe

Videre etablerte jeg to fokusgrupper for å innhente empiri, én for hver konsert. Målet med dette var som nevnt å kunne få tilbakemelding på en del problemstillinger jeg allerede hadde identifisert, i tillegg til å få innspill på nye emner som kunne være interessante. Kristin Kjølberg peker på at det anbefales å trekke inn andre

³⁵ Jeg har samarbeidet med mine sanglærere Svein Bjørkøy og Ståle Ytterli. Sistnevnte har også bidratt som regissør. Fordi det kunstneriske og vitenskapelige går hånd i hånd i dette prosjektet har min veileder på prosjektet Kristin Kjølberg bidratt både på det vitenskapelige og det kunstneriske området. På samme måte har regissør Nina Harte har ikke bare hjulpet med det kunstneriske uttrykket, men også kommet med innspill som har relevans for det vitenskapelige arbeidet. I tillegg har Karen Schønemann bidratt som scenograf, og Bjarte Blixt har vært inne som lystekniker.

³⁶ Malterud 2003:71

ressurspersoner i et aksjonsforskningsprosjekt, blant annet for å forhindre at man som forsker blir for isolert og for introspektiv i forskningsarbeidet.³⁷ Fokusgruppeintervjuer brukes i academia i stigende grad, og er velegnet til eksplorative undersøkelser på nye områder.³⁸ Slike intervjuer kjennetegnes av en ikke-styrende intervjustil, og formålet er ikke å komme til enighet, men snarere få frem mange ulike synspunkter om emnet som diskuteres. En fokusgruppe består som regel av fem til åtte informanter og ledes av en moderator. Moderatorens oppgave er å presentere diskusjonstemaene, sørge for at deltagerne kommer til orde, følge med på gruppedynamiske prosesser og bidra til at samtalen får en mest mulig konkret forankring i temaet som skal belyses. I tillegg kan det være en sekretær til stede som noterer stikkord underveis, men ikke er aktiv deltaker i samtalen.³⁹ I mine fokusgruppesamtaler fungerte jeg selv som moderator, mens min veileder Kristin Kjølberg fungerte som sekretær i den andre samlingen. I begge fokusgruppene ønsket jeg å inkludere personer med ulik bakgrunn, men som alle delte en interesse for musikkformidling spesielt eller kunstformidling generelt. Jeg var også bevisst på å inkludere personer av begge kjønn og av ulik alder, for å skape ytterligere variasjon. Slik håpet jeg å få mange ulike synspunkter å bygge videre på. Samtalene ble tatt opp med lydopptak. Etter hver samling gjorde jeg en innholdsfokusert transkripsjon av samtalen. Når uttalelser fra deltakerne siteres i teksten, har jeg omskrevet setningene der jeg mente det var nødvendig for å få frem innholdet tydeligere. Dette innebærer kun utelatelse av lyder som 'ehm...' og lignende, eller at jeg har skrevet innholdet om til fulle setninger der deltakerne har uttalt seg i fragmenterte og ufullstendige setninger.

1.3.4.4 Film- og lydopptak

Som supplement til fokusgruppas tilbakemeldinger og min egen opplevelse fra scenen ble konsertene tatt opp på film. Den første konserten ble også tatt opp på eget lydopptak for å få bedre lydmateriale å vurdere og evaluere ut fra. I den andre konserten valgte jeg imidlertid å utelukke eget lydopptak på grunn av de visuelle implikasjonene det hadde på scenebildet. Ved å observere og lytte til mine egne konserter har jeg kunnet betrakte meg selv fra utsiden og slik fått et bredere evalueringsgrunnlag. Det byr på visse utfordringer å bruke film som evalueringsgrunnlag for en konsert. En film vil kun være en reproduksjon av konserten, og vil ikke kunne fange opp alle aspekter ved hendelsen. Stemningen i rommet, publikums tilstedeværelse, og møtet mellom utøvere og publikum

³⁷ Kjølberg 2010:121-122

³⁸ Kvale og Brinkmann 2010:162

³⁹ Malterud 2003:134

er eksempler på noe det ikke er mulig å reprodusere, men som allikevel er en viktig del av konsertopplevelsen og som må oppleves der og da. Filmene er ikke vedlagt denne oppgaven, da de verken filmmessig eller lydmessig har den kvaliteten som er nødvendig for å gi et godt inntrykk av de to konsertene. Det kunne vært ønskelig å lage gode kunstneriske produkter av konsertene som dokumentasjon, men det ville krevd flere ressurser både faglig og økonomisk enn jeg hadde til rådighet.

1.3.5 utfordringer

Det følger utfordringer med det å skulle forske på sin egen kunstneriske prosess, på samme tid å være forsker og praktiker, og å skulle veksle mellom å være forsker og forskningsobjekt. Det vil være ganske umulig å ha fullstendig objektiv distanse til stoffet, men det er da heller ikke meningen med denne type aksjonsbasert kunstnerisk praksisforskning, forskning *i* kunst. Det at forskeren er så nært knyttet til forskningsobjektet, gjør det imidlertid viktig å være bevisst på hvilke måter hun påvirker forskningen.

Et prosjekt som dette består av en rekke tolkningsprosesser. Jeg tolker verkene i interpretasjonsprosessen, jeg tolker mine med-musikers spill 'in action', jeg tolker tilbakemeldinger fra lærere, veiledere og fokusgruppedeltakere. I en kommunikasjonssituasjon må man være oppmerksom på hvordan budskap og mening formidles og tolkes. Det er ikke alltid slik at intensjonen med budskapet stemmer overens med mottakerens oppfatning. Min forforståelse av tematikken, min inngangsport til prosjektet, vil være med på å påvirke de retninger prosjektet tar og hvordan jeg tolker tilbakemeldinger fra andre.

I aksjonsforskning er samarbeid og det å inkludere flere aktører i prosjektet sentralt. Uten å få tilbakemeldinger fra andre er det, som nevnt ovenfor, fare for at forskeren kan bli for introspektiv i forskningen. Derfor er fokusgruppens tilbakemeldinger en sentral del av dette prosjektet, de bidrar til å 'åpne' min forståelseshorisont. Utøverperspektivet er sentralt, men fokusgruppen bidrar med viktig informasjon fra et lytterperspektiv.

Særlig i analysearbeidet har det vært utfordrende å være både forsker og forskningsobjekt. Å se meg selv på film og forsøke å vurdere min egen opptreden på scenen med objektivitet var ikke alltid like lett. Det bød også på utfordringer i fokusgruppesamtalene å skulle være i dobbeltrollen som forsker og utøver. Det kom flere spørsmål fra deltakerne som var rettet mot meg som utøver som det følte vanskelig å ikke kunne svare på. En annen potensiell vanskelighet med å være forsker og utøver på samme tid er faren for at fokusgruppedeltakerne ikke føler seg frie til å

komme med ærlige tilbakemeldinger når jeg som utøver selv sitter der. Dette er imidlertid vanskeligheter som trolig kan overvinnes etter noe tid.

KAPITTEL 2: KONSERTDRAMATURGI

Konsertdramaturgi kan ses på som en egen kategori innen musikkformidlingsfeltet, og handler om en helhetlig tenkning rundt konsertens kunstneriske, retoriske og kommunikative aspekter. Forenklet sagt dreier det seg om formidling av musikk og tilrettelegging rundt denne formidlingen. Det finnes ikke mye litteratur direkte knyttet til konsertdramaturgi som eget felt. Blant unntakene er Kristin Kjølbergs avhandling *Rom for romanser. Om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserten*.⁴⁰ Her presenterer Kjølberg en rekke teorier fra beslektede tradisjoner, som teaterets dramaturgifelt, kommunikasjonsteori, retorikk og teori om kunstformidling, og skaper på dette grunnlaget et forslag til en egen konsertdramaturgisk teori.

I dette kapitlet vil jeg ta for meg konsertdramaturgi som jeg mener er særlig relevant for min problemstilling. Først presenteres teori om dramaturgiske modeller og dramaturgisk form. Videre presenterer jeg litteratur som omhandler konsertens spillerom, herunder kommunikasjonen mellom de involverte og bruk av paratekster og kontekster i konserten. Dette kan belyse elementene rom og iscenesettelse. Så følger et avsnitt om fiksjonskontrakten, som er relevant både for rom og iscenesettelse og for rolle og kropp. Videre gjennomgås aspekter ved sangerens opptreden, også kalt *actio*, som har relevans for elementene rolle og kropp. Til sist presenteres synspunkter på programmering og konsept.

2.1 DRAMATURGI

Selve ordet dramaturgi (av *dramatourgos*) er en avledning av *drama* (fra gresk *dran*) og *ourgos* som henholdsvis betyr handling og arbeid.⁴¹ I dag blir begrepet dramaturgi brukt innenfor en rekke ulike fagfelt, som sosiologi, organisasjonsteori og journalistikk. Her vil jeg imidlertid først og fremst presentere teori hentet fra teaterfeltet, som også opererer med mange ulike bruksmåter for begrepet dramaturgi. Gladsø et al presenterer i boka *Dramaturgi. Forestillinger om teater*⁴² fem ulike grunnbetydninger av begrepet: For det første kan dramaturgi betegne det arbeidet dramaturgen gjør som spesialist på ett eller

⁴⁰ Kjølberg 2010

⁴¹ Gladsø et al 2007:16

⁴² Gladsø et al 2007

flere teaterrelaterte områder. For det andre kan dramaturgi brukes om det som faktisk skjer i den skapende prosessen fra forberedelse til hendelse, og er en beskrivelse av samspillet mellom teaterets skapere, selve teaterhendelsen og publikum. Som et tredje bruksområde kan man si at dramaturgi er læren om dramaets struktur og virkning. Her viser begrepet *drama* både til et enkelt verk og til en bestemt sjanger. For det fjerde kan dramaturgi være læren om teaterets virkemidler og forholder seg da til det sceniske aspektet ved teater. Til sist presenterer Gladsø et al begrepet dramaturgi brukt i betydningen dramaturgisk modell.⁴³ Slike modeller kan fungere som inspirasjon for å utvikle konserter med en bevisstgjort iscenesettelse.

2.1.1 Dramaturgiske modeller

En dramaturgisk modell er en modell der sentrale begreper innen dramaturgien er satt i system ved hjelp av billedliggjøringer. Modellene kan brukes både som et analyseverktøy og verktøy for utvikling av nye teaterforestillinger; en modell kan både 'speile' og 'skape' verden.⁴⁴ Modellene presenterer ulike måter å tenke på om hva som er teaterets intensjon, hvordan det skal fortelles og forholdet mellom scene og sal. Det er viktig å minne om at modeller er forenklinger og aldri vil kunne fange 'den hele og fulle sannhet' – noe de da heller ikke påberoper seg å gjøre.

Teaterviteren Janek Szatkowski viser til at dramaturgiske modeller alltid er både *modalt* og *epokalt* orientert. De modale aspektene dreier seg om de elementer som teater kan sies å være bygget opp av, som rom, tid, figur, fortelling (fabel), spenning og fiksjonskontrakt.⁴⁵ De ulike modellene vil forholde seg til disse elementene på ulike måter. Det epokale dreier seg om den enkelte modells relasjon til tiden hvor teaterformen har oppstått: "Enhver analyseteori hviler på en bestemt historieforståelse", skriver Szatkowski.⁴⁶ Han presenterer fire dramaturgiske modeller; *dramatisk*, *episk*, *simultan* og *metafiksjonell*.⁴⁷

2.1.1.1 Dramatisk form

Teaterets *dramatiske form* utviklet seg fra omkring år 1850, og er fremdeles rådende innen dagens filmindustri og i institusjonsteatrene. Den har sinne røtter i antikken og er også kjent under navnet aristotelisk form, men den kalles også *Hollywood-modellen*,

⁴³ *ibid*:19

⁴⁴ *ibid*:157

⁴⁵ Szatkowski 1989:28 ff

⁴⁶ *ibid*:31

⁴⁷ Szatkowski 1989, Szatkowski 1994

fordi den beskriver den dramaturgiske oppbygningen mange Hollywood-filmer bygger på. Den dramatiske formen karakteriseres primært ved illusjonen om et absolutt her og nå.⁴⁸ Både tid, sted og handling skal være realistisk fremstilt. Man ønsker å skape illusjonen av en parallell virkelighet på scenen som skal fremstå som like sann som virkeligheten selv. Fortellingen utvikler seg lineært, spenningen stiger gradvis og når et høydepunkt – ofte i form av en krise eller konflikt – før fortellingen til slutt får en løsning. Utøverne må leve sine roller og tenke og handle som om de virkelig *er* sine karakterer. Publikum på sin side iakttar det som foregår på scenen og forventer å bli følelsesmessig revet med, men involveres ikke direkte i handlingen. Man kan også bruke metaforen 'en fjerde vegg' for å illustrere forholdet mellom sal og scene i den dramatiske formen. Publikum iakttar som om de sitter og ser inn i et hus der den ene veggen er revet bort. Szatkowski mener at den dramatiske formen har beholdt sin ledende posisjon fordi den har mye å tilby publikum når det gjelder innlevelse, spenning og forløsning. Videre mener han at suksessen kommer av at "vi bliver præsenteret for en overskuelig verden, alt er synlig og kontrollert i den sceniske fremstillingen af 'livet selv'".⁴⁹

2.1.1.2 Episk form

Teaterets *episke form* utviklet seg fra rundt århundreskiftet 1900. Spesielt har teaterskaperen Bertolt Brecht vært viktig for utviklingen og teoretiseringen av episk teater, og hans oppgjør med aristotelisk dramaturgi står sentralt i teaterhistorien.⁵⁰ Brecht trodde på teaterets makt til å formidle ikke bare opplevelser, men også kunnskaper og kritikk. Teateret skulle vekke politisk og sosialt engasjement, og få tilskuerne til å ta aktiv stilling til de problemstillingene som stykket presenterte. For å vekke publikums engasjement innførte Brecht den såkalte *Verfremdung-effekten* (V-effekten), som kan oversettes med underliggjøring eller distansering. Gjennom ulike teknikker i forestillingsarbeidet brukes V-effekten til å skape distanse til velkjente situasjoner i teateret.⁵¹ For eksempel lar Brecht skuespillerne tidvis tre ut av sine roller og avbryte handlingen på scenen. De henvender seg direkte til publikum og kommenterer sin egen karakter, peker på dennes handlinger og valgmuligheter før de

⁴⁸ Szatkowski 1989:41

⁴⁹ Szatkowski 1989:44

⁵⁰ Gladsø et al 2007:129

⁵¹ *ibid*:130

igjen trer inn i handlingen i sin karakters skikkelse. Gjennom V-effekten skapes to eller flere fiksjonslag. Teateret peker på seg selv som teater.⁵²

2.1.1.3 Simultan form

Teaterets *simultane form* kjennetegnes først og fremst ved en samtidig tilstedeværelse av mange ulike budskap, bilder og fiksjonslag i forestillingen. Allikevel er det ikke selve samtidigheten som er det sentrale, men umuligheten av å forene de ulike budskapene til en helhet.⁵³ Szatkowski trekker frem teaterviteren Antonin Artaud som eksempel på en som har vært viktig for utviklingen av den simultane formen i teateret. Artaud var kritisk til det europeiske kunstsynet som han mente skapte distanse til 'urkreftene'. Han protesterte mot det 'litterære teateret' som han syntes hadde et ensidig fokus på teksten, og var mer opptatt av det sanselige ved teateret. Artauds drøm var å viske ut skillet mellom tilskuer og skuespillere. Den nære kontakten oppnås i kraft av at tilskueren bearbeides på alle sansemessige nivåer. Sammensmeltningen av publikum og utøvere Artaud etterstreber foregår på det psykologiske plan:

Hans drøm er, at teateret skal blive så stærkt et medium, at det kan trænge igennem den første virkelighed hvor nogle pænt sidder og ser på at andre spiller, og ind i en anden over-virkelighed hvor tilskuere og spillere i fællesskab 'rører' ved den oprindelighed vi har mistet og som ligger som noget før-sprogligt.⁵⁴

Det simultane teateret ønsker å skape ulike assosiasjonsrom hos publikum, slik at de kan danne sin egen forståelse av teateret. Artaud ønsker derfor å bryte med forventningens automatikk og ideen om absolutte sannheter.

Avantgardens teaterekspesimenter med simultanitet inspirerte også dramaturgen Eugenio Barba til å innføre begrepet *performance text*. Dette er et utvidet tekstbegrep som omfavner alle elementer på scenen og som sammen skaper forestillingens helhet, fragmenter eller ikke.⁵⁵

2.1.1.4 Metafiksjonell form

Teaterets *metafiksjonelle form* har i seg elementer fra de tre andre modellene, og Szatkowski bruker Manfred Karges teaterstykket *Erobringen av Sydpolen*⁵⁶ som eksempel på metafiksjonell form. Her brukes både dramaturgisk og episk form for å fortelle

⁵² Szatkowski 1989:54

⁵³ Gladsø et al 2007:169

⁵⁴ Szatkowski 1989:74

⁵⁵ Gladsø et al 2007:170

⁵⁶ Karge, Manfred (1996). *Die Eroberung des Südpols: sieben Stücke*. Berlin: Alexander-Verl.

historien. Måten de to formene brukes på og settes opp mot hverandre gjør at de kommenterer hverandre og peker ut over seg selv.⁵⁷ Her ser vi likheten med den simultane modellen, men til forskjell fra den simultane formen ønsker man med den metafiksjonelle formen å fortelle en historie. I likhet med den dramaturgiske og episke modellen skal forestillingen bæres av en fortelling.

I sin enkleste form betyr metafiksjon at en fiksjon peker på seg selv som fiksjon. Dette har vi sett i teateret i alle fall siden Shakespeares tid, og Brechts Verfremdungsteknikk er slik sett også en metafiksjon.⁵⁸ I den metafiksjonelle formen som Szatkowski presenterer går man imidlertid enda lenger, og peker på selve vår virkelighetsoppfattelse som en konstruksjon og en fiksjon. Her ser vi en likhet med den simultane modellen, men i den metafiksjonelle formen går man lenger i å kritisere rasjonalitet og hvordan fiksjoner og fortellinger presenterer 'sannheter' om verden. Formen spiller aktivt på postmodernismens oppgjør med helhetlige tolkninger og troen på fornuftens dominans i vestlig tenkning: all betydningsdannelse problematiseres.

2.1.1.5 Matrise over de fire modellene

Denne overgripende modellen presiserer hvordan de fire formene forholder seg til fortellerform, betydning og intensjon.

Tabell 1: Matrise over de fire dramaturgiske modellene⁵⁹

Dramatisk form	Episk form	Simultan form	Metafiksjonell form
FORTELLINGEN er kontinuerlig fremadskridende	FORTELLINGEN er montert i fragmenter	FORTELLINGEN er fragmentert diskontinuerlig	FORTELLINGEN er montasje med fragmenter og fremadskridende fortellerelementer
(psyko)logisk motivert	(polito)logisk motivert	a-logisk motivert	ironisk-logisk motivert
BETYDNINGEN oppstår i ett samlende dybde- strukturert punkt	BETYDNINGEN oppstår i et overordnet punkt som utgjør montasjens innerste prinsipp	BETYDNING oppstår ikke Den spres bevisst og blir til et spill	BETYDNING problematiseres i en dobbel strategi som samtidig aksepterer helhetens nødvendighet og dens destruktive kraft
'bak' verket som sammenfatter helheten	'bak' verket, helhetsskapende	'mellom' verk og tilskuer	problematiserer betydningsproduksjon
Helhetsvillende form	Helhetsvillende form	Helhetsnektende form	Spill om helhetslengsler

⁵⁷ Szatkowski 1994:129.

⁵⁸ Gladsø et al 2007:170

⁵⁹ Szatkowski 1994:130

Det kan være vanskelig å overføre disse modellene direkte til en konsertsituasjon. En sangkonsert er en annen kunstform enn teater, ikke minst fordi formidlingen av musikk er det essensielle. En sang er noe mer enn tekst, en sang også noe mer enn tekst pluss musikk. Det er helheten og sammensmeltningen av det tekstlige innholdet og musikken som utgjør sangen. Til tross for forskjellene mellom teater og sangkonsert, synes jeg det er spennende å undersøke hvordan de ulike dramaturgiske formene kan være med på å inspirere til å lage konserter som tar i bruk elementer fra teateret og beveger seg i retning av forestilling. Modellene vil kunne ha betydning for hvordan man arbeider med programmering og konsept, hvilken scenografi og hvilke rekvisitter man vil benytte seg av, og ikke minst hva slags kommunikasjonsform man vil ha mellom scene og sal.

2.1.2 Åpen og lukket form

Som vi kan lese ut av modellene presentert ovenfor opererer de med ulik kommunikasjon mellom scene og sal. Noen har en lukket, mens andre har en åpen dramaturgisk form. En *lukket form* kan karakteriseres som teater *for* tilskueren. Den dramatiske formen er et eksempel på en lukket form, fordi "dramaet lukker sig om sig selv i et forsøg på at skabe en helhed som selvstændigt lever for øjnene af publikum".⁶⁰ Kommunikationsretningen går fra publikum og opp mot den virkelighet som skapes på scenen, det er ingen direkte henvendelse fra scene til sal. En *åpen form* kan karakteriseres som teater *med* tilskueren. Denne formen for teater fikk sitt gjennomslag med avantgardebevegelsen på 60-tallet hvor man ville utfordre skillet mellom liv og kunst. Det tradisjonelle teateret ble utfordret gjennom tilfeldigheter istedenfor planlegging, dagligdags adferd istedenfor spill og ved fleksible spillerom og reell deltagelse fra publikums side. Dramaet kan også åpnes ved å peke på seg selv som fiksjon eller ved å ha en fortellerstemme. Gladsø et al påpeker at åpenhet alltid er relativ og må forstås i relasjon til hva som oppleves som lukning og derfor skal åpnes.⁶¹ Både den episke, den simultane og den metafiksjonelle formen kan på ulikt grunnlag betegnes som åpne teaterformer.

Gladsø et al viser også til en artikkel av Lars Kleberg fra 1974. Her skisseres ulike teatertyper basert på følgende tre kriterier:

- 1) markeringen av skillet mellom scene og sal,
- 2) samsvar mellom scene og sal, og

⁶⁰ Szatkowski 1989:43

⁶¹ Gladsø et al 2007:163

3) teaterets fokus.

Første kriterium tilsvarende skillet mellom åpent og lukket teater beskrevet over. Inkluderes publikum i teateret eller er de kun betraktere? Kriterium nummer to dreier seg om realismespørsmålet – speiler teateret den virkelige verden, eller fremstiller den et eget univers? Den dramatiske form er et eksempel på et teater som søker å speile den virkelige verden. Brechts episke teater er derimot en kunstnerisk bearbeidelse av virkeligheten. Det tredje kriteriet stiller spørsmål til hvilken 'retning' teateret har. Er publikums oppmerksomhet rettet mot scenens verden eller er konseptet rettet mot virkeligheten?: "Mobiliserer teateret til fokus på en 'annen' verden, eller ber den sitt publikum reflektere over (og eventuelt gjøre noe med) den verden som utgjøres av salongen og tilskuerens egen virkelighet?"⁶² Vi ser at den dramatiske formen er et eksempel på fokus fra salen og inn på scenen, mens den episke formen ønsker å engasjere tilskuerne til handling; teateret har retning fra scene til sal.

Sangkonserter fremstår ofte som en slags kombinasjon av åpen og lukket form. Tradisjonelle sangkonserter er gjerne laget *for* tilskuerne, og ikke *med*. Man ønsker å engasjere dem følelsesmessig i den verden som sangeren skaper på scenen, og skillet mellom scene og sal er tydelig, både fysisk og billedlig. Slik kan formen oppleves som lukket. Samtidig henvender sangere seg ofte direkte til publikum i en åpen kommunikasjon, både i fremføringen av repertoaret og i kommentarer mellom sangene. Når det gjelder realismespørsmålet, finnes det mange ulike typer sangkonserter, helt avhengig av hva slags type tekst og uttrykk sangene har. Hvor realistiske fremstillingene er, vil ofte skifte fra sang til sang i en konsert. Sangkonsertens fokus er tradisjonelt fra sal til scene; publikums fokus er rettet mot den verden som fremstilles på scenen.

Dersom sangeren er interessert i å videreutvikle sin formidlingskompetanse og bidra til å videreutvikle konsertformen ved å finne nye måter å kommunisere med publikum på, vil det være viktig å reflektere over konsertens form og de tre kriteriene skissert over. For eksempel kan man kombinere åpne og lukkede elementer i en konsert ved å sette introverte poetiske sanger inn i en åpnere ramme ved å gjøre dem til en del av et handlingsforløp. Hvis man velger å tenke helhetlig og konseptbasert i en konsert vil man kunne skape rammer som går på tvers av teksttyper og realisme ved å sette sangene inn i nye sammenhenger.⁶³ Det kan også være en interessant utfordring for sangere å lage

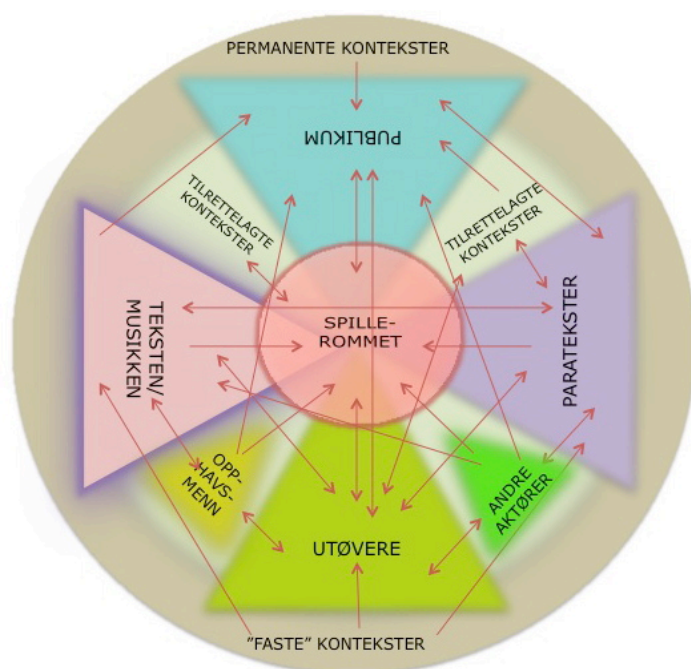
⁶² *ibid*:175

⁶³ Les mer om teksttyper i 2.4.3

konserter som mobiliserer til handling i den virkelige verden, noe som vil kreve mye av programmering og konsept.

2.2 DEN KONSERTDRAMATURGISCKE RELASJONSMODELLEN

Konserten er en arena der utøvere, publikum og musikk møtes. Sammen skaper de konserthendelsen. I tillegg består konserten av en rekke andre elementer som virker inn på opplevelsen. Kristin Kjølberg har i sin avhandling utviklet det hun kaller en *konsertdramaturgisk relasjonsmodell*:



Figur 2: Konsertdramaturgisk relasjonsmodell⁶⁴

Modellen sammenfatter alle de ulike elementene som gjør seg gjeldende i en konsert; utøvere, publikum, musikk, paratekster, kontekster, opphavsmenn og andre aktører. Alle disse elementene og måten de relaterer seg til hverandre på skaper det Kjølberg kaller *konserstens spillerom*. Dette spillerommet kan forstås både konkret og billedlig. På den ene side kan vi si at spillerommet er det konkrete rommet hvor sangeren opptrer foran – eller med – et publikum. Spillerommet kan også forstås billedlig som de muligheter sangeren har for tolkning, fremføring og formidling i møte med musikk og

⁶⁴ Kjølberg 2010:287

publikum, og der opplevelser og forståelser oppstår. *Konsertens spillerom* uttrykker konsertens dobbelthet. Det er i dette 'doble rommet'⁶⁵ sangeren trenger å utvikle sin formidlingskompetanse.

2.2.1 Konserten – en kommunikasjonsituasjon

I konserten kommuniseres mening gjennom musikk og tekst. Det finnes flere modeller som på ulikt vis søker å beskrive disse kommunikasjonsprosessene. De enkleste modellene er lineære og kan for eksempel se slik ut:

*komponist – musikkverk – musikkens innhold – musiker - publikum*⁶⁶

En lineær kommunikasjonsmodell speiler imidlertid ikke det som faktisk skjer i en konsertsituasjon. Musikk er ikke et entydig budskap som kan overføres direkte fra komponisten via utøver til publikum. Kommunikasjon av musikk – og et hvilket som helst annet budskap – består av en lang rekke tolkningsprosesser. Utøvere tolker komponistens intensjoner med musikken og legger til sine egne forståelser og intensjoner. Publikum i sin tur tolker musikken og utøverens opptreden basert på sine forutsetninger og forventninger. I konserten er det heller ikke bare utøverne som sender budskap til publikum, også publikum sender signaler tilbake til utøveren i form av kroppsholdning, ansiktsuttrykk, latter, tårer, applaus og så videre. Disse uttrykkene tolker utøveren, og vil ofte kunne tilpasse sin fremføring basert på disse tilbakemeldingene underveis i konserten. Kommunikasjonen i en konsert vil også kunne forstyrres. For eksempel kan en rotete scene, feil i programmet, dårlig akustikk eller uventede lyder kunne forvirre publikum, og for så vidt også utøverne selv.⁶⁷ Noe slik 'støy' vil være mulig å unngå med god planlegging, men en utøver kan aldri sikre seg helt mot at forstyrrelser kan oppstå. Derfor trenger vi andre og mer kompliserte kommunikasjonsmodeller for å forstå konsertsituasjonen.

2.2.2 Musicking

Musikkviter Christopher Small er opptatt av konsertsituasjonens relasjonelle aspekter. Heller ikke for ham er konserten en enveis kommunikasjonskjede der komponistens intensjoner med et nedtegnet musikalsk verk skal overføres til lytteren med utøveren som medium, men en sosial aktivitet der mening oppstår i relasjonene mellom

⁶⁵ Jf. Szatkowski 1989, samt se 1.2.2 om rom

⁶⁶ Nesheim 1994:68

⁶⁷ Jf. Irving 1987

mennesker. Han innfører begrepet *to music* eller *musicking* og argumenterer for at musikk ikke er en gjenstand, men en aktivitet:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.⁶⁸

Begrepet *to music* lar seg vanskelig oversette til det norske verbet *å musisere* som betyr å spille eller syng. Begrepet er mer helhetlig og inkluderer alle ulike aktiviteter som har sin oppmerksomhet rettet mot musikk, det være seg spille, lytte, danse, komponere og så videre. Small mener at alle menneskelige ledd i forbindelse med en situasjon der musikk finner sted, for eksempel en konsert, kan betegnes med begrepet *to music*. Billettselgeren er med på aktiviteten *musicking* sammen med utøveren og publikum, om enn på ulike måter. For Small er det samhandlingen mellom mennesker som er det meningsskapende med musikk. Det er et viktige perspektiv å ta med seg for sangeren i en formidlingssituasjon.

2.2.3 Møtet

En lignende innfallsvinkel som kan være interessant for sangerens formidlingskompetanse med relasjon til konsertens spillerom, er *møte*-metaforen, slik den kommer til uttrykk hos pedagogen og filosofen Otto F. Bollnow. Han var opptatt av de eksistensielle øyeblikkenes betydning for et menneskes utvikling. Han utarbeidet flere begreper om dette gjennom sine tanker om eksistensialistisk pedagogikk, blant annet beskrevet i boken *Eksistensfilosofi og pedagogikk*,⁶⁹ Bollnow mente at et menneskes utvikling ikke skjer lineært, men er diskontinuerlig. Som del av denne diskontinuerlige utviklingen finner vi *møtet*, som beskrives som en situasjon der mennesket opplever eksistensiell erkjennelse. Et møte kan ikke planlegges, men oppstår utenfor individets kontroll:

Et møte innebærer alltid at mennesket støter på noe som det ikke har beregnet eller kunne beregne, noe som trer det i møte som skjebne, noe som er ganske annerledes enn han hadde ventet seg det i sine tilvante forestillinger og som tvinger ham til å orientere seg på nytt.⁷⁰

⁶⁸ Small 1998:9

⁶⁹ Bollnow 1976. (Originaltittel: *Existenzphilosophie und Pädagogik*, utgitt i 1959).

⁷⁰ Bollnow 1976:107-108

Et møte oppstår først og fremst mellom to personer, men Bollnow åpner også for at et møte kan oppstå mellom et menneske og den åndelig-historiske verden, tankens og kunstens verden:

For det er åpenbart at man meningsfylt ikke bare kan tale om et møte med et annet levende menneske, men også med en historisk personlighet som er død for lenge siden, eller om en diktet skikkelse som aldri har levd, med et kunstverk eller med et filosofisk system.⁷¹

Dette åpner opp for at møtemetaforen kan brukes om et møte mellom menneske og musikkverk. Bollnow peker på noen forutsetninger for at et møte skal kunne oppstå: Et møte er altopplukende og er bare mulig hvis begge parter er ekte. Forståelsen som oppstår gjennom et møte er per definisjon *dyp*. Det er ikke snakk om et møte "dersom man bare *beskjeftiger seg* med den åndelige verdenen".⁷² Bollnow uttrykker det poetisk:

Møtet har noe skjebnesvangert over seg; det kommer ubedt til mennesket og kan ikke planmessig fremkalles; det gjelder bare å gripe muligheten når den byr seg for derved å kunne trenge ned i forståelsens dybder, og omvendt: Det finnes ingen andre måter virkelig å trenge ned i dybden på enn gjennom møtets vågestykke.⁷³

Med grunnlag i de ideer hos Small og Bollnow som er skissert ovenfor kan vi se for oss at det musikalske *møtet* kan oppstå både mellom publikummer og musikk, publikum og utøver, utøver og musikk eller en kombinasjon av alle disse tre. I en konsert vil dessuten selve musikkverket og utøveren – ideelt sett – være så tett knyttet sammen at de på mange måter opptrer som én skikkelse. Fordi musikerne spiller rollen som vertskap i konsertsituasjonen, vil det primært være deres oppgave å legge til rette for at et møte kan oppstå, men møtet kan ikke oppstå uten publikums oppriktige interesse, konsentrasjon, ekthet og villighet til å gå inn i en "felles forpliktende sannhet".⁷⁴

Fordi møtet er avhengig av at både utøver og publikum investerer i opplevelsen, er det nok ikke realistisk å forvente at man som utøver alltid skal kunne klare å fremkalle eksistensielle opplevelser hos publikum. Et møte i en konsert kan være en fin, sterk og verdifull opplevelse uten at den nødvendigvis oppleves som eksistensiell. Det viktige med møtemetaforen er at den åpner for å kunne se på musikkopplevelser som

⁷¹ *ibid*:111

⁷² *ibid*:122

⁷³ *ibid*

⁷⁴ *ibid*:123

potensielt eksistensielle. For utøvere som ønsker å skape viktige og gode musikkopplevelser for sitt publikum burde dette være en sterk motivasjon og drivkraft.

2.2.4 Paratekst og kontekst

I konserten er det musikken og opplevelsene den skaper som er i sentrum, men musikken står ikke alene på scenen. Rundt musikken finnes en rekke elementer som påvirker vår opplevelse av den: *paratekster* og *kontekster*. Disse begrepene er hentet fra kunstsosiolog Dag Solhjells bok *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*⁷⁵, hvor han drøfter hva kunstformidling er og hvordan den utøves. Solhjell bruker kunstutstillingen som eksempel fordi han mener at "kunstutstillingens troverdighet er så stor at her kan alt bli til kunst, dersom de riktige omstendigheter er til stede".⁷⁶ Uten at publikum har tillit til at det de ser og opplever er troverdig og har verdi som kunst, er hele grunnlaget for kunstformidling borte. Solhjell ser på kunstutstillinger som "kommunikasjonsbegivenheter tilrettelagt av formidlere".⁷⁷ Det er mange likheter mellom en kunstutstilling og en konsert. På samme måte som utstillingen har også konserten stor troverdighet som arena for kunstformidling. Både en utstilling og en konsert finner sted i et rom som er tilrettelagt for å kommunisere kunst til et publikum. I sin teori om konsertdramaturgi bygger Kjølberg videre på Solhjells drøftninger ved å overføre begrepene til konsertsituasjonen.

Solhjell bygger sin teori rundt begrepene *tekst*, *paratekst* og *kontekst*, begreper hentet fra litteraturteorien. *Teksten* er selve kunstverket, i vårt tilfelle den klingende musikken som fremføres i konserten. *Paratekstene* er alle virkemidlene rundt som henviser til og peker på teksten som for å si 'dette er kunstverket'. Dette kan være ytre ting som konsertprogram, størrelsen på rommet, lyssettingen, plasseringen av flygelet på scenen og sangerens antrekk. Det kan også være elementer som ligger så nært opp til fremførelsen av selve musikken at det kan være vanskelig å skille dem fra verket, som sangerens stemmebruk og interpretatoriske valg, hennes mimikk og bevegelser.⁷⁸ Kontekster viser til de forståelsesrammene vi opplever, tolker og forstår kunstverk gjennom.⁷⁹ Kontekstene setter kunstverket i relasjon til noe annet – som publikum forutsettes å kjenne til fra før eller blir gjort kjent med av formidlerne – slik at disse sammenhengene kaster lys over kunstverket eller styrer tankene om dem i bestemte

⁷⁵ Solhjell 2007

⁷⁶ Solhjell 2007:22

⁷⁷ ibid

⁷⁸ Kjølberg 2010:308 ff

⁷⁹ Solhjell 2007:131

retninger. Musikken, teksten, står i en kontekst, som begge blir synliggjort av paratekster.

2.2.4.1 Paratekst – formidlingens former

Solhjells typologi om paratekster tar utgangspunkt i paratekstenes avstand fra den teksten de peker mot. De paratekstene som ligger nært opp til kunstverket kaller han *epitekster*. I konserten vil sangerens valg av klang og frasering være et eksempel på epitekst. Paratekster som ligger utenfor kunstverket kalles *peritekster*, og her skiller Solhjell mellom *interne*, *offentlige* og *private* peritekster. De interne peritekstene befinner seg i samme bygning som kunsten, og møtes som regel bare av det publikum som har oppsøkt kunsten. Offentlige peritekster er tilgjengelige for alle i det offentlige rom, og befinner seg utenfor det fysiske rommet hvor kunsten er. Et eksempel på en offentlig peritekst kan være en plakat eller en annonse. De private peritekstene er de som havner i private hjem, som for eksempel en invitasjon til en konsert. Solhjell skiller mellom kunstnerens og formidlerens paratekster. I en sangkonsert vil utøveren oftest være både kunstnere og formidlere.

Videre presenterer Solhjell syv kjennetegn på paratekster som kan være med på å avgjøre deres betydning i formidlingen. Han spør:

- 1) *hvem* som har ansvar for dem
- 2) deres forhold til *tid*
- 3) deres *funksjon* i forhold til teksten
- 4) hvilket *medium* som bærer dem
- 5) hvilket *hovedtema* de har
- 6) hvem som er *beregnet lesere* av paratekster
- 7) *stedet* paratekstene befinner seg på⁸⁰

Relatert til *hvem* skiller Solhjell mellom *kunstneren*, *den sentrale formidleren* og andre mer *perifere formidlere* av kunsten. Han definerer den sentrale formidler som "en som har reelt redaktøransvar for den formidlingssituasjon paratekstene inngår i".⁸¹ I en sangkonsert vil den sentrale formidleren oftest være sangeren selv, gjerne i samarbeid med øvrige utøvere. De perifere formidlere i konserten kan være personer som regissør, scenograf, lysdesigner, konsertarrangør eller konferansier. Disse vil, hvis det er anledning til å bruke slik kompetanse, ha ansvar for de paratekstene som ligger utenfor

⁸⁰ *ibid*:83

⁸¹ *ibid*:84

musikken, men som allikevel er med på å skape konsertens helhet – dens *performance-text*. I mange tilfeller vil utøveren selv ivareta de fleste formidlerposisjoner i en konsertproduksjon, da det kan være utfordrende å skaffe ressurser til å engasjere flere.

Paratekstenes forhold til *tid* dreier seg om hvorvidt de lages før, samtidig eller etter selve kunstverket. Førparatekster er ofte permanente paratekster som ikke endrer seg i forhold fra en konsert til en annen, som for eksempel konsertlokalet. Et konsertprogram eller en informasjonsside på internett er eksempler på paratekster som befinner seg et sted i grenseland mellom før- og samtidige paratekster. De er laget før selve konserten finner sted, men opptrer også samtidig og er laget med tanke på den aktuelle konserten. Samtidsparatekstene befinner seg i selve formidlingssituasjonen, og relaterer seg direkte til fremføringen av konserten. Paratekster som oppstår etter selve konserten kan være for eksempel en anmeldelse i en avis.

Solhjell peker på flere mulige ulike *funksjoner* paratekster kan ha. Jeg mener fem av disse er av særlig relevans med hensyn til konsertarbeid. En paratekst kan ha enten en eller flere av disse funksjonene. Først og fremst kan paratekster ha en *påpekende* funksjon. Disse paratekstene har som mål å peke på kunstverket eller formidlings-tilfellet der kunst finnes, den er demonstrativ og performativ. Den påpekende funksjonen er paratekstenes grunnleggende funksjon. For det andre kan paratekster ha en *kontekstuell* funksjon, ved at den setter kunsten inn i en spesifikk kontekst. Denne funksjonen vil bli drøftet mer inngående under punkt 2.2.4.2. Paratekster kan videre ha en *hermeneutisk* eller *pedagogisk* funksjon som bidrar til fortolkning og forståelse av kunsten. Paratekster kan også være *retoriske*. Disse har som funksjon å skape troverdighet til kunstverket, kunstneren og formidleren. Til sist vil jeg trekke frem paratekstenes *markedsførende* funksjon, som har som mål å skape interesse rundt kunsten og kunsthendelsen.

Flere ulike *medium* kan være bærere av paratekster. Solhjell skriver: "Kunstverket selv kan bære parateksten, og paratekstens medium faller da sammen med kunstverkets (...)". Solhjell bruker signaturen på et maleri som eksempel. I en sangkonsert er kunstverket den klingende musikken, som oppstår i møtet mellom komponistens intensjoner og utøvernes interpretasjon og fremføring foran publikum. Sangeren er en del av selve kunstverket gjennom sin stemme og kropp, samtidig som hun er bærer av ulike para- eller epitekster som peker på og fremhever kunsten. De valgene sangeren tar med hensyn til klangfarger, volum, diksjon, agogikk og andre paralingvistiske elementer

kan sees på som epitekster.⁸² Hennes stemme er uløselig del av kunstverket/ teksten, men hennes interpretatoriske valg med stemme og kropp er valg av epitekster. Vi kan si at paratekstene befinner seg i sirkler rundt teksten: "Innerst er de paratekstene [som] bæres av sangerens kropp, de ikke-verbale modalitetene som har en retorisk og påpekende funksjon i forhold til både det tekstlige budskapet og det musikalske materialet".⁸³ I tillegg er verbale kommentarer en paratekst som bæres av stemmen. Videre kan paratekster bæres av scenografiske og romlige elementer som lys, møblering, rommets arkitektur og passering og utøvere og publikum. Multimediale eller elektroniske medier som data og projektor, internett og så videre kan også brukes som bærere av paratekster i en konsert. I tillegg kan andre kunstformer som dans, teater, film, foto, billedkunst fungere som paratekster. Disse kunstuttrykkene er i seg selv tekster, noe som gjelder for flere paratekster. Hvordan man velger å vekke de ulike kunstuttrykkene i en konsert eller annen opptreden, vil være med på å avgjøre om kunsten først og fremst fungerer som paratekst eller som tekst. Solhjell skriver at påfallende fravær av en paratekst også i seg selv fungerer som bærer av paratekst. Et eksempel på dette kan være en orkesterkonsert i en konsertsal hvor alle musikerne istedenfor sine sedvanlige svarte konsertantrekk er kledd i hverdagstøy. Ikke bare fungerer tilstedeværelsen av hverdagstøy som en paratekst, også *fraværet* av forventet antrekk representerer et brudd på en konvensjon og på publikums forventning, og vil derfor fungere som en paratekst som peker på noe spesielt ved konserthendelsen.

Paratekstenes *hovedtema* kan være kunstverket, formidlingsbegivenheten, kontekstene, kunstneren eller formidleren. I en konsert vil hovedtema være det klingende verket og det møtet som oppstår mellom de ulike aktørene i konsertens spillerom.

Hvem som er beregnet *leser* av paratekstene vil også være med på å kjennetegne dem. Publikum er selvsagt beregnet leser, men det vil ofte være nyttig å se for seg hvilken publikumsgruppe man er interessert i å treffe.

Til sist kjennetegnes paratekstene av *stedet* de befinner seg. Som vi har sett av fremleggningen av paratekstenes typologi over, er paratekstenes avstand til teksten en sentral del av Solhjells kategorisering av paratekster.

⁸² Kjølborg 2010:75

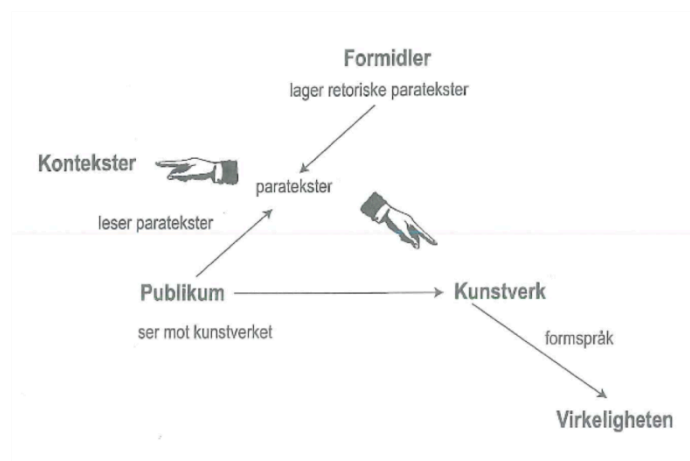
⁸³ *ibid*

2.2.4.2 Kontekst – formidlingens innhold

Mens teksten er kunstformidlingens *gjenstand* og paratekster dens *former og teknikker*, mener Solhjell vi kan betrakte kontekster som formidlingens *innhold*. Han understreker at man ikke må forveksle kunstformidlingens innhold med kunstens eget innhold, fordi en slik fremstilling tilslører hvordan lesning av kunst påvirkes av formidleren.⁸⁴

Kontekster er de briller vi ser, opplever, tolker og forstår kunsten gjennom. I motsetning til paratekster er kontekster abstraksjoner, de eksisterer ikke 'i virkeligheten': "De blir bare kontekster for kunst når de gjennom paratekster (...) gjøres gjeldene i situasjoner der det kunstneriske ved noe blir tematisert".⁸⁵

Sohljell fremstiller forholdet mellom de tre tekstene, formidler og publikum slik:



Figur 3: Forholdet mellom formidler, kontekster, paratekster, publikum, kunstverk og virkelighet

Formidleren peker mot kunstverket ved hjelp av paratekster, som igjen peker mot kontekstene. Publikum leser paratekster og ser mot kunstverket, som igjen peker mot virkeligheten. Kontekstene er i denne sammenheng viktige for hva både formidleren og publikum ser: "Kunstverkene har karakter av tegn, som vi skal kode, og koden ligger i kontekstene. (...). Paratekstene er tegn som aktualiserer bestemte kontekster".⁸⁶ Kontekstene er vår forforståelse, våre fordommer, som bidrar til hvordan vi møter kunsten og gjør oss opp en mening om den. Denne erfaringen er med på å skape nye kontekster for nye kunstmøter. Solhjell viser til at det er dette som er kunstformidlingens dialektikk. Formidlere av kunst viser til kontekster når de formidler

⁸⁴ Solhjell 2007:39

⁸⁵ ibid:208

⁸⁶ ibid:38

kunst. Gjennom dette lærer de andre om kontekster, og skaper nye kontekster, som de selv blir del i.

Han bruker *rom* som metafor for å forklare hvordan kontekster forholder seg til kunstbetraktningen og vår erkjennelse av kunst:

Erkjennelsen av kunst skjer i spenningsfeltet mellom kunstbegrepet og møtet med kunstverk. Den personlige kunstinnsikt vokser frem i stadig nye konfrontasjoner mellom begrep og verk. Kunstformidlingen bygger opp kontekster for disse konfrontasjonene ved å sette kunstverk i relasjon til noe annet formidlere forutsetter er – eller gjennom formidlingen blir – kjent blant dem de formidler til. Om vi betrakter det fra formidlingens kjernerelasjon, der betrakteren står ovenfor kunstverket, kan vi si at kontekstene ligger i konsentriske ringer rundt denne kjernen, med kunstbegrepet ytterst. (...). Vi kan se dette som rom som ligger inni hverandre. (...). Veien inn i betrakningsrommet der kunstverket er, kan fremstilles som en vandring fra kunstbegrepet, gjennom det ene rommet etter det andre, inn til kunstverket. På veien inn 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.⁸⁷

Kjølborg, som har bygd videre på Solhjells teorier, har identifisert fire typer kontekster som jeg mener er relevante for utøvere som søker å forstå konsertrommets spillerom og konsertdramaturgi, fordi de er forholdsvis faste eller fordi de kan påvirkes og tilrettelegges for den aktuelle konserten: *tids- og historierelaterte kontekster, stedsrelaterte kontekster, konseptrelaterte kontekster og konvensjonsrelaterte kontekster*.⁸⁸

Tids- og historierelaterte kontekster er relevante for sangkonserten blant annet fordi musikken man fremfører ofte er skrevet i en annen tid enn den fremføres i. Ørene som hører musikken i dag vil ikke være preget av det samme som ørene i den tiden musikken var skrevet, kontekstene har forandret seg. Musikken har fått en historie, med personer og hendelser knyttet til seg. Som utøver må man ta stilling til hvordan man ønsker å fremføre musikken. Ønsker man å legge seg så nært som mulig opp til komponistens

⁸⁷ *ibid*:214-216

⁸⁸ Kjølborg 2010:78-79

intensjoner basert på hva man vet om komponistens samtid, eller ønsker man å skape sin helt egne tolkning av musikken? Enten man ønsker å fremføre musikken 'stilriktig' i en historisk kontekst eller ikke, vil kontekstene ligge der som et filter for tolkningen, både hos utøver og hos publikum.

Stedsrelaterte kontekster omhandler de rom eller steder hvor musikken fremføres, deres arkitektur og scenografi. Når det gjelder sangkonserter, dreier det seg oftest om rom som er beregnet på musikkfremførelse, men det kan også være bygg som har en annen primærfunksjon, som utstillingslokaler, kirker, museum eller private hjem. Alle typer steder vil være forbundet med kontekster som ikke bare er fysiske: "Den fysiske konteksten er aldri bare fysisk. Den har også i større eller mindre grad symbolske, og dermed formidlende, overtoner".⁸⁹ Et hvert sted bærer på både en utforming og en historie som gjør at både utøvere og publikum har forventninger til den type kunstformidling som skal foregå i dem. Til og med teaterets *black box* som var laget for å skape en kontekstfri spilleplass, er nå bærer av assosiasjoner og forventninger til hva slags teater vi vil få se der. Det finnes ikke et sted uten kontekster. Derfor må utøver være seg bevisst de kontekstene det aktuelle konsertrommet bærer på, og jobbe med eller mot disse, alt ettersom hva hun ønsker å formidle.

Konseptrelaterte kontekster beskrives hos Kjølberg 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, farger (...) og en mengde andre fenomener.⁹⁰

Konvensjonsrelaterte kontekster viser til de normer for 'skikk og bruk' som knyttes til konserten. På samme måte som et sted aldri er kontekstfritt, er heller ikke selve konserthendelsen det. Det knyttes en rekke forventninger til hvordan utøveren skal oppføre seg på scenen, hvordan hun skal gå inn og ut, hva hun skal ha på seg, hvordan hun skal synge et visst repertoar, hvordan publikum skal oppføre seg og så videre. Disse konvensjonene kan oppleves som positive fordi de skaper trygghet og gode rammer for en som er familiær med situasjonen. Samtidig kan konvensjoner oppleves som

⁸⁹ Solhjell 2007:189

⁹⁰ Kjølberg 2010:304. Se for øvrig også 1.2.2 og 2.5 om konsept.

forvirrende og fremmede for den som ikke har kjennskap til dem.⁹¹ Utøveren kan selv velge i hvilken grad hun vil forholde seg til det hun oppfatter som de rådende konvensjoner. Å bryte med dem kan utfordre fiksjonskontrakten mellom henne og publikum, men dette kan være et bevisst valg som kan bidra til å skape nye konvensjoner og nye kontrakter mellom utøver og publikum.

2.3 FIKSJONSKONTRAKTEN

Fiksjonskontrakten er et av de sentrale modale aspekter som teater er bygget opp av⁹². Den er avgjørende for at vi skal oppfatte teater som teater; den må etableres for at publikum skal kunne tro på fiksjonen som skapes på scenen. Man kan se på fiksjonskontrakten som limet mellom utøvere og tilskuere, limet mellom de ulike fiksjonslagene, det som gjør at kommunikasjonen fungerer. Gladsø et al skriver følgende om fiksjonskontrakten: "Etableringen av fiksjonskontrakt handler om å klargjøre hvordan akkurat denne forestillingen skal fortelles, hvordan den forholder seg til sitt publikum, og hva som er forventet av publikumet".⁹³

Fiksjonskontrakten fungerer på tvers av fiksjonslagene og er tilstede både i det Szatkowski betegner som den *teatrale* og den *dramatiske* fiksjon, som han beskriver som to rammer i teatersituasjonen: "Den teatrale fiktion rummer tilskueren, der betrakter spillet. (...). Den dramatiske fiktion er det univers som skuespilleren skaber ved at spille sin figur...".⁹⁴ I en forestilling forholder vi oss simultant til både den reelle og den fiktive virkelighet, og publikum reagerer emosjonelt, med empati eller antipati, på både de fiksjonelle karakterene *og* på de utøvende skuespillerne. Gladsø et al kaller dette *teaterets dobbelthet*.⁹⁵

En lignende inndeling av de ulike lagene i en forestilling eller konsert finner vi hos den svenske teaterviteren og professoren Willmar Sauter. Han er opptatt av hvordan publikum sanser og opplever teaterhendelser og hvordan kommunikasjonen mellom scene og sal fungerer gjennom de ulike fiksjonsnivåene.⁹⁶ Sauter deler kommunikasjonen mellom utøvere og tilskuere opp i tre ulike opplevelsesnivåer: det sensoriske, det

⁹¹ *ibid*:79

⁹² Se 2.1.1

⁹³ Gladsø et al 2007: 185

⁹⁴ Szatkowski 1989:27

⁹⁵ Gladsø et al 2007:182 ff

⁹⁶ Sauter 2000

artistiske og det symbolske nivå. Sauter mener at den ideelle veien inn i fiksjonen går i tre trinn fra det sensoriske nivå, via det artistiske nivå og inn i det symbolske nivå. Reisen gjennom fiksjonslagene starter på det sensoriske plan, og oppstår i møtet mellom tilskuere og utøvere i teaterrommet. Publikum sanser rommet og alle dets fysiske og visuelle aspekter, inkludert utøveren på scenen, og reagerer spontant på disse, både emosjonelt og kognitivt. På det artistiske nivå kan publikum vurdere teaterhendelsen basert på sin kjennskap til de koder og konvensjoner som ligger i det kunstneriske uttrykket. Her vurderes utøverens ferdigheter både kunstnerisk og håndverksmessig. Også her kan publikum reagere både intuitivt og intellektuelt. På det siste opplevelsesnivået, det symbolske nivå, tillegges kunsten symbolsk, eller fiksjonell, mening. Basert på de to andre nivåene kan publikum leve seg inn i og akseptere fiksjonen som skapes på scenen. Sauter understreker at ingenting utøveren gjør har symbolsk mening uten at publikum opplever det slik:

I want to underline the fact that the fictional character is created by the performer and the spectator together. There is no Hamlet on stage: he is only in the mind of the spectator, aided through the images presented by the performer.⁹⁷

Slik understreker Sauter hvor viktig det er for utøveren å ta hensyn til også de sensoriske og artistiske aspektene ved en forestilling. Uten at utøveren fremstår som troverdig i sin tilstedeværelse og sin utøving vil ikke fiksjonskontrakten fungere på det symbolske nivå, og den dramatiske fiksjonen vil ikke fremstå som troverdig. Både utøvere og publikum har et ansvar for fiksjonen, noe også Gladsø et al peker på:

... uansett har en tilskuer i teater en slags kollektiv 'forpliktelse' i det sosiale rom, og er deltakende på mange plan, både som fysisk og sosialt tilstedeværende og i inngåelsen av fiksjonskontrakten og i medskapingen av fiksjonen.⁹⁸

I en konsert er alle tre opplevelsesnivåer tilstede simultant. Publikum vil hele tiden bevege seg frem og tilbake mellom de ulike nivåene, som vil variere i styrke og kvalitet avhengig av utøverens opptreden og publikums opplevelse av den.

⁹⁷ *ibid*:9

⁹⁸ Gladsø et al 2007:185

2.4 SANGERENS OPPTREDEN - ACTIO

Begrepet *actio*, som er latin for 'handling',⁹⁹ kan brukes som betegnelse for det å stå på en scene og presentere noe for et publikum, både gjennom *hva* man gjør, og *hvordan* man gjør det. Begrepet er hentet fra retorikkens arbeidsprogram, som beskriver hvordan man bør gå frem for å forberede og gjennomføre en tale for å virke mest mulig overbevisende på sitt publikum. Actio er siste fase i programmet og dreier seg om hvordan selve fremførelsen bør være, blant annet gjennom effektiv anvendelse av kroppsspråk.¹⁰⁰ Musikkprofessor Elef Nesheim peker på at musikkformidling i likhet med retorikken er opptatt av strategiske og tilrettelagte aspekter rundt formidlings-situasjonen, og kaller musikkformidling musikkens retorikk.¹⁰¹

Det er tydelige likhetstrekk mellom retorikk og en sangers konsertarbeid. Man kan se konserten som utøverens måte å tale til publikum på. Målet for utøveren er – i ordets vide forstand – å overbevise publikum. Sangeren må få publikum interessert i musikken og konsertens uttrykk, holde deres oppmerksomhet gjennom hele konserten gjennom å være overbevisende i sin opptreden. Det er imidlertid viktig å påpeke at man i en konsertsituasjon snakker om overbevisning i bred forstand. Et musikkverk er "åpent og foranderlig".¹⁰² Hver lytter vil ha sine egne subjektive opplevelser i møte med musikken og skape sine egne tolkninger av det kunstneriske uttrykket. Derfor handler overbevisning i en musikkformidlingssituasjon ikke om å overtale publikum til å adoptere utøverens tolkning, men snarere om "en tilrettelegging ved hjelp av ulike retoriske virkemidler".¹⁰³

2.4.1 Ikke-verbal kommunikasjon

Sangeren vil uttrykke seg gjennom en rekke ikke-verbale modaliteter når hun formidler til publikum. Selve begrepet *ikke-verbal* viser til alle uttrykk som ikke dreier seg om selve ordene i et budskap.¹⁰⁴ *Hvordan* ordene sies og hva sender formidler med sitt kroppsspråk vil ha stor betydning for hvordan budskapet oppfattes hos mottakeren. Ikke-verbal kommunikasjon inkluderer for eksempel paralingvistiske elementer som

⁹⁹ Gelang 2008:23

¹⁰⁰ *ibid*

¹⁰¹ Nesheim 1997:12

¹⁰² Kjølberg 2010:90

¹⁰³ *ibid*

¹⁰⁴ jf. Gelang 2008:25 ff

stemmens klangfarger, resonans, dynamikk, agogikk og diksjon.¹⁰⁵ Ikke-verbal kommunikasjon kan også bety bruk av paratekster som bilder og scenografi. Her vil jeg imidlertid fokusere på de aspekter ved ikke-verbal kommunikasjon som dreier seg mer direkte om sangerens bruk av kroppen på scenen. Her finner vi elementer som gestikk, minikk og posering. Disse modalitetene fungerer sjelden hver for seg, men i samspill med hverandre.¹⁰⁶

2.4.1.1 Gester

Musikk er bevegelse, skriver musikkviter Alexander Jensenius. Denne påstanden viser ikke bare til de fysiske lydbølgene som fører til at lyd oppstår, men også til det faktum at vi både skaper og mottar musikk gjennom bevegelse.¹⁰⁷ Jensenius definerer begrepet *gest* som en bevegelse som fremkaller mening.¹⁰⁸ Han bruker begrepet *musical gestures* (musikkrelaterte gester) om bevegelser som går sammen med klingende musikk, enten de er musikkproduserende (for musikere) eller er en respons til musikken (dansere, publikum og så videre). Jensenius deler musikkrelaterte gester opp i ulike kategorier, hvor gestene som har med kommunikasjon å gjøre har mest relevans for denne oppgaven.¹⁰⁹

Kommunikative gester er gester som illustrerer, utdyper eller forklarer den tekstlige meningen.¹¹⁰ Det kan være helt konkret illustrerende som å banke med knokkene i bordet til ordene "bank, bank", eller mer metaforisk vise frem hånden for å betegne "noe". Kommunikative gester kan være å peke på et bestemt sted eller understreke viktige ord, såkalte *beats*; opp/ned eller ut/inn-bevegelser. De kan videre være såkalte *emblem*; stereotype tegn som innen en kultur har en fast betydning, som å nikke eller riste på hodet.¹¹¹ Kommunikative gester kan også være *regulatorer*, tegn som bekrefter samhandling og uttrykker responser, som små nikk og smil. Disse utføres ofte uten at avsender er bevisst på det.¹¹²

Kjølbjerg viser til en annen kategori av gester: gester som har til hensikt å formidle mentale forestillinger, kalt *emosjonsrelaterte gester*. Disse relaterer seg til utøverens ideer og emosjoner i forbindelse med fremføringen, og kan uttrykkes gjennom såkalte

¹⁰⁵ Kjølbjerg 2010:202

¹⁰⁶ *ibid*:205

¹⁰⁷ Jensenius 2007:1

¹⁰⁸ Jensenius 2010:12

¹⁰⁹ jf. Jensenius 2007 og 2010

¹¹⁰ Kjølbjerg 2010:208

¹¹¹ Jensenius 2010:14

¹¹² Kjølbjerg 2010:209

emosjonssymptomer eller *berørende gester*. Emosjonssymptomer er gester eller mimikk som understøtter følelsesinnholdet i et utsagn, ofte utført intuitivt. Berørende gester dreier seg om berøring av seg selv, av effekter eller andre personer og kan leses som glede, nervøsitet, sympatier, antipatier osv.¹¹³

2.4.1.2 Minikk

Minikk er et terminologisk nyord og brukes som en samlebetegnelse på mimikk – ansiktets kommunikative bevegelser – og øyeadferd – blikk og øyenbrynsbevegelser.¹¹⁴ Ansiktet og øynene er svært kommunikative, og minikk anses som svært viktig for formidling av romanser. Sannsynligvis er minikk ansett som ekstra viktig fordi bruk av gester og annen mer omfattende agering har vært lite brukt i romansekonsserter og av mange sett på som forstyrrende på det musikalske budskapet.¹¹⁵ Kjølberg viser til dramaforsker og historieforteller Marte Sverdrup Liset som har forsket på fortellerpraksis. Hun fant at både gestikk og minikk brukes for å skape stemninger, for å uttrykke følelser, understreke handlingen eller for å gi karakterer visse egenskaper. I likhet med gestikk kan også minikk brukes til å indikere rom og retning.¹¹⁶ Sanger Shirlee Emmons og pianist Stanley Sonntag anbefaler å bruke øyne og ansikt variert, og legger særlig vekt på øyeadferd i sine fem spesifikke råd til sangere:

- Husk at øyne og hodet kan beveges separat.
- Varier hvor du ser. Øyene trenger ikke alltid være rettet i publikums hodehøyde.
- Tempo på øyebevegelser/ blikk kan med fordel varieres.
- Varier fokuset: nært og fjernt.
- Det er ikke alltid det passer seg å se publikum inn i øynene.¹¹⁷

Det er viktig for sangeren å gjøre tilpasninger slik at en aktiv mimikk ikke kommer i veien for det artikulatoriske området rundt munn og kjeve. Når man skal uttrykke emosjoner som sinne, iver eller nervøsitet, kan det være lett å stramme uhensiktsmessig i ansiktet og halsen, noe som igjen kan gå ut over klangen og evnen til å synge egalt. Spenningene kan også være trettende på muskulatur i strupen.¹¹⁸

¹¹³ *ibid*:210

¹¹⁴ *ibid*:212

¹¹⁵ jf. Emmons og Sonntag 2002:118 ff, Kjølberg 2010:212 ff

¹¹⁶ Kjølberg 2010:213

¹¹⁷ Emmons og Sonntag 2002:118 ff

¹¹⁸ Kjølberg 2010:214

2.4.1.3 Positur

Positur betegner kroppsholdning eller -stilling. Kjølberg trekker frem fem ulike type positurer med betydning for hvordan et utsagn oppfattes; *kroppshelling*, *kroppsvolum*, *kroppens åpenhet* og *kroppsspenninger*. En fremoverlent kroppsholdning vil signalisere tilnærmelse og interesse, oppmerksomhet og varme, mens en bakoverlent positur vil utstråle avstand, uvilje, uenighet og kulde. Et utvidet kroppsvolum kan bety sikkerhet, stolthet, arroganse eller ringakt, mens et sammenstrukket volum vil signalisere underkastelse, underdanighet og motløshet. Videre vil en 'åpen' kropp assosieres med imøtekommenhet, varme og vilje til samhandling, mens en 'lukket' kropp vil oppfattes som uvillighet, kulde, avvisning av samhandling. Sist vil en anspent kroppsholdning utstråle vaksomhet, det å være beregnende, uoppriktighet, mens en avslappet kropp vil virke mer umiddelbar.¹¹⁹ Hvordan disse positurene tolkes av mottakerne, vil avhenge av *doxa*, det vil si de rådende sosiale og kulturelle konvensjonene i en gitt gruppe.¹²⁰ Det er viktig å påpeke at det jeg her omtaler som sangerens positur i en konsert, ikke er ekvivalent med en tilstivnet eller statisk holdning, men en kroppsholdning som er bevegelig og dynamisk i forhold til rommet, til de andre utøverne og til publikum. Positurer inngår i sangerens naturlige bevegelsesmønster og er også en viktig del av sangerens tekniske arbeid. Å ha en oppreist holdning med god balanse, vekten godt plassert ned i gulvet, en 'åpen' brystkasse og en fri nakke uten for mange spenninger er essensielt for at det vokale arbeidet skal fungere optimalt.

2.4.1.4 Agering i sangkonserten

Synspunkter på hvilke gester, minikk og positur som passer når og hvordan ageringen skal utføres vil avhenge av tradisjon, musikkstil og ikke minst hva slags konsert man ønsker å skape. Emmons og Sonntag mener man bør være varsom med bruk av store gester og positurer i romansekonsserter, fordi det vil kunne forstyrre fokuset på musikken. For dem er øyeadferd og mimikk det viktigste. De oppfordrer allikevel til en bevisst og smakfull bruk av kroppsspråk fordi det hjelper sangeren til å styrke sine indre dramatiske overbevisninger og til å fremprovosere en større respons hos publikum.¹²¹ De peker på hvor viktig kroppsbevissthet og fysisk arbeid er for sangerens kommunikasjon på et mer generelt plan, fordi kroppen er med på å formidle tanker: "When basic body work has been done faithfully, the body *will* reflect what is on the

¹¹⁹ *ibid*:215

¹²⁰ Gelang 2008:33

¹²¹ Emmons og Sonntag 2002:122

mind”.¹²² Kjølberg skriver at ”kroppsspråket som paratekster kan bidra til økt fokus på det kunstneriske materialet”.¹²³ Hennes undersøkelser av gestikk i romansekonserten viste at de poetiske romansene fungerte best med en dempet bruk av gester, mens de narrative romansene ga rom for mer bruk av kommunikative gester.¹²⁴

Hva slags repertoar man har valgt vil altså være med på å avgjøre hva slags agering som fungerer. Minst like viktig er hva slags konsert man ønsker å skape og hva slags rolle man ønsker at kroppsspråket skal spille i helheten, i *performance text*-en.¹²⁵ Man kan tenke seg at det finnes en glidende overgang mellom bruk av agering som paratekst til musikken, som støtte og understreking av repertoaret, og til at bevegelser og bruk av kropp i større grad spiller sammen med musikken som en integrert del av det kunstneriske uttrykket, og inngår i selve teksten. Det er forskjell på det å bruke agering som retorisk element for å understreke visse deler av det musikalske uttrykket, og på det å la ageringen være del av en koreografi eller regi og fungere som del av et mer kunstnerisk bevegelsesuttrykk. En koreografi er også retorisk og vil fungere i forhold til repertoaret, men uttrykket vil oppleves forskjellig.

Jeg mener således det kan være nyttig for sangere å bruke kunnskap om gester, minikk og positur som et grunnlag for å kunne eksperimentere med kroppens muligheter til å uttrykke et budskap. Planlagte/ regisserte gester må være så godt innøvd at de fremstår som spontane og naturlige for slik å skape et troverdig uttrykk. Et godt innøvd bevegelsesmønster eller koreografi med god bevissthet om hvordan, og ikke minst *hvorfor*, vil også skape rom for improvisering med bevegelse og åpne for mer spontanitet. Jeg tror denne balansen mellom planlagte og uplanlagte elementer er en viktig del av det å skape spenning, nerve og intensitet i en konsert.

2.4.2 Troverdighet og tilstedeværelse

Å fremstå som troverdig overfor et publikum er et sentralt moment ved å være utøver, og vil blant annet være viktig for opprettelsen av fiksjjonskontrakten. I retorikken betegner begrepet *ethos* talerens troverdighet. Ethos er slik en viktig del av sangerens actio, og er basert på elementer som ærlighet, saklighet, dyktighet, styrke og autensitet.¹²⁶ Utøveren etablerer sitt ethos gjennom sine handlinger, både utenfor og i

¹²² *ibid*:117

¹²³ Kjølberg 2010:217

¹²⁴ *ibid*:184-185

¹²⁵ Se 2.1.1.3

¹²⁶ Kjølberg 2010:228

selve konsertsituasjonen, som *innledende ethos*, *avledende ethos* og *endelig ethos*. Det innledende ethos er de forestillinger mottagerne har av avsender før selve fremføringen, det vil si ens rykte, posisjon og status innen et bestemt felt. Publikums forventinger og kjennskap til utøveren vil altså påvirke hvordan de oppfatter hennes ethos. Det avledende ethos utvikles underveis i fremføringen, og er basert på mottakernes oppfattelse av avsenderens fremføring. Det endelige ethos er summen av de to foregående, som danner grunnlaget for et nytt innledende ethos.¹²⁷

Man kan også dele ethos i to: *det stabile-* og *det foranderlige ethos*. Mottakerens tolkning av avsenders actio påvirkes av forholdet mellom stabilt og foranderlig ethos. Det stabile ethos forankres i det som ligger utenfor individet, i den sosiale og kulturelle konteksten og de vurderinger og koder som er felles for dem som inngår i den; doxa. Doxa er med på å bestemme hva som forventes av utøverens ethos for at det skal fremstå troverdig. Det stabile ethos foregriper det ethos som taleren – eller utøveren – kan tenkes å formidle.¹²⁸ Her ser vi en klar sammenheng til det innledende ethos. Det foranderlige ethos forklares hos universitetslektor og retorikkforsker Marie Gelang som ”individens möjlighet att uttrycka ett personlig och varierat actio”.¹²⁹ Hun beskriver det foranderlige ethos som en mulighet for taleren – eller i vårt tilfelle utøveren – til å variere og differensiere sitt actio.¹³⁰ Utøveren kan komponere sitt ethos gjennom ulike *selv-komponenter*.¹³¹ Her trekker Gelang inn retorikkens *persona*-begrep¹³² og siterer professor i retorikk Brigitte Mral:

Att välja persona innebär att (över-) betona en enskild sida av den egna komplexa personligheten. Det handlar om att tona ner visse personlighetsdrag för att istället framhäva andra, att variera och utveckla olika sidor av den egna personligheten.¹³³

En sanger kan altså komponere sitt foranderlige ethos ved å fremheve visse sider av sin personlighet, eller sider ved den profesjonelle sangeren hun ønsker å fremstå som på scenen. Gelang påpeker imidlertid også at det går en grense for hvordan man kan

¹²⁷ Kjeldsen 2009:125 ff

¹²⁸ Gelang 2008:115-118

¹²⁹ *ibid*:115-116

¹³⁰ *ibid*:116

¹³¹ *Selv-komponenter* viser til de ulike deler, eller sider, ens personlighet består av

¹³² Se også 2.4.3 om *persona*

¹³³ Mral i Gelang 2008:116

komponere sitt ethos uten at det går ut over troverdigheten. Om den persona man skaper er for tilgjort eller kunstig, fremstår den ikke lenger som ekte.¹³⁴

Utøverens ethos henger også sammen med utøverens evne til tilstedeværelse. Man kan si at tilstedeværelse kjennetegnes ved en kombinasjon av ro og energi, utadvendthet og åpenhet. Samtidig er en genuin interesse for å kommunisere med publikum nødvendig.¹³⁵ Tilstedeværelse kommer til uttrykk gjennom sangerens stemme og kropp, i klangen og fraseringsene, gjennom følelsene som kommuniseres og den fysiske gestaltningen av kroppen. Når både utøvere og publikum er virkelig tilstede i konsertens spillerom, kan de såkalte magiske øyeblikkene oppstå – kanskje til og med de eksistensielle møtene. Dyktighet på instrumentet og musikalsk overskudd er essensielt for at sangeren skal kunne formidle tilstedeværelse, sammen med andre aspekter som kan være vanskeligere å sette fingeren på, som personlighet og utstråling.

Sangere kan finslipe sitt talent og sin formidlingskompetanse ved å trene sin tilstedeværelse. Å takle nervøsitet og usikkerhet er et viktig aspekt. Evnen til å være tilstede i øyeblikket, en mental tilstand av ro og fokus, kan også knyttes til våre fysiske sanser. Å trene på å bruke sansene aktivt i en konsertsituasjon vil være viktig for evnen til tilstedeværelse.

Hørselen er utvilsomt musikerens viktigste sans, men også de andre sansene er viktige. Spesielt gjennom å se og å kjenne blir utøveren oppmerksom på øyeblikket her og nå, på spillerommet og på det kunstneriske uttrykket.

Synssansen er essensiell for kommunikasjonen med publikum. Øyekontakt er et viktig kommunikativt verktøy, og det å kunne se og følge med på de andre utøverne på scenen er viktig for samspillet. Men det å opparbeide sensibilitet i synssansen er viktig for det kunstneriske uttrykket også i mer overført betydning. Å oppfatte farger, former, teksturer og bevegelser vil kunne bidra til fantasien og det 'indre øyet', som igjen har effekt på uttrykket. Spesielt hvis man ønsker å inkludere koreografi eller regi i sine konserten, vil synssansen få enda større betydning.

Vår taktile/kinestetiske sans er viktig med hensyn til beherskelsen av instrumentet. For en sanger er denne sansen ekstra viktig. Instrumentet er sangerens egen kropp, og mange av de musklene som er i bruk kan ikke sees, men må fornemmes og føles av sangeren. Å oppøve oppmerksomhet på hvordan det kjennes å synge er en viktig

¹³⁴ Mer om persona i 2.4.3

¹³⁵ Kjølborg 2010:231

egenskap for sangere. Sammen med det å ha oppmerksomhet innover i egen kropp vil det å bruke den taktile sansen ut mot omverdenen være viktig for tilstedeværelsen. I sin masteroppgave skriver jazzmusiker Lisa Dillan blant annet om sansing og improvisasjon, og refererer til forskning som viser at den taktile sansen mottar signaler gjennom huden som oppfattes som emosjoner og stemninger.¹³⁶ Fysiske øvelser er en viktig del av det tekniske arbeidet til en sanger, og her har også den taktile sansen en viktig rolle. For eksempel vil det å stryke hånden langs en overflate kunne ha direkte effekt på hvordan sangerens pust og stemmelukke¹³⁷ fungerer. Jeg har også flere ganger vært vitne til at en sanger som er bevisst sitt eget kroppsarbeid og som har en teknikk som er forankret i kroppen synger på en måte som rører meg dypere enn sangere som ikke i samme grad har kontakt med kroppen. Den taktile sansen kan øves opp til være en viktig kanal for impulser fra omgivelsene som i sin tur kan bidra til tilstedeværelse og dermed til en mer innholdsrik sangopplevelse for publikum.

2.4.3 Persona – sangerens ulike roller

I løpet av en konsert, både før, under og etter, vil sangeren fremstå i mange ulike roller. Publikum kan oppleve disse forskjellige rollene på ulike stadier i konserten, på det sensoriske, artistiske og symbolske opplevelsensnivå.¹³⁸ En betegnelse som ofte blir brukt om disse rollene er *persona*.¹³⁹ Selve begrepet kommer fra det latinske ordet for maske¹⁴⁰, og blir brukt innen flere ulike fagdisipliner som litteratur, psykologi, pedagogikk, kommunikasjonsteori, retorikk og sosiologi. I teateret blir begrepet brukt om ulike karakterer skuespilleren gestalter.

Den amerikanske pianisten og professoren Edward T. Cone bruker også begrepet *persona*. I sin bok *The Composer's Voice*¹⁴¹ stiller han spørsmål om hvem som er musikkens stemme. Musikken blir oppfattet som et språk, skriver han, men hvem er det som snakker? Cone understreker at det ikke bare er komponisten som har en stemme gjennom verket, men at også utøverne, tekstforfatteren og tekstens karakterer snakker til oss i konserten. Kjølborg har bygget videre på Cones teori i sin teori om konsertdramaturgi.

¹³⁶ Dillan 2008:38

¹³⁷ *Stemmelukke* viser til hvordan og med hvilken kompresjon stemmeleppene møtes

¹³⁸ Se 2.3

¹³⁹ Se også 2.4.2

¹⁴⁰ Gelang 2008:117

¹⁴¹ Cone 1974

Romansen som helhet, skapt av komponist og tekstforfatter, kalles for *den komplette musikalske persona*. Denne persona består av både sangstemmen og klaverstemmen, og forvaltes av utøverne. I en fremføring representerer pianisten *den instrumentale persona*.¹⁴² Sangeren selv gestalter på samme tid *den utøvende persona*, *den vokale persona* og *den poetiske persona*.¹⁴³

Utøverens persona er sangeren som profesjonell utøver. Vi kan se for oss en tradisjonell romansekonsert. Idet sangeren kommer på scenen og mottar publikums applaus, opptrer hun ikke som privatperson, men i rollen som profesjonell utøver. Hvordan denne persona oppfattes av publikum, vil blant annet være avhengig av hennes ethos; om hun fremstår som troverdig. Utøverens persona skapes i en vekselvirkning mellom hennes fremtreden der og da i den aktuelle konserten og publikums forventinger til henne basert på tidligere opptredener og/eller omtale. Utøveren fremstår i rollen som både kunstner og håndverker. I selve musikkfremførelsen fremstår hun som kunstner og presenterer den komplette musikalske persona gjennom egne tolkninger av verket. Den håndverkmessige biten er aller mest synlig før selve musikkfremførelsen begynner, i det som kan betegnes som forberedelsesfasen¹⁴⁴. Her settes noter på notestativet, pianokrakken justeres, instrumenter klargjøres, i tillegg til andre lignende gjøremål som har til hensikt å forberede musikkfremførelsen. Dette er en kritisk fase i konserten fordi disse handlingene kan gjøre at musikeren fremstår mer som privatperson enn profesjonell persona. På den annen side kan forberedelsesfasen være interessant for publikum nettopp fordi de her får innblikk i en håndverksmessig side av det å være musiker, og slik kommer tettere inn på utøvere. Det kan bidra til å skape en nær og fortrolig relasjon mellom scene og sal.¹⁴⁵ For utøvere er det viktig å være bevisst hvilken stemning man ønsker å skape i konserten, og ha denne stemningen med seg også i konsertens forberedelsesfase. Forberedelsesfasen kan også mer eller mindre utelates fra konserten. Tradisjonelt er det vanlig i romansekonsserter at sangeren og musikerne kommer inn på scenen sammen og tar applaus før musikkfremføringen begynner. Et alternativ er å gjøre alle forberedelser før publikum kommer inn i salen, og entre scenen i rollen som *den poetiske persona*.

Sangeren gestalter også *den poetiske persona*, som representerer tekstens 'jeg'. Hvem den poetiske persona er og hvordan den fremstilles, er avhengig av romansens

¹⁴² Cone 1974:11 ff

¹⁴³ Cone 1974:11 ff, Kjølberg 2010:220 ff

¹⁴⁴ Kjølberg 2010:223

¹⁴⁵ ibid

teksttype. Man kan dele romansenes teksttyper opp i tre: *narrativ*, *dramatisk* og *poetisk*. Er teksten narrativ, vil den poetiske persona være en forteller som søker samhandling med publikum gjennom å fortelle historier. Er teksten av dramatisk art, vil den poetiske persona gestaltes av sangeren i rollen som en (eller flere) karakterer. I poetiske tekster vil den poetiske persona være mer innadvent. 'Jeg-et' er mindre tydelig og portretterer verken en bestemt karakter eller henvender seg direkte med en historie.¹⁴⁶ De aller fleste sanger vil fremstå som en blanding av de ulike tekstsjangrene, og man må vurdere og velge hvilken side man ønsker å fremheve når man tolker teksten og jobber med interpretasjonen av verket. Cone bruker "Der Erlkönig" av Schubert som eksempel på en romanse med flere stemmer som kan tolkes på ulike måter. Man kan si at teksten har fire ulike karakterer: forteller, far, sønn og alvekonge. Man kan også si at sangen har kun én hovedkarakter; fortelleren, som imiterer de fire andre karakterene.¹⁴⁷ Disse to ulike tolkningene vil kunne bidra til subtile forskjeller i sangens uttrykk. De ulike tekstsjangrene oppfordrer til ulik bruk av ikke-verbal kommunikasjon som blikk, mimikk og gester. Den poetiske persona uttrykkes også gjennom valg av stemmebruk, oftest innen den aktuelle sjangers stilkonvensjoner.

Den som synger er *den vokale persona*. Gjennom sin sangteknikk og musikalske ferdigheter forvalter den vokale persona det melodiske materialet. Det vokale arbeidet kan ofte være krevende for sangeren. Ofte er målet for sangeren å la dette arbeidet skinne igjennom minst mulig, slik at publikum kan ha fokus på romansen og fiksjonen som skapes i stedet for på den vokale utøvelsen.

Kjølborg peker på utfordringene knyttet til det å skulle forvalte den komplette musikalske persona og samtidig gestalte både den utøvende-, den poetiske- og den vokale persona troverdig:

Sangeren skal formidle komponistens intensjoner, den totale musikalske persona, gjennom å synge på en teknisk dyktig måte, tilfredsstillende stilistiske krav, være presis i forhold til tonehøyde og rytme, synge med god diksjon og riktig uttale og synge variert klanglig sett.¹⁴⁸

Hun viser videre til det paradoks at den poetiske persona som oftest er intetanende om at dens tanker, følelser, handlinger og historier formidles gjennom sang. Fordi den poetiske persona ikke 'egentlig' uttrykker seg vokalt, er fiksjonskontrakten mellom

¹⁴⁶ jf Cone 1974, Kjølborg 2010:224-225

¹⁴⁷ Cone 1974:7

¹⁴⁸ Kjølborg 2010:227

sangeren og publikum nødvendig.¹⁴⁹ Slik kan publikum gå inn i den dramatiske fiksjonen, på det symbolske opplevelsesnivå. Den poetiske persona må fremstilles troverdig for at publikum skal akseptere fiksjonen, samtidig må også fiksjonen aksepteres for at den poetiske persona skal fremstå troverdig.

Sangeren opptrer som den utøvende persona, men er samtidig selvsagt også privatperson. Kanskje kjenner noen i publikum henne også privat? For å kunne gå inn i fiksjonen – gjennom Sauters opplevelsesnivå – må også disse publikummerne akseptere at sangeren på scenen ikke er den privatpersonen de kjenner, men opptrer i rollen som utøvende persona og poetisk persona. Den amerikanske skuespilleren, regissøren og professoren Richard Schechner viser til en liknende problemstilling: "The actors live a double life. While performing actors are not themselves, nor are they their characters. Theatrical role-playing takes place between "not me ... not not me".¹⁵⁰ Sangeren er ikke seg selv i fiksjonen på scenen, men samtidig er hun heller ikke *ikke* seg selv.

I en konsert er den poetiske persona ofte mindre entydig fordi man sjelden gestalter en bestemt karakter gjennom hele konserten. Isteden har man i løpet av konserten mange ulike verk med ulike persongallerier og poetiske personae. Den franske sangeren Pierre Bernac beskriver konsertsangerens oppgaver i å fylle det Cone kaller de poetiske personae i en konsert 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.¹⁵¹

Tradisjonelt er det den utøvende persona som har stått sterkt i konserten. Konsertsangere har kledd seg i flotte konsertantrekk som understreker deres rolle som utøvende persona, og i mindre grad de ulike poetiske personae som presenteres i

¹⁴⁹ *ibid*:226

¹⁵⁰ Schechner 2006:72

¹⁵¹ Bernac 1976:6

verkene. Konsertantrekk kan sees som en tilrettelagt paratekst som representerer en fast kontekst; sangkonserten med dens tradisjoner og konvensjoner. På den andre siden har vi kostymet som i opera og teater understøtter en bestemt karakter – en poetisk persona – og det kunstneriske innholdet i forestillingen.¹⁵² Hva sangeren har på seg vil med andre ord være med på å fremheve enten den utøvende eller de(n) poetiske persona(e) i konserten. Antrekket er en av mange måter å formidle sin identitet som utøver på og hva slags sanger man ønsker å fremstå som. En utøver i fargesterk gallakjole formidler en annen type utøvende persona enn en sanger i enkelt hverdagslig antrekk eller i kostyme. Det er viktig å tilpasse antrekket etter den helheten man ønsker å skape i konserten, og jeg mener det vil være interessant, også i sangkonserten, å ta i bruk antrekk som i større grad representerer de(n) poetiske persona(e). Sammen med andre konsertdramaturgiske elementer vil det kunne være med på skape rom for nye tolkninger av verkene.

Sangerens ulike personae deler den samme kroppen med den samme stemmen. Avhengig av hvilken persona sangeren ønsker å forsterke på et gitt tidspunkt av konserten, vil stemmen og kroppen kunne brukes på ulike måter og uttrykke forskjellige ting. Ofte er det slik at det kommunikative kroppsspråket primært tilhører den poetiske persona, kroppsspråk relatert til samhandling og selvrepresentasjon tilhører utøverens persona, mens musikalske gester uttrykkes av den vokale persona.¹⁵³

2.5 PROGRAMMERING OG KONSEPT

Ofte er det repertoaret som er den primære inngangen¹⁵⁴ til en sangkonsert. Sangeren kan for eksempel ha et ønske om å fremføre sanger av en bestemt komponist eller fra en viss historisk periode. Ofte baserer programmeringen seg også på ytre rammer, som stedet for konserten, tid på året, eller anledningen for konsertarrangementet. Bestemte ønsker fra oppdragsgiver kan også være med på å legge føringer for konsertprogrammet.

Emmons og Sonntag argumenterer i sin bok *The Art of the Song Recital*¹⁵⁵ for behovet for å revitalisere romansekonserten for at den i det hele tatt skal kunne overleve som form.

¹⁵² Kjølborg 2010:326

¹⁵³ *ibid*:345

¹⁵⁴ Se 1.2.2

¹⁵⁵ Emmons og Sonntag 2002

De legger frem forslag om hvordan sangere som ønsker å lage 'spesialiserte' konserter kan tenke på nye måter, og skisserer ulike eksempler på program: program med sanger på ett språk, fra én periode, fra ett land, av én komponist, to språk, to perioder, to komponister, et program med sangsykluser, et program gjort av to sangere, med kammermusikk, et spesielt tema, tekster av én dikter, eller et program av folkloristisk inspirerte sanger.¹⁵⁶ Spesielt argumenterer de for temabaserte konserter, og foreslår også blant annet å inkludere dans og poesi og multimediale uttrykk i konsertene.¹⁵⁷ De presenterer et detaljert forslag til fremgangsmåte for konstruksjonen av et program. Blant annet peker de på at det må tas særskilte hensyn til stedet konserten skal holdes, både selve konsertlokalet, men også det geografiske stedet. Videre må man vurdere hvem publikum er og hva slags ønsker og forventninger de kan tenkes å ha til konserten. Utøvernes egne preferanser og forutsetninger, deriblant deres tekniske og musikalske nivå er selvsagt en avgjørende faktor. Videre mener de at repertoaret bør velges ut fra prinsippet om 'variety within unity' – variasjon i enhet. Variasjon i stil, historiske perioder, språk, fra ulike epoker av en komponists virke, mellom kjent og ukjent repertoar og variasjon i tempo og tonearter nevnes som eksempler.¹⁵⁸ Av dette ser vi at Emmons og Sonntag understreker relevansen av både tids- og historierelaterte, stedsrelaterte og konseptrelaterte kontekster i sine anbefalinger.¹⁵⁹

Emmons og Sonntags synspunkter på programmering er relevante og verdifulle for sangere som ønsker å skape gode konserter. Det er også mulig å gå lenger med å eksperimentere med sangkonsertens programmering. Deres forslag er basert på grupperinger av sanger, som regel mellom fire og sju grupper bestående av tre til åtte sanger i hver gruppe. Disse gruppene er enten bestemte sykluser eller enkeltstående sanger av samme komponist eller sanger med samme språk. Denne måten å gruppere sanger på fungerer ofte godt, men det kan også være interessant å eksperimentere med hvordan man kan programmere konserten på andre måter, for eksempel ved å arbeide med iscenesettelser. Da vil man også kunne utvide sangerrollen ved å tydeligere gestalte de(n) poetiske persona(e).

Rekkefølgen repertoaret settes i vil blant annet være med på å bestemme hva slags dramatisk kurve konserten har. Her kan man for eksempel hente inspirasjon fra teateret

¹⁵⁶ Emmons og Sonntag 2002:26-27

¹⁵⁷ ibis:288 ff

¹⁵⁸ ibid:28

¹⁵⁹ Les mer om kontekster i 2.2.4.2

og de dramaturgiske modellene.¹⁶⁰ Ligner oppbyggingen *Hollywood-modellen*, med jevn spenningsoppbygging mot et høydepunkt, eller ønsker man å presentere sangene mer fragmentert, som en slags kollasj sammen med andre kunstuttrykk, slik at formen ligner mer på den simultane modellen? Programmeringen vil være avgjørende for hva slags historier konserten forteller. Sanger satt i en bestemt rekkefølge vil kunne fortelle andre historier enn om de samme sangene hadde vært disponert annerledes. Programmeringen kan basere seg enten primært på sangenes tekst, deres musikalske materiale, eller en kombinasjon av de to – den komplette musikalske persona. Hva slags hensyn som er det primære vil avhenge blant annet av konsertens konsept.

Å velge repertoar ut i fra et bestemt konsept kan tilføre sangkonserten en ekstra dybde. Jeg har tidligere definert konsept som en helhetlig idé eller overordnet tanke, noe som skaper en ramme for konserten.¹⁶¹ Konseptet kan komme til syne gjennom et repertoar man allerede har valgt, eller repertoaret kan velges ut fra et bestemt konsept. Ofte vil utvelgelsen av repertoar og konsept gå hånd i hånd når man planlegger en sangkonsert. Startpunktet kan være et ønske om å gjøre sanger av for eksempel Kurt Weill, som utvikler seg til et konsept om emigrasjon og diaspora. Et konsept kan også danne et slags bakteppe eller inspirasjon for konserten uten å ha rot i et bestemt repertoar, som for eksempel et ønske om inkludere bevegelse og koreografi i konserten, eller at sangeren ønsker å fortelle noe om et spesifikt tema. Valg av konsept vil ha konsekvenser for alle de andre elementene i konserten. Det vil styre sangerens actio, være bestemmende for hvilke paratekster som benyttes hvordan, og ikke minst vil valg av konsept sette konserten i en bestemt kontekst. Konseptet vil også ha betydning for konsertens dramaturgisk form, og kommunikasjon mellom scene og sal.

¹⁶⁰ Se 2.1.1

¹⁶¹ Se 1.2.2

KAPITTEL 3: FØRSTE AKSJON: "FLICKAN"

I dette kapitlet beskriver jeg arbeidet med den første aksjonen i mitt prosjekt, konserten "Flickan – en kjærlighetshistorie". Jeg beskriver først forberedelsene til konserten med fokus på tre områder; programmering og konsept, rom og iscenesettelse og til sist rolle og kropp. Videre beskriver jeg selve konserthendelsen, før jeg til slutt legger frem noe av responsen fra fokusgruppa.

Konserten fant sted i Levinsalen, Norges musikkhøgskole (NMH) 27. februar 2011. Medvirkende var pianist Ivar Anton Waagaard. Jeg sto for konsertdramaturgi i samarbeid med min veileder Kristin Kjølberg, og min sanglærer Ståle Ytterli hjalp meg med regi. Eirik P. Krokfjord figurerte som Jon på bilder og film. Konserten ble tatt opp på film og et eget lydopptak. Lydopptaket ble gjort med NMHs opptaksutstyr.

3.1 KONSERTFORBEREDELSEN

I dette delkapitlet beskriver jeg forberedelsene til den første konserten, basert på tematikk som er fremtredende i mine loggboknotater. Fasene i planleggingen er lagt frem skjematisk og lineært, men det er viktig å påpeke at fasene i virkeligheten gikk over i hverandre og vekslet frem og tilbake kontinuerlig.

Noen premisser lå til grunn når jeg skulle arbeide frem denne konserten. Først og fremst var konserten første aksjon i prosjektet mitt. Jeg håpet å gjøre meg erfaringer og få tilbakemeldinger som kunne vise veien videre i prosjektet både forskningsmessig og kunstnerisk. Mitt hovedfokus var hvordan sangrepertoaret kunne iscenesettes og bindes sammen til en fortelling eller historie. Jeg ville utforske konsertformen og tilføre sangkonserten elementer man forbinder med teater, og som man tradisjonelt ikke arbeider systematisk med i konserter. Jeg var interessert i hvordan jeg som sanger kunne nærme meg skuespillerrollen på scenen ved å vektlegge de poetiske personae i sangene og binde dem sammen til én rollefigur. Jeg ville arbeide bevisst med regi, scenografi og åpne for bruk av andre paratekster, som for eksempel bilde og film.

Den andre viktige premissen for konserten var at den var en del av faget Repertoarstudier på NMH, og skulle bestå av minst 30 minutter nyinnstudert repertoar. Et annet formelt krav var at konserten skulle finne sted i skolens lokaler. Av de tilgjengelige lokalene mente jeg at Levinsalen var best egnet. Dette er en forholdsvis liten konsertsal

med plass til omkring 100 mennesker og hvor publikum og utøvere befinner seg på samme gulvnivå. Dette er en fin sal for kammermusikk og mindre besetninger, da den åpner for nærhet mellom sal og scene.

3.1.2 Programmering og konsept

Jeg blir fascinert av mulighetene til å være skuespiller. ... det å fremføre blir lettere også når jeg har en rolle å forholde meg til. En rolle som uttrykk – kroppslig og vokalt – kan komme ut av – naturlig.¹⁶²

Ideen om å lage en konsert med dagbok som konsept kom tidlig i planleggingsprosessen. Jeg hadde jobbet med den amerikanske komponisten Dominick Argentos sangsyklus *From the Diary of Virginia Woolf*, en samling sanger med dagboktekster av den britiske forfatteren, og var fascinert av disse sangene. En stund lekte jeg med tanken på å lage en konsert med repertoar som utelukkende hadde tekster fra dagbøker eller brev. Begge disse tekstsjangrene kunne være tematisk egnet til å basere en forestilling på, da de kan romme mange ulike skildringer, følelser, opplevelser og observasjoner, og være både narrative og poetiske i formen. Dagbok- og brevtekster vil også alltid ha dramatisk sjangertrekk ved seg, da de er skrevet av en bestemt person – virkelig eller fiktiv. Å velge en dagbok- eller brevtematikk åpner derfor for mye forskjellig repertoar. Enten kan man velge tekster som faktisk er reelle dagboktekster eller brev, slik som tilfellet med Woolf-syklusen, eller man kan velge repertoar som man selv setter inn i en slik kontekst.

Repertoarets tekster ble slik en sentral inngang til utarbeidelse av konseptet. Fordi jeg ønsket å binde repertoaret sammen til en historie, antok jeg at det var hensiktsmessig å ha hovedvekten på narrative, fortellende tekster. Jeg ønsket å sette sammen repertoar fra ulike sjangre, og valgte sanger av flere ulike komponister. Jeg ville undersøke hvordan et variert utvalg av sanger til tross for sin ulikhet kunne knyttes sammen til en helhet og fungere sammen i formidlingen av en historie.

Et sted på veien utviklet dagbokideen seg videre til *blogg*. I motsetning til dagbok, som er en innadvendt tekstsjanger, er bloggen skrevet for å leses av andre, og ivaretok slik det fortellende og henvendende preget jeg ønsket i konserten. En blogg har et performativt preg, idet skribenten iscenesetter seg selv for sine lesere gjennom

¹⁶² Fra loggen 18.09.10

presentasjon av tekst, bilder og film. Den har gjerne et personlig preg og et moderne uttrykk som kunne være med på å skape en nåtidig kontekst for sangkonserten.

Prosesen med å finne repertoar besto i en veksling mellom å finne sanger som kunne passe inn i en historie og å finne en historie som kunne passe til repertoaret jeg fant. Jeg tok utgangspunkt i noen sanger jeg allerede hadde jobbet med det semesteret, blant annet nevnte Argentos "The Diary", Lars-Erik Larssons "Kyssande vind" og Erik Saties *Je te veux*. "The Diary" var en naturlig åpningssang og de to andre sangene skildrer kjærlighet på hver sin måte, et naturlig tema for betroelser i en personlig blogg. Jeg prøvde lenge å styre unna å lage en ren kjærlighetshistorie av frykt for klisjeer, men etter hvert ble det klart for meg at denne tematikken rett og slett kunne være en tilgjengelig løsning. Mange av sangene jeg valgte kunne tolkes på flere måter, og underveis i planleggingen eksperimenterte jeg med ulike tolkninger og ulike utfall av historien.

Konsertens fortelling ble bygget rundt hovedpersonen Elsa, alias *Flickan*¹⁶³, som forteller historien om seg selv og Jon via bloggen sin. Publikum får følge Elsa gjennom avstandsforelskelse, via det første møtet, den lykkelige kjærestetiden, til brudd og fortvilelse, og til sist aksept av situasjonen og et ønske om å være alene. Fortellingen drives fremover til dels av sangtekstene og til dels av bloggtekster Elsa skriver mellom sangene.

Konsertens endelige program ble slik:

Dominick Argento:	"The Diary" (fra <i>From the Diary of Virginia Woolf</i>)
Ture Rangström:	<i>Flickan under nymånen</i>
William Bolcom:	"Waitin'" (fra <i>Cabaret Songs, volume 1</i>)
Samuel Barber:	"Solitary Hotel" (fra <i>Despite and Still, op. 41, nr. 4</i>)
William Bolcom:	"Toothbrush Time" (fra <i>Cabaret Songs, volume 2</i>)
Stephen Sondheim:	"The Little Things You Do Together" (fra <i>Company</i>)
Eric Satie:	<i>Je te veux</i>
Kurt Weill:	<i>Der Abschiedsbrief</i>
Lars-Erik Larsson:	"Kyssande vind" (op. 35 nr.9)
Hector Stamponi:	<i>El ultimo café</i>
Ragnar Söderlind:	"Det er si slik natt" (fra <i>To sanger til tekster av Hans Børli</i>)
Samuel Barber:	"The Desire for Hermitage" (fra <i>Hermit Songs op. 29, nr. 10</i>)

Fordi konserten besto av verker av ulike komponister, inneholdt den også mange ulike språk. Jeg var usikker på om dette ville medføre forvirring hos publikum, da konseptet var så tett knyttet til én bestemt rollefigur som så eksplisitt uttrykker seg nettopp

¹⁶³ Aliaset *Flickan* er hentet fra Rangströms sang *Flickan under nymånen*

språklig. Ville jeg være i stand til å skape en troverdig rollefigur når jeg sang på så mange ulike språk, eller ville dette skape problemer for fiksjonskontrakten? Jeg bestemte meg for å ta sjansen på at fiksjonskontrakten ikke kom til å bli skadelidende. Konsertpublikummere i dag er vant til at det synges på mange forskjellige språk, det er allerede en del av den etablerte fiksjonskontrakten i sangkonserter generelt, som en konvensjonsrelatert kontekst. Det var allikevel viktig at publikum kunne forstå sangtekstene gjennom hele konserten. Der hvor teksten var på andre språk enn norsk, svensk og engelsk – som jeg antok var kjent for de fleste – ville bloggen ha en viktig funksjon i å formidle essensen av sangtekstene.

Jeg lagde en dreiebok for å jobbe frem historien og se hvordan sangene fungerte i rekkefølge, hvilken funksjon de skulle ha, hva slags agering og regi jeg kunne benytte meg av og hva som skulle skje på bloggen. Nedenfor følger en forenklet versjon av dreieboka for kort å forklare den endelige rekkefølge og hendelsesforløp.

Tabell 2: Teksttyper og funksjon i "Flickan"

Sangtittel	Teksttype/ innhold. Stemming i musikk og tekst	Funksjon i historien
"The Diary"	Poetisk. "What sort of diary would I like mine to be"? Ettertenksom.	Dagboktemaet introduseres. Åpner fortellingen, og gir rom for mange slags uttrykk og refleksjoner.
<i>Flickan under nymånen</i>	Poetisk/ dramatisk. Drømmende /utadvent.	Hun lengter etter en kjæreste og drømmer seg bort med bilder av diverse kjøkkaser på bloggen.
"Waitin'"	Poetisk. Stille.	Lengsel og venting på noe fint som skal skje.
"Solitary Hotel"	Narrativ. Forundring/ forførende.	Elsa treffer Jon på en kafé og legger igjen en lapp om å møte henne på Queens Hotel.
"Toothbrush Time"	Narrativ/ dramatisk. Humoristisk.	Jon har blitt med Elsa hjem. Hun våkner dagen etter og spør seg om dette var en god idé? De avtaler allikevel å møtes igjen.
"The Little Things You Do Together"	Narrativ. Up-beat.	Jon og Elsa har blitt kjærester. Det kan være fint å være to! En humoristisk sang om å være et par.
<i>Je te veux</i>	Poetisk. Opprømt.	Elsa er stormende forelsket. "Jeg vil ha deg"!
<i>Der Abschiedsbrief</i>	Dramatisk. Undertoner av fortvilelse, bitterhet.	Elsa sitter på kafé og venter på Jon – forgjeves.
"Kyssande vind"	Poetisk tekst. Dramatisk og intens musikk.	Jon har sviktet Elsa. Elsa fortviler.
<i>El ultimo café</i>	Poetisk. Trist.	Elsa sitter på kafeen der Jon gikk fra henne og minnes dette siste møtet.

"Det er ei slik natt"	Poetisk. Melankolsk.	Ensomhet og tomhet. Hun føler seg alene og forlatt etter bruddet.
"The Desire for Hermitage"	Poetisk. Stille.	Avrunder historien. Elsa ønsker å være alene, finne igjen seg selv etter forholdet og bruddet.

Som nevnt var min idé at et flertall narrative sanger ville egne seg best for å fortelle en historie som denne. Imidlertid viste det seg at også poetiske sanger fungerte fint som del av et narrativ når de var satt inn i en åpen, fortellende ramme.

Sammensetningen av repertoaret bidro til en oppbygning som ligner *Hollywood-modellen*.¹⁶⁴ Historien fortelles lineært, med innledning, spenningsoppbygging som leder til et vendepunkt, etterfulgt av en løsning.

3.1.3 Rom og iscenesettelse

I dette kapitlet beskriver jeg hvordan jeg nærmet meg elementer som har med rom og iscenesettelsen å gjøre. Dette inkluderer den fysiske utformingen og bruken av konsertrommet med tanke på for eksempel plassering, scenografi/ rekvisitter og andre paratekster, i tillegg til arbeidet med regi.

Lokalet er en viktig premis i planleggingen av konserter. Rommet har en rekke faste paratekster og kontekster som utøveren må forholde seg til. I dette tilfellet var lokalet, som nevnt innledningsvis, Levinsalen på NMH. Rommet har en rektangulær form og publikum og utøvere befinner seg på samme gulvnivå. Det finnes en fastmontert lysrigg i taket som gjør at scenerommet er avgrenset til området i den ene enden av rommet når man ønsker lyssetting. Det finnes også projektor i rommet med tilhørende lerret på scenens bakvegg. Dette lerretet ville være et ideelt sted å formidle bloggen fra i konserten. Derfor avgjorde jeg at det mest hensiktsmessige ville være å beholde konsertlokalets tradisjonelle oppsett, selv om jeg også var inne på tanken å gjøre om på plassering av scenerom og publikumsrom for å skape en annerledes atmosfære og andre muligheter for formidling og kommunikasjon.

Jeg jobbet med flere forslag til sceneplokk underveis.¹⁶⁵ Jeg ønsket en nær kommunikasjon med publikum, og også scenerommet måtte bygge opp under dette. Bloggen er performativ og offentlig, men skrives i den private sfære. Derfor så jeg

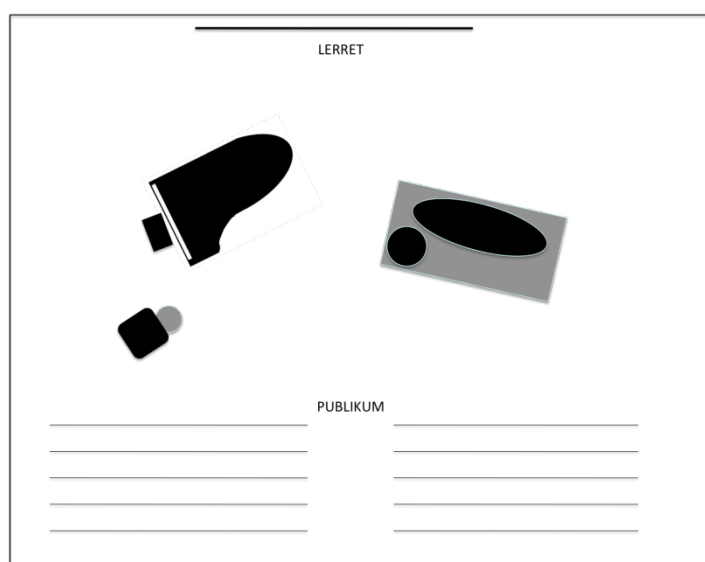
¹⁶⁴ Se 2.1.1.1

¹⁶⁵ *Sceneplokk* viser her til en skisse som beskriver scenerommet, scenografien og de ulike posisjonene utøverne beveger seg mellom.

umiddelbart for meg at det er på jenterommet Elsa skriver bloggen sin, og min første tanke å illudere et soverom på scenen med seng, nattbord og skrivebord. Imidlertid begynte jeg å reflektere over hvor mange ulike steder det faktisk kan skrives. Det er helt uproblematisk å ta med seg laptop'en sin og skrive blogg nærmest hvor som helst. Innholdet i de ulike sangtekstene oppfordret også til å skape flere ulike 'rom' på scenen. I bloggen skriver jeg:

Utfordring: Hvordan troverdig illudere ulike tidspunkt (...) og ulike steder? Løsning: (...) ha en 'åpen scenografi', uten seng. Sengen vil gjøre at rommet låst til å være soverom. Heller ha flere ulike 'stasjoner': Et soverom, en kafé, og et 'nøytralt' sted.¹⁶⁶

Disse tre ulike rommene eller stasjonene – soverom, kafé og et 'nøytralt sted' – ble også de jeg til sist bestemte meg for å etablere på scenen. Sengen ble imidlertid byttet ut med en sofa, som har en mer fleksibel og mindre privat funksjon. Sofaen ble plassert oppå en platting for at publikum lettere skulle se det som foregikk der hvis jeg satt eller la meg ned. Ved siden av sofaen, også oppå sceneelementet, hadde jeg et lite bord hvor jeg kunne plassere mac-en min underveis i konserten. Det sto også et vannglass og et glass med en tannbørste i på bordet. På gulvet ved siden av lå det noen ukeblader i en liten stabel. Jeg hadde plassert en pute og et teppe i sofaen. I den andre enden av scenerommet sto et høyt kafébord med tilhørende krakk. På bordet sto en kaffekopp og en telysestake med lys. Den tredje stasjonen var det åpne rommet midt på scenen.



Figur 4: Sceneplokk "Flickan"

¹⁶⁶ Fra loggen 16.01.11

Jeg ba Ståle Ytterli hjelpe meg med å legge regi på konserten.¹⁶⁷ Vi hadde dessverre ikke mange timer til rådighet, men jobbet oss systematisk gjennom hver sang. Vi prøvde ut ulike gester, minikk, positurer og andre bevegelser som hjalp til å skape rollen Elsa og illustrere teksten i hver enkelt sang samtidig som den brakte handlingen i fortellingen fremover.

Inspirert av den dramatiske teaterformen ønsket jeg å fremstille Elsa som en troverdig og realistisk poetisk persona på scenen. Jeg ville at publikum skulle leve seg inn i hennes historie, ta del i oppturer og nedturer, og tro på fiksjonen på scenen. Samtidig ønsket jeg også å ha en åpen og fortellende formidling, noe som innebar å tidvis henvende meg direkte til publikum. Et slikt fortellergrep kan minne om for eksempel episk form, hvor skuespillerne tidvis går ut av sin rolle og henvender seg direkte til publikum. Å kombinere disse to fortellergrepene med hverandre og med konsertformen på en slik måte at fiksjonskontrakten kunne inngås, ble et viktig mål. Disse vurderingene inkluderte også det sceniske samspillet med pianisten, og jeg skrev følgende i loggen:

Jeg liker tanken på å involvere pianisten i handlingen. Men det må være troverdig i settingen. Det er neppe en god idé hvis handlingen er privat og foregår på soverommet? Vil det være forstyrrende om pianisten får en rolle i kafésituasjonene? Vil det være ok å skifte på å være 'usynlig' og 'synlig' i handlingen?¹⁶⁸

Jeg lurte på om det ville være forstyrrende å veksle mellom å ha en synlig kommunikasjon med pianisten og å ikke ha det. Hvilken rolle skulle jeg gi pianisten? Skulle jeg gi ham en rolle i handlingen, en poetisk persona, eller skulle jeg skape illusjonen om at Elsa var alene på scenen, slik at pianisten kun fremsto som utøvende persona? Av til dels kunstneriske og til dels praktiske årsaker ble det til at vi jobbet frem en regi som ikke aktivt inkluderte pianisten.

Bloggen var en viktig paratekst på denne konserten. Det var konsertens konsept, og den hadde en viktig funksjon i å drive historien fremover. Bloggen ble laget som en powerpoint-presentasjon, og ble styrt av min veileder under konserten. Den besto av en rekke sider med tekst, bilder og videoklipp, som på ulike måter fungerte som paratekster til sangene. Det var viktig at 'Jon' fikk et ansikt, og en studiekollega sa seg villig til å figurere som Jon på bilder og på film. Det ble filmet i Frognerparken som bakgrunn for *Je te veux* og "Det er ei slik natt", og på en kafé som bakgrunn for "Solitary

¹⁶⁷ Ståle Ytterli er sanger med bred erfaring også fra teater

¹⁶⁸ Fra loggen 10.01.11

Hotel". Sistnevnte film måtte dessverre utelukkes fra bloggen på grunn for mørkt bilde på lerretet. Disse tre videoene skulle vises på skjermen mens jeg sang.

3.1.4 Rolle og kropp

Da jeg arbeidet med "Flickan" var jeg opptatt av de ulike personaer utøveren fremstiller på scenen, og av hvordan disse kunne balanseres i konserten. Både den utøvende, den poetiske og den vokale persona vil oppfattes av publikum i løpet av en konsert med ulikt fokus underveis. Dette fokuset kan sangeren bidra til å styre. I "Flickan" var Elsa konsertens rollefigur, den poetiske persona. Jeg ønsket at denne persona skulle være den tydeligste i konserten og at den utøvende og vokale persona skulle være mindre tydelig. Jeg ønsket å tidvis la publikum oppleve Elsa gjennom en 'fjerde vegg', og tidvis la Elsa benytte seg av narrative fortellergrep ved å henvende seg direkte til publikum i de sangene der det var naturlig. Hver av sangene i konserten presenterte i utgangspunktet sin egen poetiske persona, og utfordringen ble å skape én poetisk persona gjennom alle sangene. Inspirert av Cones begreper¹⁶⁹ har jeg valgt å definere denne gjennomgående karakteren som *den komplette poetiske persona*. Dette ble en viktig innfallsvinkel til arbeidet med interpretasjon og teksttolkning. Alle sangene måtte tolkes ut fra Elsas ståsted og ut fra deres plassering i historien.

Brorparten av repertoaret var sanger med poetiske tekster, der den poetiske persona kun er antydning uten et sterkt *jeg*. Å synge disse sangene fra Elsas ståsted på de ulike tidspunktene i hennes historie ga dem et litt annet meningsinnhold enn det de ville hatt uten rammehistorien som kontekst. Jeg opplevde at tekstene fikk en enda viktigere funksjon enn de ellers ville ha hatt.

Konsertantrekket var en viktig del av det å skape Elsas rollefigur. Jeg skriver i loggen:

Klærne skal være hverdagslige for å understreke det private. Jeg ser for meg 'tilleggskostymer'/ rekvisitter som ullsokker, finsko, et vakkert skjerf, sminke og speil. Det må være et kostyme som kan være troverdig på flere tidspunkt og i flere rom.¹⁷⁰

Antrekket skulle først og fremst underbygge den komplette poetiske persona, og ikke meg som utøvende persona. Å velge et slikt fokus ville imidlertid påvirke min utøvende persona, da det ville signalisere hvilket fokus jeg som utøver hadde i konserten. Jeg

¹⁶⁹ Se 2.4.3

¹⁷⁰ Fra loggen 10.01.11

valgte et enkelt og hverdagslig antrekk: sort genser, sort og grått skjørt, sort tights og sorte sko.

Den vokale persona forvalter musikken gjennom sin stemmebruk, og stemmen har også en viktig funksjon for den poetiske persona. På samme måte som en skuespiller gir rollen sin liv gjennom kropp og stemme, gir sangeren den poetiske persona liv gjennom kroppen og en nyansert bruk av stemmen. Nyansene bestemmes av den fysiske oppbyggingen av sangerens instrument, hennes estetiske smak og på hvilke måte hun velger å gestalte sangens poetiske persona. Repertoaret jeg hadde valgt var fra ulike sjangre og krevde derfor ulik stemmebruk. Jeg var spent på hvordan dette ville la seg kombinere med en troverdig fremstilling av en komplett poetisk persona, og om de forskjellige stilene ville påvirke fiksjonskontrakten negativt.

3.2 KONSERTHENDELSEN

I dette delkapitlet beskrives selve konserthendelsenes. Beskrivelsene har utgangspunkt i videoopptak som ble gjort under konserten. Det ble tatt opp med to kameraer. Det ene kameraet var plassert bakerst i rommet og filmet scenen fra avstand gjennom hele konserten. Det andre kameraet var plassert nærmere scenen, litt på siden, og vekslet på å filme fra avstand og på å zoome inn på sangeren.

Jeg beskriver her så objektivt og saklig som mulig det jeg ser hender på scenen, og har valgt å omtale meg selv som 'sangeren' istedenfor 'jeg' for å understreke dette. Selv om jeg beskriver meg selv 'fra utsiden', vil det være vanskelig å beskrive det jeg ser uten å inkludere noe om mine egne intensjoner. Når jeg for eksempel har valgt å beskrive ansiktet mitt som 'åpent og kommunikativt' i "The Diary" er det et forsøk på å beskrive det jeg ser, samtidig som jeg er påvirket av at jeg vet at jeg forsøkte å utstråle nettopp åpenhet akkurat der. Jeg mener imidlertid at dette ikke går ut over validiteten av undersøkelsene mine.

Det vil være umulig å beskrive i detalj alt som skjer på scenen. For å gjøre det så ryddig som mulig har jeg derfor valgt å bruke en dreiebok og kun tatt med det jeg anser for det viktigste.

Når filmen starter, er det et par minutter til selve konserten starter. Vi hører publikum snakke med hverandre. På scenen står et flygel, en sofa med bord, et høyt bord med

tilhørende stol.¹⁷¹ På bakveggen henger et stort lerret som viser det som kan se ut som en side i en blogg. Plakaten som ble brukt til å annonsere konserten er del av dette bildet.

Sangeren og pianisten kommer inn på scenen. Sangeren bærer en hvit Mac i armene. Publikum applauderer, men sangeren merker seg ikke applausen og går rett til sofaen og setter seg. Samtidig setter pianisten seg og setter opp notene sine. Sangeren setter mac-en på bordet, åpner den og ser på den. På lerretet bak vises en video av sangeren, tatt opp med et program på maskinen hennes. Hun ser inn i kameraet og snakker direkte til publikum:

Hei, alle sammen! Det er meg, Elsa alias Flickan, her igjen i dag. Og i dag så har jeg faktisk bestemt meg for å legge ned bloggen. Jeg vil ikke ha den lenger, rett og slett.. Så tusen takk til alle som har fulgt meg den tida bloggen har vart! Dere har vært med på så mangt. Da jeg åpnet bloggen for et år siden gjorde jeg det fordi jeg gjerne ville ha en dagbok, det skulle være en blogg, og den skulle inneholde alt mulig rart. Den skulle være et sted å samle alle tanker, drømmer, håp og funderinger. Og så ville jeg gjerne dele det med mange. Og så tenkte jeg at kanskje hvis jeg gikk tilbake etter en stund, sånn som for eksempel nå i dag, så kom jeg til å oppdage at alt hadde samla seg til en slags helhet. At alle de tingene som jeg opplevde stykkevis og delt underveis, det kom til å liksom... gi en mening, da, eller... skape en helhet. Og det ser jeg jo nå at det har. Jeg har elsket, jeg har tapt, jeg har sørget og jeg har kommet meg videre. Og nå så vil jeg gjerne legge alt dette bak meg, helt bak meg, og det er derfor jeg i dag har bestemt meg for å slutte med bloggen. Men før jeg slutter helt med den, så vil jeg gjerne fortelle dere historien én gang til. Den store, flotte, vidunderlige og vonde kjærlighetshistorien, sånn som den var her på bloggen.¹⁷²

Etter at videoen er ferdig vist på lerretet, begynner pianisten å spille forspillet på "The Diary". Sangeren setter seg til ved mac-en, skriver og starter å synge. På lerretet bak kommer det fortløpende tekst. Det er som om det sangeren skriver der og da kommer opp på bloggen bak henne. Teksten avsluttes med en referanse til sangteksten som synges. Sangeren veksler mellom å skrive, se ut i rommet og tidvis ned i gulvet. Hun bruker mimikk og kroppsspråk til å vise at hun tenker, skriver, funderer, kommer på nye ideer osv.

¹⁷¹ Se 3.1.3, figur 4

¹⁷² Fra videoopptak av "Flickan"

Tabell 3: Konserthendelse "Flickan"

Sang	Blogg	Regi	Plassering/ stasjon
(Mens salen fylles)	Konsertplakaten + bilder		
(Etter at utøverne har inntatt scenen).	Video. Introduserer konseptet blogg og konteksten til historien som skal fortelles.	Sanger og pianist kommer inn i rommet. Går henholdsvis direkte til sofa og piano. Sangeren åpner mac-en, ser på den mens bloggen spilles av på lerretet.	Sofa
"The Diary"	"Dagboken. Hei alle nye blogglesere! Dere lurere kanskje på hva slags blogg dette er? Jeg har tenkt at den skal omfavne ALT! Alt som faller meg inn! ☺ Det skal handle om selve livet! For å referere Virginia Woolfs dagbok: det skal være 'gjennomsiktig nok til å reflektere livets lys'.	Sangeren sitter i sofaen og ser vekselvis på mac-en, ut i luften til ulike steder og noe ned i gulvet. Ansiktet er åpent og kommunikativt, selv om hun ikke ser direkte på publikum.	Sofa
	"Flickan under nymånen. Selve livet, ja. Akkurat nå føler jeg at mye av livet dreier seg om menn... Det finnes mange fine av sorten. Både uoppnåelige, og kanskje litt mer oppnåelige? Sånn som ham jeg til stadighet ser på 11-trikken". Teksten kommer raskt, linje for linje.	Ser på skjermen. Mumler mens hun skriver. Ser entusiastisk og spent ut.	Sofa
<i>Flickan under nymånen</i>	Bilder på bloggen kommer opp på <i>que</i> fra teksten: Leonardo DiCaprio, Matt Damon og "Jon". Disse blir stående sammen med teksten.	Setter seg opp på rygglenet. Reiser seg etter en stund opp, står i sofaen, former en krone på hodet før armene strekkes i været og ned langs sidene. Illustrerer teksten.	Sofa og ut på gulvet.
		Går tilbake til sofaen, setter meg på høyre side.	Sofa

Sang	Blogg	Regi	Plassering/ stasjon
"Waitin'"	<p>"Jeg venter. Hva skal jeg gjøre? Vente? Snakke med ham på trikken? Prøve å kontakte ham på facebook? Jeg trenger gode råd – fort! Svar meg, alle dere erfarne sjekkere!" Kommer linje for linje.</p>	Sitter i ro på høyre side av sofaen nesten hele tiden. Mot slutten av sangen flytter seg mot andre enden der bordet med mac-en står. På etterspillet skriver sangeren. (Ingenting nytt skjer på bloggen).	Sofa
	<p>"På hotellet. Takk for alle gode råd! Jeg valgte å gjøre som flere av dere anbefalte: ta saken i egne hender. Jeg så ham på en bar i sentrum, og klarte med god kvinnelist å få ham interessert... Og jammen dukket han ikke opp på Queen's Hotel ikke lenge etterpå! Forteller mer senere....! Fra Queen's Hotel...". Teksten kommer opp alt på én gang.</p>		Sofa
"Solitary Hotel"	Tekst og bilde av Jon (over) blir stående.	Går bort til barkrakken, setter seg. Reiser seg opp, setter seg: illustrerer teksten. På slutten av sangen: Kysser mot publikum.	Bar, ut på gulvet
	<p>"Tannpusstid. Nå har jeg møtt Jon tre ganger siden den kvelden på Queen's Hotell. Og i natt ble han til og med med meg hjem...! Men var det egentlig en god idé? Dette gikk kanskje litt fort...? Men hvem vet, det kan jo tenkes at dette blir bra...?" Teksten kommer opp fortløpende.</p>	Går til sofa, legger seg ned, tar et teppe over seg. Rastløst kroppsspråk.	Sofa
"Toothbrush Time"	Tekst og bilde over.	Er i sofaen hele sangen. Ligger, setter seg opp, legger seg ned igjen. Aktivt kroppsspråk og regi.	Sofa

Sang	Blogg	Regi	Plassering/ stasjon
	<p>"De små tingene. Lenge siden jeg har skrevet... Mye har skjedd; Jon og jeg faktisk har faktisk blitt kjærester! Og jeg tror han må være verdens beste! Jeg tar meg i å drømme om framtiden... Hva om vi faktisk er GIFT om noen år!? Hvordan ville det være? Sikkert vidunderlig! Men er han den rette? Hvordan vet man sånt? Og hva er det egentlig som gjør at folk holder sammen?" Teksten kommer opp på bloggen ganske raskt.</p>	Til mac-en, skriver.	Sofa
"The Little Things You Do Together"	Tekst og bilde over.	Setter seg tilbake i sofa på forspillet. Aktiv gestikk og mimikk hele sangen, illustrerer sangteksten. Sitter og ligger i sofaen.	Sofa
	Video: Elsa og Jon i Frognerparken.	Skriver på mac-en og leser høyt: "Lykke! Han er bare helt utrolig skjønn. Jeg må bare ha ham... Jeg må bare være nær ham hele tiden. La leppene hans være mine... Jeg er bare hans. Alltid"	Sofa
<i>Je te veux</i>	<p>Videoen fortsetter. Etter en stund bytter bildet til tekst: "Jeg må ha deg. Lykke! Han er bare helt utrolig skjønn. Jeg må bare ha ham... Jeg må bare være nær ham hele tiden. La leppene hans være mine... Jeg er bare hans. Alltid".</p>	Sitter i sofaen. Stryker hender over kroppen. Frem på gulvet og danser vals. Snurrer rundt. Opp til sofa, sitter på rygglenet/ siden.	Sofa, gulv
	<p>"Avskjedsbrevet". Video: Elsa ser inn i kameraet. Forteller at hun atter en gang venter på Jon uten at han dukker opp. Er fortvilet og irritert.</p>	Går over til barkrakken, tenner lyset på bordet. Sitter stille der.	Kafé

Sang	Blogg	Regi	Plassering/ stasjon
<i>Der Abschiedsbrief</i>	<p>"Avskjedsbrevet. Jon! I to timer har jeg sittet og ventet på deg på Kafé Bauer. Dette har jeg ikke fortjent. Men du skal ikke tro at jeg ikke kan finne noen andre! Jeg har den grønne, korte kjolen på... Det er over! Mannen på nabobordet spør om jeg vil... han vil gjerne. Du kan drite og dra! 'Din' Elsa..."</p> <p>Teksten er en parafrase over sangteksten og kommer opp når den aktuelle frasen synges.</p>	Sitter på barkrakken og synger hele sangen. Kroppen er rolig. Hun ser på et punkt bak publikum hele tiden.	Kafé
	<p>"Kysende vind". Video. Elsa forteller at hun har oppdaget at Jon har hatt en annen kjæreste hele tiden.</p>	Går av krakken, stiller seg ved pianoet med ryggen til publikum, ser på lerretet.	Gulv
"Kysende vind"	To bilder: ett av Elsa og Jon i omfavelse og ett av Elsa som er fortvilet.	Snur seg i retning publikum. Blir stående på samme sted hele sangen. Introvert kroppsspråk med lite bevegelse, ganske stiv i kroppen.	Gulv
	<p>"En siste kopp kaffe. Jeg er tilbake på kafeen der vi var den siste gangen. Den dagen alt gikk i stykker, og du sa det var over. Jeg ser på regnet utenfor vinduet, og betrakter skjeen i kaffekoppen snurre rundt og rundt... Din avskjed var både søt og bitter, akkurat som denne kaffen. Jeg husker din avsky, og jeg følte at jeg døde der og da. Jeg forsto hvor ensom jeg var. Det regnet, som i dag, og jeg bestilte en siste kopp kaffe."</p> <p>Teksten kommer opp alt på én gang.</p>	Går tilbake til barkrakken, setter seg. Tar en slurk av kaffekoppen. Introvert kroppsspråk.	Kafé
<i>El ultimo café</i>	Teksten over. På mellomspillet kommer det opp tre bilder av Elsa og Jon.	Sitter og synger hele sangen. Fortvilet mimikk. Mellomspill: drikker av koppen. Slutten av sangen: går frem på gulvet. Utstråler fortvilelse.	Kafé, gulv

Sang	Blogg	Regi	Plassering/ stasjon
	<p>"Det er si slik natt. Alene nå. Helt alene. Det er som om ensomheten innhyller meg, og fyller alle rom, alle kriker og kroker. Jeg bare eksisterer, fra dag til dag, jeg lever ikke". Tekst kommer fortløpende.</p>	Går til sofaen, setter seg til mac-en, skriver.	Sofa
"Det er ei slik natt"	Video: mann (Jon) går over et snødekt jorde. Lenger og lenger bort fra kameraet.	Sitter i sofaen, ser på mac-en. Ser opp halvveis ut i sangen. På etterspill: snur seg og ser opp på lerretet.	Sofa
	Bilder av Jon og Elsa fra lykkelige dager.	Ser på lerretet.	Sofa
"The Desire for Hermitage"	Flere store bilder av Jon og Elsa, både fra lykkelige dager og fra krangel og brudd. Så en side med overskrift: "Lengselen etter ensomhet" og et bilde av Elsa, tydelig trist. Når sangeren når frem til det trygge stedet kommer det opp et nytt bildet av en smilende Elsa.	Snur seg frem, trekker beina opp i sofaen. Reiser seg opp etter en stund, balanserer bortover gulvet. Når frem til et trygt sted foran, står der resten av sangen.	Sofa, gulv
	Video: Elsa ser inn i kameraet. Erttertenksom, smilende. Sier ingenting. Skrur av kameraet. Rulletekst til slutt: "Ingrid Stige, mezzo. Ivar Anton Waagaard, klaver. Takk til: Eirik Krokfjord Svein Bjørkøy Ståle Ytterli Kristin Kjølberg Tore Simonsen Nina T. Karlsen Daniel Zakarias Gertten Yngve Thomas Blikrud"	Står i ro foran, ser litt på skrå frem ned i gulvet.	Gulv

3.3 FOKUSGRUPPAS RESPONS

Rett etter konserten gjennomførte jeg en fokusgruppesamtale med 7 personer. Samtalen fant sted i et klasserom på NMH og varte ca. 1 t og 20 min. Det ble gjort lydopptak. Jeg hadde sendt brev og/eller e-post til deltagerne noen uker i forveien med forespørsel om

de kunne tenke seg å overvære konserten og delta i en samtale rundt konserten etterpå. Jeg ønsket å samle personer med ulike kompetansefelt for å få ulike synspunkt og tilbakemeldinger. Deltager A er sanger og sangpedagog og har bak seg en mangeårig karriere som konsertsanger. Deltager B var sangstudent på masternivå med erfaring fra teater. Deltager C og D er skuespillere. Deltager E var masterstudent i gitar. Deltager F er pensjonert musikk lærer og en hyppig konsertgjenger. Deltager G jobber i en offentlig musikk institusjon og har bakgrunn fra både teater og musikk.

Noen dager før konserten sendte jeg en e-post med mer informasjon om fokusgruppesamtalen. Jeg skrev at jeg ønsket at dette skulle være en åpen samtale hvor det kunne komme frem interessante problemstillinger som kunne gi meg innspill til veien videre. Håpet var at de skulle komme med mange ulike synspunkter som vi i fellesskap kunne diskutere. For å gi dem noen ideer til hva de kunne se etter og tenke over i forbindelse med konserten skrev jeg også følgende:

Eksempler på noe av det jeg er opptatt av i dette arbeidet, og som dere kan ha i bakhodet, er: Hvordan kan man iscenesette en sangkonsert? Hvordan bruke rommet? Hvordan skape en helhet i konserten? Hvordan fungerer den dramaturgiske formen/ historien? Hvordan bruke kroppen til å kommunisere ikke-verbalt med publikum? (gestikk, mimikk... osv). (...) Hvordan påvirkes formidlingen av bruk av ulike "hjelpemidler", som feks [sic.] bruk av bilder, film, tekst, rekvisitter... Hvordan skape en god fiksjonskontrakt med publikum? Dvs. "få dem med" på det som skjer, lede dem inn i konsertuniverset - troverdighet. Og mye mer...¹⁷³

I det følgende vil jeg legge frem og kort kommentere noen av fokusgruppas tilbakemeldinger, sortert i kategorier. Jeg har valgt å trekke frem de kommentarene jeg mener er mest relevante for min problemstilling, og som peker på utfordringer det er mulig å jobbe videre med. Mange av kommentarene griper inn i hverandre, men jeg har allikevel forsøkt å plassere dem etter de tre kategoriene programmering og konsept, rom og iscenesettelse og rolle, og kropp.

3.3.1 Programmering og konsept

Konseptet med å fortelle en kjærlighetshistorie via blogg ble diskutert, og det var delte meninger om hvorvidt konseptet fungerte. Særlig var deltager A skeptisk til ideen, og mente at bloggen var et forstyrrende element: "... så for meg ble alt det som foregikk på

¹⁷³ Mail til fokusgruppedeltagerne 23.02.11

skjermen helt unødvendig og bare i veien. (...) Det å ha så mye rundt (...) så sier du til meg du gjør ikke er bra nok”.¹⁷⁴ For henne ble min troverdighet svekket av at jeg hadde bloggen som et bakteppe til min formidling fra scenen. Hun mente jeg da fremsto som usikker på meg selv og mitt repertoarvalg, noe hun mente var unødvendig: ”du har kjempefin formidlingsevne”.¹⁷⁵ Hun mente følgelig at konserten og historien kunne blitt bedre fortalt uten bloggen. Andre deltagere mente at bloggen skapte en dybde i konserten, gav den flere lag som tilførte konserten en interessant dimensjon.

Kjærlighetshistorien som konsept ble også diskutert. Noen mente at det å binde sangene sammen til en historie ga sangene en interessant vinkling. Andre mente historien om Elsa og Jon var for uinteressant og platt: den sa bare noe om en liten hendelse i et liv som ikke opplevdes som viktig og som var uten dybde. Deltager D syntes det var tydelig at repertoaret hadde blitt bestemt først og at jeg i etterkant hadde forsøkt å finne en historie som kunne passe som ramme. Det ble stilt spørsmål ved om dette er en ideell måte å bygge opp et konsertprogram på, og om det ikke hadde fungert bedre om man først hadde funnet et tema, og så funnet repertoar som passet til dette. Deltager A mente at jeg ikke trengte noen historie, men at den kommer frem av seg selv i repertoaret jeg velger:

Jeg synes du forteller historien i sangene. Du velger ut et repertoar, da har du allerede laget en slags rød tråd. Og da kan du presentere det på en mye mer troverdig måte med for eksempel å si noen ord i mellom. (...) Jeg synes ikke du trenger noe mer. Du har sangene, du har poesien, og musikken, du har deg selv. Jeg synes det er nok.¹⁷⁶

Hun synes historiefortellingen og konseptet i konserten ble for overtydelig, det ble for mye informasjon på én gang, noe andre også var enige i: ”vi blir veldig mett av ting”.¹⁷⁷

Deltager E kommenterte imidlertid at det ikke var sikkert at det var selve konseptet kjærlighetshistorie som var problemet, men måten den ble fortalt på. Deltager F syntes ikke selve historien hadde så stor betydning: ”... det er ikke derfor vi er her. Vi er her for å høre deg synge. ... Det dramaturgiske synes jeg (...) fungerte, men jeg synes ikke det er

¹⁷⁴ Deltager A

¹⁷⁵ Deltager A

¹⁷⁶ Deltager A

¹⁷⁷ Deltager C

så viktig som selve det at du står og synger og agerer og formidler, jeg blir veldig grepet".¹⁷⁸

Repertoarsammensetningen fikk positive tilbakemeldinger:

Det fungerte så utrolig bra med de ulike stiltypene du hadde valgt. (...) Det stemte veldig godt det du gjorde i forhold til de sangene du hadde valgt. Det uttrykket du hadde på den spanske, på *El ultimo café*, det uttrykket du hadde på Kurt Weill, på *Je te veux*... altså, alt stemte da. Så du var veldig i sangene når du sang dem.¹⁷⁹

På forhånd var jeg spent på om det kom til å fungere å sette sammen sanger fra ulike sykluser, stiler og på forskjellige språk. Sitatet over viser at variasjonen fungerte fint, i alle fall i følge denne deltageren. En annen deltager kommenterte imidlertid at han savnet musikalsk sammenheng gjennom konserten. Dette kommer jeg tilbake til i 3.3.2. Videre kom det kommentarer på at det å sette sangene inn i en historie gjorde at tekstene ble tydeliggjort, og at man lyttet til sangene med et annet fokus enn man kanskje ellers ville gjort.

Min oppfatning av de samlede tilbakemeldingene er at de aller fleste fokusgruppedeltakerne var positive til selve grunnkonseptet med å iscenesette konserter. Diskusjonen gikk i hovedsak på hvordan dette kunne gjennomføres på best mulig måte.

3.3.2 Rom og iscenesettelse

Jeg hadde valgt å bruke konsertsalen som den vanligvis blir brukt: Utøverne bruker den ene enden av rommet som scene, og publikum sitter på stolrader som er vendt mot scenen. Denne plasseringa viste seg å være problematisk i en konsert der det visuelle var viktig. Det var flere av deltagerne som kommenterte at de ikke så meg ordentlig: "... vi sitter på et flatt gulv, og ikke i et amfi (...) jeg ser ikke deg".¹⁸⁰ At publikum er brydd med dårlig sikt vil komme i veien for det utøveren ønsker å formidle fra scenen. Publikum blir stadig rykket ut av illusjonen og fiksjonskontrakten blir brutt.

De tre ulike "stasjonene" jeg etablerte på scenen ble oppfattet: "Du hadde tre steder som var rom, på en måte, som du gikk inn i rolle på".¹⁸¹ Deltager E synes kaférommet

¹⁷⁸ Deltager F

¹⁷⁹ Deltager G

¹⁸⁰ Deltager C

¹⁸¹ Deltager E

fungerte best, primært fordi det var her samspillet med pianisten virket mest naturlig: Pianisten inntok rollen som taffelpianist på kafeen og ble en del av fortellingen.

Nettopp synlig samspill og kommunikasjon mellom utøverne etterlyst av flere av deltagerne: "Ta ham [pianisten] med i betraktningen. Han behøver ikke si noe eller være noe (...), men at dere har en eller annen slags energi som går dit [til et fells punkt]".¹⁸² Videre kom det forslag til hvordan pianisten kunne hatt en tydeligere rolle i historiefortellingen: "hvis Ivar Anton hadde vært personen på bildet [i programmet og i bloggen, der Jon var avbildet] og spillet hadde vært mellom dere, da kunne det ha vært enda et rom å forholde seg til".¹⁸³ Dette rommet kunne vært konkret, men først og fremst kunne det gitt konserten et ekstra tolkningsrom. Jeg hadde valgt å ikke ta inn pianisten som poetisk persona i fiksjonen, men kun la ham være en kilde til musikk, fordi jeg ville skape en mest mulig realistisk situasjon for Elsa. Fokusgruppas tilbakemeldinger peker imidlertid på at det hadde virket mer troverdig å inkludere pianisten i fiksjonen.

Bloggen ble oppfattet som en god paratekst når den hadde sin egen stemme, når den sa noe nytt. Deltager E trakk frem et sted i konserten der bloggen fungerte godt: "når du ikke klarte å si noe på slutten, så hadde den en veldig sterk stemme og sa noe du ikke kunne si med sang. (...) Her var det noe (...) filmmediet kunne si på en måte som gav oss en opplevelse".¹⁸⁴ Det var generell enighet om at bloggen fungerte best når tempoet der var lavt, for eksempel ble videoen med Jon som går over et snødekt jorde trukket frem som et godt eksempel.¹⁸⁵

Deltager C følte imidlertid at bloggen til en viss grad skapte en avstand til publikum istedenfor å trekke dem nærmere:

... etter hvert i forestillinga så følte jeg meg egentlig nærmere deg enn en som bare leser en blogg. (...). Så jeg tror kanskje det også skaper litt sånn misforhold. (...) jeg føler meg mer som ei venninne enn en som har lest en blogg bare. Og det er jo et kompliment til deg, egentlig, som utøver. (...) jeg føler at jeg har hørt historien din. Mens den bloggen kommer på en måte nesten mellom publikum og deg. (...). Kanskje den [funksjonen bloggen har] på et vis virker litt mot sin hensikt. For den minner meg på at jeg bare er bloggleseren, jeg er egentlig ikke nærmere.¹⁸⁶

¹⁸² Deltager A

¹⁸³ ibid

¹⁸⁴ Deltager E

¹⁸⁵ til sangen "Det er ei slik natt"

¹⁸⁶ Deltager C

Bloggen på lerretet ble videre oppfattet som forstyrrende av en av deltagerne fordi teknikken av og til feilet. Dette hadde trukket henne ut av konsertens fiksjon:

Jeg hang meg litt opp i det tekniske. (...) Kommer ikke det bildet litt for seint nå? (...) Når skal det skje noe? Og så blir det veldig sånn teknisk. Så det kan være grunnen til at man mister fokus, hvis man gjør det, mellom de to sfærene mellom din nydelige rolletolkning og det som skjer på skjermen. (...) Så mister man fullstendig den der skjøre, vare, fine... som du hadde bygd opp.¹⁸⁷

Bruk av teknikk gir – på samme måte som bruk av alle andre paratekster – lite rom for feil før det blir til forstyrrende 'støy' som kan påvirke publikums opplevelse av konserten.

Det kom også kommentarer på konsertens dramaturgiske form og måten historien ble fortalt på. Deltager D kommenterte i starten av samtalen at han syntes det var vanskelig å vurdere denne konserten: "Jeg vet ikke hva det er jeg ser på. Er det en konsert? Er det en teaterforestilling?"¹⁸⁸ Han ble usikker på hvorvidt iscenesettelsen fungerte eller ikke, fordi han var i tvil om hvilke vurderingskriterier som skulle ligge til grunn. Skulle han kommentere som om det var en konsert, eller en forestilling? Deltager C hadde følgende innspill til forholdet mellom konsert og teater i denne fremføringen:

Det er mange elementer som fremdeles minner så veldig om en klassisk konsert. (...). Midt på scenen står flygelet og han sitter og spiller (...) jeg lurer på hvorfor han sitter der. (...) jeg lurer på hvorfor han ikke enten er av [scenen] eller spiller med deg eller spiller mot deg.¹⁸⁹

Deltager C ba meg også stille spørsmål ved alle de visuelle elementene som i en konsertform inngår naturlig i fiksjonskontrakten, som for eksempel plasseringen av flygelet på scenen eller annet praktisk utstyr:

Jeg skjønner at det må være mikrofoner der, men det er sånn kjempegule ledninger. (...) Disse tingene (...) ser vi som publikum. Og jeg tenker at publikum er ikke bare de som er vant til å gå på konsert. Publikum er forhåpentligvis en hel masse folk som lurer på hva de gule ledningene er.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Deltager G

¹⁸⁸ Deltager D

¹⁸⁹ Deltager C

¹⁹⁰ Deltager C

Hun bemerket også at hun stusset over at ikke alle rekvisittene ble tatt i bruk direkte, og syntes generelt at jeg kunne gått enda lenger i det teatrale:

... jeg tenker på de elementene du har valgt av scenografi, rekvisitter (...) hvorfor velger du akkurat de elementene? (...) Hvis man velger å ta det inn... velger man kanskje også å bruke det mer. (...). Når det først er der (...) hvordan er det med på å påvirke (...) forestillingen og deg og historien¹⁹¹

Hun utfordret meg til å tenke gjennom hvordan alle elementene i en iscenesatt konsert kan bidra til en helhetlig opplevelse, og hvordan de sammen kan løfte uttrykket til noe annet enn en konsert som ikke fokuserer på iscenesettelse.

Helhet var et tema som kom igjen i flere sammenhenger i løpet av samtalen. Deltager E savnet musikalsk sammenheng i stoffet. Han mente han kunne se den tekstlige sammenhengen tydelig, men ikke den musikalske, og utfordret meg på å jobbe mer med overgangene mellom hvert nummer:

(...) det virket ikke som om det var noe musikalsk sammenheng som førte deg fra starten (...) mot slutten. Det var liksom ikke i den musikalske utviklingen, det var mer (...) punkt for punkt gjennom hele.¹⁹²

Han trakk imidlertid også frem et sted i konserten han syntes det musikalske var med på å bære historien fremover på en god måte:

Det var et veldig flott øyeblikk rundt *El ultimo café* og Søderlind-stykket rett etterpå, for da fikk man den opplevelsen av at han [Jon] kommer ikke, det går mot slutten eller noe sånt, så gikk det veldig ned på en måte. Og så hadde du hatt "Kyssande vind" før som var litt *mer*, og da ble det mer dramaturgi i selve musikken. At det gikk fra sterkt og utadrettet til noe som var mer inderlig og smertefullt. (...). Rundt det området der var det kjempevakkert, for da følte jeg at de tre sangene gikk sammen. At det ikke ble tre sanger, men at de ble limt sammen.¹⁹³

Deltager D kommenterte dramaturgien i konserten med hensyn til kroppsspråk. Han mente det lå forbedringspotensialet i selve oppbyggingen av dette: "man må være bevisst på at kroppsuttrykket også følger dramaturgien."¹⁹⁴ Han reagerte på at jeg allerede i andre sang – *Flickan under nymånen* – hadde et stort fysisk uttrykk, hvor jeg blant annet sto i sofaen med armene over hodet:

¹⁹¹ Deltager C

¹⁹² Deltager E

¹⁹³ Deltager E

¹⁹⁴ Deltager D

Det her blir veldig stort og dramatisk, sier du til meg da. Og etterpå så tar du det ned igjen. (...) Tenk også på at det fysiske uttrykket også en er del av en dramatisk kurve, ikke bare i hver sang, men gjennom konserten som helhet. For ellers blir det jo sånn her at hver sang blir et eget lite nummer.¹⁹⁵

Det ble kommentert at sangene virket litt oppdelt, at hver av dem sto for seg som et lite nummer. Det var allikevel enighet om at jeg klarte å holde konsentrasjon og fokus i overgangene mellom hver sang, men at det kunne vært interessant å se nærmere på hvordan jeg kunne gått enda lenger i å skape sammenheng mellom sangene. Dette har blant annet med rolletolkning å gjøre, som jeg vil komme nærmere inn på i neste delkapittel.

3.3.3 Rolle og kropp

... fra det øyeblikket du kom inn så hadde du rommet. Fantastisk, tenkte jeg, du var i gang før du i det hele tatt kom inn på gulvet. (...) Og så tenkte jeg; er jeg nervøs, ble jeg nervøs på dine vegne, så tok det et minutt, så følte jeg meg helt bekvem fordi du var så trygg og sikker i det du skulle. (...) at vi kan bare lene oss tilbake og ta i mot (...) fordi du var så (...) trygg i din situasjon. Rent fysisk altså, plastikken din er så fantastisk.¹⁹⁶

Sitatet viser først og fremst hvor viktig kroppslig holdning og fokus hos utøveren er for at publikum skal føle seg bekvemme til å gå inn i fiksjonen som skapes. Utøverens mentale og fysiske trygghet på sensorisk og artistisk nivå vil påvirke hvordan publikum har det, og om de kan oppleve konserten på symbolsk nivå. Min opptreden og tilstedeværelse på scenen ble generelt positivt kommentert, men det kom også forslag til forbedringer.

Deltagerne C og D var opptatt av sammenhengen mellom tanke, tekst og kropp, og mente at hvis jeg hadde jobbet mer med dette hadde kanskje også overgangene mellom hvert nummer følt mer helhetlige:

Man [skuespillere] jobber ofte med å ikke vite hvor lang monologen er. (...) man begynner på begynnelsen, og mens man spiller kommer man på den. At oppbygginga får lov til å skje underveis, at man ikke vet når den er ferdig. (...) Nå blir hver sang sånn 'den har tre vers og der var den ferdig'. (...) Kanskje det kan jobbes med hvordan man kommer inn, hvorfor man begynner å synge, så fortsetter

¹⁹⁵ Deltager D

¹⁹⁶ Deltager F

man, så kommer et vers til (...) og at man på en måte ikke vet når man er ferdig og at ikke tanken og sangen stopper samtidig. (...) Tanken henger på en måte igjen der.¹⁹⁷

Jeg oppfatter denne kommentaren slik at det i bunn og grunn handler om å være tilstrekkelig tilstede i øyeblikket, i sin tekst, i sin rolle, og å klare å leve seg helt inn i det som foregår i fiksjonen akkurat på det gitte tidspunkt. Samtidig er det viktig å ha visshet om at øyeblikket skapes i møtet mellom fortid og fremtid, og vie oppmerksomhet både til det som har skjedd og det som skal skje. Deltager C foreslår dette som tema for videre arbeid med iscenesatte konserter: å i større grad la sangen være et virkemiddel for tanken. Hvordan kommer man inn i sangen, hva er behovet for å snakke – eller synge – akkurat nå?

Deltager B syntes det å overføre mer skuespillteknikk på sangkonserter var en spennende tanke: "å overføre mer skuespillerteknikk på det å synge, fordi det er jo egentlig det samme, men det blir ei sånn boble. Hvordan kan man sette alle boblene sammen som et perlekjede..."¹⁹⁸. Deltager F svarer: "jeg syntes det var nettopp det du klarte. Jeg syntes ingen sanger var avsluttet egentlig".¹⁹⁹

Med hensyn til kroppsspråk og skuespillerteknikk kommenterte deltager D at han syntes det fineste øyeblikket rent skuespillermessig var Weills sang, *Der Abschiedsbrief*, hvor jeg ikke beveget meg noe særlig, men satt stille på barkrakken og sang. I arbeidet med denne sangen hadde jeg fokusert på indre bilder og på å kjenne tanker og følelse i kroppen uten å vise det i konkrete ansiktsuttrykk eller gester/bevegelser. Jeg syntes det er interessant at dette arbeidet tydeligvis bar frukter. I sammenheng med dette kan vi også se en annen kommentar fra deltager C. Hun mente at skuespillere ofte jobber mer med å *holde igjen* uttrykk enn å komme ut med dem, og pekte på at å arbeide med dette kanskje ville gjort uttrykket mer dynamisk både innenfor hver enkelt sang og i konserten som helhet.

Elsas troverdighet ble kommentert med hensyn til møtet mellom blogg og scene. Deltager D uttrykte det slik: "For meg ble det sånn at det ble to forskjellige karakterer. Den som du spilte på scenen og den som hadde skrevet disse innleggene".²⁰⁰ Deltager A var enig:

¹⁹⁷ Deltager C

¹⁹⁸ Deltager B

¹⁹⁹ Deltager F

²⁰⁰ Deltager D

For de [tekstene på bloggen og tekstene i sangene] holder ikke samme nivå. Når du synger så er du der oppe og så kommer det noe bak på skjermen som blir litt sånn... så dumper det ned, og så blir det (...) veldig platt.²⁰¹

Det var altså ikke kombinasjonen av ulike språk som skapte problemer for Elsas troverdighet, men diskrepans i sjargong og stil. Det uformelle språket på bloggen avvek for mye fra den poetiske og gjennomarbeidede stilen i repertoaret, noe som skapte en uklar karakter, mente noen.

Jeg ble oppfordret til å fortsette arbeidet med å iscenesette konserter. Deltager C mente at det var et interessant konsept fordi hun opplevde at hun så mer av utøveren: "Jeg synes det er interessant å se mer av *deg*. Og ikke bare se sangteknikk (...), men noe mer. Mer helhetlig se Ingrid som utøver".²⁰² Deltager A oppmuntret: "Mer av ting som kommer fra *deg*, med *deg* i fokus."²⁰³

3.4 AVSLUTTENDE KOMMENTAR

Evaluering av arbeidet med konserten kombinert med analyse av fokusgruppas tilbakemeldinger og refleksjoner etter å ha sett på filmopptakene førte meg videre i masterprosjektet mot neste aksjon. Den aller viktigste erfaringen jeg ønsket å ta med meg videre var hvor viktig *helhet* i *performance text*-en er. Alle paratekster må ha sin egne bestemte plass og sammen bygge opp rundt og peke på konsertens konsept. Jeg ville også jobbe videre med min rolle som utøver på scenen. Hvordan kan jeg vise mer av meg selv, hvordan kan jeg gi publikum en opplevelse av å se *meg*?

Jeg avslutter kapitlet med en oppfordring fra fokusgruppa: "Tør du å risikere å ta inn ting, eksperimenter, utfordre deg selv. (...) Tør enda mer!"²⁰⁴

²⁰¹ Deltager A

²⁰² Deltager C

²⁰³ Deltager A

²⁰⁴ Deltager F

KAPITTEL 4: ANDRE AKSJON: "ISOBEL"

I dette kapitlet tar jeg for meg arbeidet med den andre aksjonen i prosjektet mitt, konserten "Isobel". I likhet med fremleggingen av forrige konsertkapittel beskriver jeg først arbeidet med forberedelsene med fokus på tre områder: programmering og konsept, rom og iscenesettelse, og rolle, kropp. Videre beskriver jeg selve konserthendelsen før jeg presenterer noe av responsen fra fokusgruppa.

"Isobel" fant sted i Levinsalen på Norges musikkhøgskole (NMH) 11. desember 2011. Ivar Anton Waagaard medvirket på klaver, regi var ved Nina Harte, scenografi ved Karen Schønemann, og lys ved Bjarte Blixt. Konserten fikk økonomisk støtte fra NMH på kr. 20.000,- til å honorere regissør, scenograf og lysdesigner. Det ble gjort filmopptak av konserten. Til forskjell fra forrige konsert valgte jeg å ikke ta opp denne konserten med NMHs lydopptaksutstyr. Jeg ønsket å fokusere på iscenesettelsen og konsertens visuelle elementer, og jeg anså at å plassere opptaksutstyr rundt i rommet ville kunne virke forstyrrende på det visuelle uttrykket. Utstyret ville dessuten ikke klare å fange opp all sangen på en tilfredsstillende måte, siden jeg beveget meg mye rundt i rommet underveis i konserten.

4.1 KONSERTFORBEREDELSEN

I dette delkapitlet beskrives forberedelsene til konserten. Tematikk som er fremtredende i mine loggboknotater danner grunnlaget for beskrivelsen. Som i forrige kapittel er fasene i planleggingen her lagt frem skjematisk og lineært, men det er viktig å påpeke at fasene også her var parallelle hendelser som påvirket hverandre gjensidig hele veien.

En viktig premiss for arbeidet med konserten var at den var andre aksjon i mitt forskningsprosjekt. Etter den første aksjonen, konserten "Flickan", transkriberte og analyserte jeg fokusgruppens kommentarer. Noen av disse kommentarene er lagt frem i kapittel fire. I tillegg observerte jeg videoopptakene fra konserten og evaluerte arbeidsprosessen frem mot konserten. Med erfaringene fra første aksjon gikk jeg så i gang med å planlegge andre aksjon. I denne konserten ville jeg skape et mindre mettet uttrykk enn i "Flickan". I tillegg til musikken skulle hovedfokus være på utøveren og konserttrommet. Jeg ønsket å jobbe med min fysiske tilstedeværelse i rommet gjennom bevegelse og økt

bevissthet om min egen kropp, og se på hvordan jeg kunne ta i bruk enkle rekvisitter og scenografi. Jeg ønsket å jobbe med hvordan disse elementene kunne samles med en helhetlig regi. Jeg tok kontakt med koreograf og regissør Nina Harte²⁰⁵ og scenograf og kostymedesigner Karen Schønemann²⁰⁶ for å få veiledning i arbeidet.

4.1.1 Programmering og konsept

Samspeillet mellom det visuelle og det auditive skal oppleves som naturlig. Jeg ønsker ikke en diskusjon om hva som er viktigst – på et vis ønsker jeg at de ulike elementene skal være likestilte. Uttrykket frigjøres når jeg har en bevisst bruk av kroppen, og det hjelper meg også til å gå dypere inn i interpretasjonen.²⁰⁷

Jeg hadde flere ulike ideer når jeg skulle jobbe frem konseptet til konsert nummer to. Ett alternativ var å hente opp igjen Dominick Argentos sangsyklus *From the Diary of Virginia Woolf*²⁰⁸ fra forrige konsertprosjekt, eventuelt i kombinasjon med annet repertoar. I et slikt konsept kunne jeg fått muligheten til å jobbe mer konsentrert med karakteren Virginia Woolf, og hvordan jeg kunne fremstille henne på scenen. En annen idé var å lage en konsert med sanger om døden. Slike sanger har ofte noe vemodig, mystisk, rått eller ømt ved seg som appellerer til meg. Jeg var også fascinert av to relativt nye CD-er med døden som tema: Anne-Lise Berntsen og Eisler Ensembles *Death – Смерть*²⁰⁹ og CD-en *Come away death* med Marianne Beate Killeland og Sergej Osadchuk.²¹⁰ Et tredje alternativ var å lage en konsert med kun kabaretrepertoar. Jeg hadde brukt noen kabaretsanger i "Flickan", og dette er repertoar som jeg har stor glede av å fremføre. Med sitt utadvendte uttrykk appellerer det til skuespilleren og formidleren i meg. Imidlertid kom jeg frem til at jeg heller ville konsentrere meg om det vi definerer som det klassiske romanserepertoaret, gjerne med et poetisk og litt innadvendt uttrykk. Her kunne jeg finne repertoar som hadde dette ømme og mystiske over seg som jeg ble fascinert av i sanger om døden, uten at jeg låste meg til døden som tematikk. Samtidig syntes jeg det var en spennende utfordring å skulle lage en

²⁰⁵ Nina Harte startet sin karriere som danser i Nasjonalballetten. I 1979 begynte hun å arbeide med teater, som koreograf, instruktør og pedagog, og har jobbet på alle teatrene i Norge. I dag arbeider hun som pedagog og instruktør for scenefagstudenter, og er fast ansatt ved Kunst- høgskolen i Oslo.

²⁰⁶ Karen Schønemann er utdannet scenograf og kostymedesigner ved Rose Bruford College i London, BA (Hons), og jobber nå frilans med base i Oslo. Se også <http://scenekost.no/>.

²⁰⁷ Fra loggen 15.11.11

²⁰⁸ Argento (Copyright 1975)

²⁰⁹ Øra Fonogram (2010)

²¹⁰ Lindberg Lyd/ 2L (2010)

iscenesettelse med regi og scenografi til sanger som ikke umiddelbart fremsto som utpreget utadvendte, narrative eller dramatiske.

Ut over ideen om å bruke poetiske romanser i konserten syntes jeg det var utfordrende å finne en innfallsvinkel til et konsept jeg var fornøyd med. En viktig tilbakemelding fra fokusgruppa etter "Flickan" var at de etterlyste en mer helhetlig tanke bak alle delene som utgjorde konserten. For å skape klarere fokus og bedre sammenheng i den andre konserten bestemte jeg meg derfor for å fokusere på to hovedelementer: scenerommet og utøverens kropp i dette rommet. Jeg anså det å kunne jobbe fysisk på scenen som viktig for min utvikling som sanger og scenekunstner, og ønsket å bruke 'kropp i rom' som en innfallsvinkel til programmering og konsept. I loggen 10.juni 2011 skriver jeg:

I min egen utførelse ønsker jeg være bevisst hvordan kroppsspråket mitt underbygger konsertens konsept og følger dens dramaturgiske forløp og utvikling. Jeg vil utfordre meg selv på å ta større plass på scenen og være en tydelig utøvende persona. Enkelte medlemmer i fokusgruppa syntes interessert i å se meg som utøvende persona tydeligere, og det er noe jeg kan ta tak i. Jeg tror dette kan bli enklere også hvis jeg velger et konsept og en musikk som jeg brenner for (...). Jeg tror det er slik at publikum liker å tenke at de oppdager noe om hvem utøveren er gjennom sceneopplevelsen. Utøveren må være engasjert i stoffet, og vise hva hun vil si og hvem hun er i relasjon til stoffet.²¹¹

Jeg ønsket altså å arbeide med min utøvende persona både gjennom å fokusere på det kroppslige og fysiske i konsertrommet, og ved å velge et repertoar som jeg brant for. I notearkivet mitt fant jeg Claude Debussys sangsyklus *Trois chansons de Bilitis* som jeg lenge hadde hatt lyst til å gjøre, og som med sitt poetiske uttrykk passet godt til den type repertoar jeg ønsket å jobbe med i denne konserten. Sangsyklusen består av tre sanger med dikt av den franske poeten Pierre Louys. Diktene skildrer en kjærlighetshistorie og bruker blant annet mytiske skapninger og naturen som bilder på følelser og stemninger. Kunne jeg finne flere sanger som brukte naturen på en lignende måte? Jeg valgte Gösta Nyströms sangsyklus *Sånger vid havet*, ferdigstilt i 1943, med tekster av fire svenske poeter.²¹² Alle diktene beskriver havet og naturen som metaforer for følelser som lengsel, evighet, håp, fortvilelse, ensomhet og tilhørighet. Jeg oppfatter tekstene som svært maleriske og visuelle.²¹³ Nyströms musikk er blant annet påvirket av fransk kunstmusikk, og sto derfor godt til Debussys syklus også musikalsk. Siden fant jeg

²¹¹ Loggen 10.06.11

²¹² Ebba Linquist, Edith Södergran, Hjalmar Gullberg og Ragnar Jändel.

²¹³ Nyström også var maler, og en av de første svenske kubistene (Reimers 2000)

Maurice Ravels *Deux mélodies hébraïques*, og kompletterte konsertprogrammet med John Cages *A Flower* og *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Selv om sangene i programmet var skrevet i ulike stilarter hadde de alle et snev av flytende impresjonisme.

Jeg bestemte meg for å ramme inn konsertprogrammet med Cages to komposisjoner. Begge verkene er skrevet for stemme og lukket piano, der pianisten bruker fingrene og knokkene til å slå rytmer på det lukkede pianoet. Musikalsk sett syntes jeg det var fint å åpne konserten på denne måten og å komme tilbake til et lignende uttrykk i siste nummer. Jeg ville ha Nyströms syklus om havet sentralt plassert i midten av programmet, flankert av hver sin franske komponist. Valget av rekkefølge var først og fremst musikalsk motivert, men også språklig sett skapte det en fin symmetri med engelsk i hver sin ende, svensk i midten og fransk og arameisk på hver side av den svenske syklusen. Underveis i arbeidet med konserten viste det seg at det tekstlige innholdet i sangene også dannet en fin dramaturgi i programmet.

Konsertprogrammet:

John Cage:	<i>A Flower</i>
Claude Debussy:	<i>Trois chansons de Bilitis</i> : 1. "La flûte de Pan" 2. "La chevelure" 3. "Le tombeau des Naiades"
Gösta Nyström:	<i>Sånger vid havet</i> : 1. "Ute i skären", 2. "Nocturne", 4. "Jag har ett hem vid havet", 5. "Jag väntar månen"
Maurice Ravel:	<i>Deux mélodies hébraïques</i> : 1. "Kaddisch", 2. "L'énigme éternelle"
John Cage:	<i>The Wonderful Widow of Eighteen Springs</i>

Da programmet var satt, tok jeg kontakt med koreograf og regissør Nina Harte. Med utgangspunkt i repertoaret arbeidet vi med hvordan vi kunne gi konserten et fysisk uttrykk. Vi laget ingen klar historie eller handling, men tok utgangspunkt i tekstenes fremstilling av natur, begjær, hav, liv og død, sanselighet og religiøs tilbedelse. Her ser vi visse likheter med teaterets simultane form, hvor den lineære historien er fraværende og det sanselige elementet er viktig. I loggen skrev jeg:

"Isobel" skal være en konsertforestilling om det å oppdage, oppleve og erfare. Det er en liten reise gjennom ulike erkjennelser vi mennesker gjør, ulike måter vi griper verden på. Disse erkjennelsene er av både sanselig og åndelig art. Vi oppdager

verden rundt oss og vår plass i den, vi opplever kjærlighet og sensualitet, men også kulde og skuffelse. Vi erfarer lengsel og ensomhet, men også følelsen av å høre til et sted. Vi vender blikket utover i verden og samtidig innover i oss selv, mot åndelige og religiøse erkjennelser og stiller spørsmål om meningen med alt dette. Vi modnes, og går videre, litt rikere på erfaring for hver dag²¹⁴.

Sammen med arbeidet med 'kropp i rom' dannet disse tankene konsertens konsept.

Jeg vurderte å trykke teksten sitert over i konsertprogrammet. Imidlertid kom jeg frem til at jeg ville ha et konsertprogram uten forklarende tekst. Jeg ønsket å åpne for publikums egne tolkninger av det de så og hørte på scenen, og gi dem mulighet til å skape sine egne assosiasjoner og historier.

Å finne en god tittel til konserten var viktig, og jeg brukte en del tid på dette. En tittel er en av konsertens paratekster og gir publikum en vei inn til musikkopplevelsen. Sammen med eventuelle bilder i konsertprogram og på plakater vil en tittel kunne være med på å skape forventninger til konserten hos publikum. I loggen skriver jeg om tittelen "Isobel":

Et konkret navn, hentet fra repertoaret. Legger føringer på at det er Isobel som er på scenen helt fra starten. Blir det for konkret? 'Dette er Isobel og dette er det hun opplever', istedenfor at det som skjer på scenen blir allmenngyldig? (...) Isobel-skikkelsen tjener som et eksempel på det allmenngyldige. Kommer fra hebraisk og betyr "Guds ønske" – en link til Ravel.²¹⁵

Som sitatet viser lurte jeg på om det ble for konkret å bruke et navn som tittel, siden jeg ikke ønsket å fremstille en konkret person eller en konkret handling. Det var flere grunner til at jeg allikevel landet på "Isobel" som tittel. For det første forekommer navnet i teksten til *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Isobel er også et mytisk navn, og er slik en link til Debussy-sangene hvor diktene blant annet inneholder mytiske figurer som faunen og nymfene. Videre kommer navnet som nevnt fra hebraisk og betyr 'Guds ønske', noe som skaper en link til Ravel-sangene. Isobel ble på denne måten en skikkelse eller en allmenngyldig figur, gestaltet av sangeren i konserten.

²¹⁴ Loggen 08.12.11.

²¹⁵ Loggen 30.11.11

4.1.2 Rom og iscenesettelse

I dette delkapitlet presenterer jeg arbeidet med rom og iscenesettelse, som her viser til både til den fysiske utformingen av rommet og til arbeidet med regi, rekvisitter, form og kommunikasjon.

Konserten var designet til Levinsalen på Norges Musikkhøgskole. Rommet har, som beskrevet i kapittel 3, en rektangulær form og flatt gulv som gjør at publikum og utøvere befinner seg på samme gulvplan. I taket er det montert en lysrigg som er innstilt mot den ene kortsiden av rommet, men med mulighet for mindre justeringer. På den ene kortsiden av rommet, motsatt scenen, er det et galleri med plass til noen få publikummere. Man kan komme inn på galleriet fra begge ender.

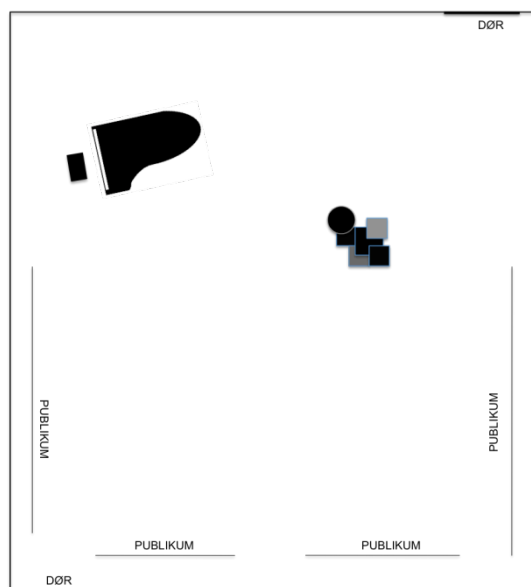
I arbeidet med "Isobel" var jeg opptatt av konserten som et møte mellom utøvere og publikum, og hvordan rommet konserten fant sted i var med på å forme og prege dette møtet. Tilbakemeldingen fra fokusgruppa etter forrige konsert om at det var vanskelig å se meg på scenen gjorde at jeg var mer bevisst på hvordan jeg skulle plassere publikum denne gangen. Jeg ville også at definisjonen av scenerom og publikumsrom skulle reflektere at jeg var opptatt av møtet mellom de ulike aktørene i en konsert. Jeg ønsket å ta i bruk store deler av rommet som scene og plassere publikum nært opptil eller *i* dette scenerommet. Jeg valgte å plassere publikum på én lang rekke langs den ene kortveggen og halvveis opp på begge langsiden av rommet, og selv ta i bruk resten av gulvplassen som scenerom.

Min intensjon var at man ved å plassere publikum på denne måten ville skape nærhet mellom dem og utøverne på scenen, i konkret og overført betydning. Jeg anså nærheten som positiv av både kunstneriske og praktiske årsaker. Fra mitt perspektiv som utøver ville det å ha publikum så tett på meg være utfordrende med hensyn til kommunikasjon. Det ville gi meg mulighet til å forholde meg direkte til publikum og ta dem inn i min verden på scenen i større grad enn om de satt langt fra meg i mørket og jeg ikke kunne se dem. Nå hadde jeg mulighet til å se hver og én inn i øynene om jeg ville. For publikum ville denne oppstillingen av stolene i rommet for det første bety at alle kunne se alt som skjedde på hele scenen til en hver tid, noe som er avgjørende i en konsert med fokus på det visuelle. Å sitte på én rekke tett på utøverne kunne også være en mer direkte invitasjon til publikum til å engasjere seg i det som foregår på scenen. Definisjonen av scenerom og publikumplasseringen ville ha effekt på publikums opplevelse av alle fiksjonslagene. Det gjelder både den teatrale- og den dramatiske fiksjon, eller det som

Sauter kaller de ulike opplevelsesnivåene, som igjen danner grunnlag for fiksjonskontrakten.²¹⁶

Til tross for at mange har eksperimentert med definisjonen av scene- og publikumsrom i Levinsalen tidligere, velger de fleste fortsatt et tradisjonelt oppsett. For mitt konsertpublikum kunne denne plasseringen derfor potensielt oppleves som litt ny og uvant. Som publikummer ville man også være relativt eksponert med en slik plassering, noe som muligens kunne oppleves som forstyrrende. Plasseringen ville ikke gi rom for å gjemme seg bort, alle i publikum ville være synlige for både hverandre og utøverne hele tiden. En annen potensiell utfordring med et slikt oppsett av stoler var kapasiteten med hensyn til antall publikummere. Oppsettet ga plass til ca. 50 publikummere. Hvis det viste seg å komme flere til konserten måtte vi improvisere frem en løsning.²¹⁷

Midt på kortveggen var det en glippe mellom publikumsstolene på ca. 1,5 meter. Flygelet var plassert ganske langt bak i rommet nær venstre side. Litt lenger frem og til høyre var det plassert stoler i en uryddig haug. Til venstre i haugen sto en høy barkrakk-lignende stol. I regien Nina Harte og jeg jobbet frem tok jeg i bruk store deler av rommet. Jeg beveget meg langs veggene, sto bak publikum og på galleriet. I slutten av konserten beveget jeg meg også ut i rommene bak konsertsalen.



Figur 5: Sceneplokk "Isobel"

²¹⁶ Se kapittel 2.4

²¹⁷ Dette ble imidlertid ikke noe problem, det ble akkurat plass til de publikummerne som kom.

På noen måter minner formen vi bygget "Isobel"-konserten på om en *lukket* form. Det er fordi det er en konsert *for* tilskuerne, og fordi handlingen foregår på scenen uten å involvere publikum direkte. På den annen side var det visse elementer som kan minne om åpen form. Disse kom til uttrykk da jeg beveget meg nært publikum, sto bak og blant dem, og henvendte meg direkte til dem i løpet av konserten. Slik ble publikum inkludert i handlingen, men uten å måtte ta del i den direkte. Med hensyn til realisme var jeg mindre opptatt enn i "Flickan" av å skape en 'parallell virkelighet' i "Isobel". Selve skikkelsen Isobel skulle være troverdig, men det var mindre viktig at hun fremsto som en reell person. 'Handlingen' og regien skulle i større grad være bilder på virkeligheten, en bearbeidelse av den, enn å være virkeligheten selv. Jeg ønsket heller å skape en serie bilder og stemninger, en slags kollasj av hendelser og opplevelser fra et liv.

I arbeidet med materialet opplevde vi at bildene i kollasjen gradvis gled sammen og dannet en slags rød tråd og en sammenheng som ikke lenger bare var fragmentert, men som også hadde elementer av noe lineært. Tolkningene av hver sang og hver syklus var farget av tolkningene av de foregående. Med sine ordløse vokallyder presenterer *A Flower* i denne versjonen det ungdommelige utforskende og nysgjerrige. Debussy-sangene omhandler utviklingen fra gryende forelskelse via fullmoden kjærlighet og sensualitet til kulde og svik. I Nyström-sangene reiser Isobel videre og gjør ulike erfaringer i møtet med naturen. Hun leter etter et sted å høre til – og finner det. "Kaddisch" representerer en annen type erkjennelse; den religiøse, før "L'énigme éternelle" snur det hele på hodet igjen: vi kan ikke egentlig vite noen ting om verden og dens gåter. I *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* fremstår Isobel som mystisk, selvsikker, sensuell og moden. Hun velger å gå bort fra tryggheten hun fant og videre inn i nye opplevelser.

For å bygge opp om de ulike sangsyklusene og erfaringene i Isobels liv brukte vi tøyestykker i ulik størrelse, farge og kvalitet. Det første tøyestykket var knall rødoransje i et litt stivt materiale. Dette ble tatt i bruk under Debussy-sangene. Tøyestykket representerte kjærlighet og begjær, og til dels også 'han' som beskrives i sangene. Det neste tøyestykket som ble brukt i forestillingen var et 10 meter langt sjøgrønt silkestoff i tynn kvalitet. Dette hang ut av flygelet helt fra starten av konserten og utgjorde da en del av scenografien. Dette stoffet ble brukt i Nyströms sanger om havet. Det tynne vakre stoffet ga assosiasjoner til det bølgende havet og illustrerte også sårbarheten som ligger i sangene. I Ravel-sangene var det et svart, litt stivt og ruglete stoff som ble brukt. Dette stoffet sprayet vi med sølvspray, så det fikk sjatteringer av sølv i seg. Det stive stoffet formidlet en mer selvsikker og tydelig person, og med sølvsjatteringene ga det

ytterligere et hint til modenhet og alder. Helt til slutt i konserten, etter siste nummer, oppdaget Isobel et hvitt silkestoff som hang fra taket. Dette stoffet representerte noe rent og nytt i hennes liv.

I tillegg til stoffene besto rekvisittene av en svart papirpose og en hvit blomst til håret, som tilhørte den unge Isobel i konsertens første del. Sceneantrekket tilhørte primært den komplette poetiske persona Isobel, og ikke den utøvende persona. Det besto av en sølvfarget ermeløs topp og et par lysegrønne silkebukser. Intensjonen med antrekkets farger og stoff var å skape et sobert og delikat uttrykk. Samtidig var antrekket så enkelt at det lett kunne passe inn i de ulike stemningene jeg ønsket å skape gjennom konserten, og kunne fremstå som mer eller mindre hverdagslig, sensuelt eller naivt alt etter hva iscenesettelsen for øvrig la opp til.

Alle musikkstykkene jeg hadde valgt var inspirert av impresjonismen og slik kanskje litt ensartet i uttrykket. En utfordring ble derfor å skape kontrapunkt eller kontraster, slik at det totale uttrykket ble variert nok til å holde publikums interesse gjennom hele konserten. Jeg opplevde det som utfordrende å både skulle ivareta musikkens unike uttrykk og skjørhet og samtidig skape variasjon, kontraster og motstand. Vi ønsket å lage en regi som støttet opp om musikken, men som ikke var rent illustrerende for det teksten beskrev. Alle sangene bar i seg en slags motstand eller kamp, enten i teksten, i musikken, eller i forholdet mellom tekst og musikk. Vi forsøkte å finne frem til motstanden i hvert enkelt stykke, og bruke det som utgangspunkt for å finne et fysisk uttrykk og en regi som hadde noe sterkt og tydelig i seg.

4.1.3 Rolle og kropp

Balansen mellom å illudere en virkelighet som ikke er der, og det å faktisk ta inn i spillet at vi er på scenen, pianisten er der, pianoet er der, veggene, stolene, publikum. (...). Blir det en nærere opplevelse for publikum enn hvis man spiller med en 'fjerde vegg'?²¹⁸

Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet var et av mine ønsker for arbeidet med "Isobel" å utvikle og uttrykke en tydeligere utøvende persona. Imidlertid var det viktig at den utøvende persona ikke ble *for* dominerende i konserten slik at den poetiske persona ikke ble synlig. De ulike personae i en konsert må balanseres og gi rom for hverandre. Sitatet over, hentet fra loggen, viser til noe av denne problematikken. Jeg var

²¹⁸ Fra loggen 06.12.11

opptatt av hvordan jeg kunne skape en god balanse mellom de ulike fiksjonslagene, eller opplevelsesnivåene. Det var nødvendig å håndtere balansen mellom å gestalte den poetiske persona i en dramatisk fiksjon, det å utstråle trygghet rollen som utøvende persona, og samtidig også beherske det vokale uttrykket på en tilfredsstillende måte gjennom den vokale persona.

Jeg grublet blant annet over problemstillinger som angikk min spilleform. Skulle jeg gå helt inn i rollen som en komplett poetisk persona, spille og *være* Isobel, eller skulle jeg la Ingrid – min utøvende persona – skinne tydelig igjennom? Skulle jeg 'late som om' Levinsalen virkelig *var* stranden jeg synger om i "Nocturne", at månen henger der over meg og at steinene ligger rundt meg, og la publikum betrakte meg som om den fjerde veggen i mitt univers var tatt ned? Eller skulle jeg ta inn, også i min fiksjon, at jeg ikke sto på et berg, men virkelig sto på en stol i Levinsalen og at publikum var levende mennesker jeg kunne henvende meg til? Gjennom arbeidet med Nina Harte ble det tydelig for meg at en kombinasjon av disse to tilsynelatende kontrasterende innfallsvinklene var en god måte å jobbe på. Gjennom å 'være' Isobel, sanse og føle rommet som henne, reagere som henne, kunne jeg samtidig ta inn det konkrete rommet rundt meg, pianoet, publikum, lyset, lydene, omskape alt til fiksjon, og invitere publikum med meg inn i denne fiksjonen. Det virket meningsfylt å være bevisst den doble rollen Schechner omtaler når han omtaler skuespillernes rolle på scenen som 'not me – not not me'.²¹⁹

Det var avgjørende at det sterke og tydelige uttrykket vi ønsket å formidle i konserten var tilstede ikke bare gjennom selve repertoaret, men også i min kropp på scenen. Arbeidet med det sceniske kroppsspråket var en viktig brikke i arbeidet med de ulike personae. Med støtte fra pianisten skulle jeg bære forestillingens uttrykk gjennom sang og min tilstedeværelse på scenen. Her var utførelsen av regien viktig, i tillegg til min totale actio. Å fremstå som sikker, trygg og tydelig var viktig både med tanke på den vokale, den poetiske og den utøvende persona. Det har innvirkning på fiksjonskontrakten og publikums mulighet til å oppleve konserten på best mulig måte.

Arbeidet med Nina Harte besto hovedsakelig av å finne en regi til repertoaret, en regi som skulle tilhøre den komplette poetiske persona. I tillegg jobbet vi med øvelser som var generelt utviklende for min tilstedeværelse på scenen – både i rollen som utøvende- og poetisk persona. For eksempel jobbet vi mye med bare å *gå*. Jeg trente på å kunne

²¹⁹ Se 2.4.3

lande i gulvet og bruke tyngdekraften i bevegelsene. Samtidig jobbet vi med å skape et fokus i kroppen, et sterkt senter, og tydelighet i bevegelsene uten at kroppen stivnet eller bevegelsene ble for kraftige eller harde. Harte kaller det *fysisk økonomisering*. Dette kroppslige arbeidet henger nært sammen med sangteknisk arbeid som den vokale persona forvalter. Å synge innebærer en svært aktiv bruk av kroppen, spesielt de deler av torso som har med kontroll og regulering av pusten å gjøre. Det forutsetter god kontakt med gulvet og den riktige balansen mellom avspenhet og aktivitet. Jeg opplevde flere ganger at det ble lettere å synge når jeg beveget meg samtidig. Kroppen fikk ikke sjansen til å stivne i en fast positur og de fleksible bevegelsene ga pusten mulighet til å strømme friere.

Gjennom improvisasjon, prøving og feiling jobbet vi med elementer som rom, tid, form og emosjoner. Hvordan føles rommet? Hvor lang er avstanden mellom veggene? Hvordan kjennes veggene ut? Hvordan lukter rommet? Hva slags tempo skal bevegelsene mine ha? Hva vil kroppen min? Hvordan skal jeg bevege meg i rommet? Hva slags uttrykk har kroppen min? Hvordan ta plass i rommet og fylle det med meg? Hva vil jeg si med konserten? Hvordan forholder jeg meg følelsesmessig til repertoaret og konsertens totale uttrykk? Jeg opplevde at å gå rundt i rommet, merke meg avstanden mellom veggene, kjenne på veggene og gulvet, merke meg tekstur, temperatur, lukt og lys; *sanse* rommet, gjorde at jeg følte meg mer tilstede i det rommet hvor jeg skulle synge og bevege meg. Utøverens kjennskap til rommet hun jobber i vil i sin tur ha effekt på publikum. Hvis utøveren kjenner rommet og føler seg trygg i det, vil det kunne bidra til publikums trygghet i rommet. Slik vil dette kunne skape et godt grunnlag både for en god kommunikasjon og for etablering og opprettholdelse av fiksjonskontrakten.

4.2 KONSERTHENDELSEN

I dette avsnittet beskrives selve konserthendelsen. Fremstillingen er i hovedsak basert på de to videoopptakene fra konserten. Det ene kameraet var plassert omtrent midt på den ene kortveggen motsatt sceneområdet, det andre kameraet var plassert ved inngangsdøra. Førstnevnte kamera filmet et oversiktsbilde over scenen gjennom hele konserten, mens det andre kameraet ble styrt manuelt og fulgte sangeren underveis.

Som i kapittel 3 har jeg valgt å beskrive konserthendelsen så objektivt som mulig, og omtaler meg selv i tredje person. Jeg har forsøkt å være bevisst de metodiske

utfordringene ved å skulle beskrive seg selv. Også i dette kapitlet blir konserten beskrevet ved hjelp av dreiebok med de detaljene jeg anser som de viktigste. Selv om jeg har forsøkt å være objektiv, har jeg allikevel valgt å inkludere noe om intensjoner og tolkninger i dreieboka, fordi jeg mener det gir et klarest mulig bilde av konserten.

Når publikum kommer inn i rommet er sallyset på, og alle deler av rommet er jevnt opplyst. Når alle har funnet sine plasser på stolene langs veggen slås lyset av, og salen mørklegges helt. Det er mørkt i bortimot 7 minutter²²⁰ før det høres sang fra galleriet. Det synges i mørke en stund før en lyskaster fanger opp sangeren der oppe. Hun lener seg ut over rekkverket og synger prøvende ut i rommet. Hun fortsetter å synges mens hun går langs galleriet, forsvinner ut i trappa bak, og dukker opp igjen gjennom døra til salen. Omtrent samtidig begynner pianisten og slå rytmer på det lukkede pianolokket. Sangeren beveger seg inn mot midten av rommet, undersøker det med lyden av stemmen. Hun oppdager publikum og synger til dem, før hun oppdager pianisten og synger mot ham. Hun har hele tiden båret en svart papirpose i den ene hånden. Nå tar hun den frem, og drar et rødoransje tøyestykke opp av posen.

Tabell 4: Konserthendelse "Isobel"

Sang	Regi	Stemming/ intensjon	Rekvisitter i bruk
<i>A Flower</i>	Sangeren på galleriet, går langs den og ned trappa til inngangsdøra i salen mens hun synger. Oppdager rommet, publikum og pianisten. Leker med stemmen i rommet. Går bort til pianisten.	Oppdagelse, introduksjon til lyd og stemme. Etablere kontakt med publikum. Oppdager rommet og situasjonen sammen med publikum. Inviterer dem inn i dette opplevelsesrommet, hvor de sammen skal oppdage hennes liv gjennom rom, tid og kropp.	Svart papirhandlepose med rødoransje stoff i.

²²⁰ De lange minuttene i mørke var ikke intendert, men skyldtes kommunikasjonssvikt mellom de ulike aktørene i konserten.

Sang	Regi	Stemming/ intensjon	Rekvisitter i bruk
	<p>Tar opp stoffet. Går frem på gulvet. Ser på stoffet, danderer det rundt kroppen på ulike måter. Kommuniser dette ikke-verbalt med publikum: Bruke det som skjerf? Bikini? Skiftene er relativt kjappe. Tar til slutt stoffet på som et skjørt. Tar en sving oppom pianisten, og frem på gulvet igjen. Dette setter i gang forspillet i den neste sangen.</p>	<p>Introdusere stoffet som gjennomgangstema, skape en overgang til Debussy. Stoffet representerer minnet om den kjærlighetsberetningen teksten beskriver.</p>	<p>Pose med rødt stoff</p>
<p>"La flûte de Pan"</p>	<p>Sitter på den fremste stolen i haugen med stoler. Ungdommelig i kroppsspråket. Blikket på publikum. Illustrerer teksten med små antydninger som for eksempel en hånd til leppene når teksten beskriver hvordan fløyten berører leppene hennes. Andre eksempler: Samler beina når teksten sier "jeg sitter på hans fang", og lek med hendene når teksten beskriver hvordan de to nærmer seg hverandre. Blikk på hendene. Oppdager at det er sent! Ser etter froskene som beskrives i teksten. Frem til publikum, forteller om beltet, tar av skjørtet og knytter stoffet rundt livet som et belte.</p> <p>På etterspillet: springer bak til bakveggen, og stiller seg med ansiktet vendt inn i venstre hjørne av rommet.</p>	<p>Fortelle om den første kjærligheten. Naivt, spennende, gryende seksualitet. Ungdom.</p>	<p>Stoler, rødt stoff</p>

Sang	Regi	Stemming/ intensjon	Rekvisitter i bruk
"La chevelure"	Snur seg og ser ut i rommet når forspillet begynner. Synger utover i rommet, men introvert. På "je le caressais" går sangeren bortover langs veggen, stryker hånden langs veggen. Snur seg med ryggen mot veggen og synger ut i rommet. Går etter en stund videre bortover på "et, peu a peu..", og stiller seg med ryggen mot veggen. Tar et skritt frem. "Quand il...". Ser ned, blikk på beltet. Tar beltet av på etterspillet, ser på det og tar det i høyre hånd.	Det erotiske høydepunktet i kjærlighetshistorien.	Rødt stoff
	Ser rett frem og senker hånda som holder stoffet. Går tre skritt. Forspillet starter.	Skifter fra varm sensualitet til kald avvisning.	Rødt stoff
"Le tombeau des Naiades"	Sangeren stirrer rett frem for seg på et fast punkt i publikums hodehøyde. På "les satyres.." snur hun kroppen litt mot venstre. "Les satyres e les nymphes.." snur hun hodet, flytter blikket. "Mais restons ici..." vender kroppen fremover igjen. "Et avec le fer...": samler stoffet sammen i en ball, litt febrilsk – blikket er på stoffet. Ser på klumpen 'av is', fører den opp mot lyset, prøver å se igjennom den. Tar den ned, ser på den hele tiden.	Kulde. Kjærlighetsaffæren er over, og det er bare kulde og vinter igjen.	Rødt stoff
	Sangeren står med klumpen av stoff i hånden, noe av stoff glir ut mellom hendene hennes – den er ødelagt. Ser på den. Snur seg, går bakover i rommet og prøver å finne et sted å gjemme den. Ender opp med å putte den inn mellom noen sprekker i den ene veggen. Tar av seg skoene sine og kaster dem i veggen. Går frem til publikum. midten av rommet, snur og går rett bak.	Hva skal hun gjøre med restene av kjærlighetshistorien? Bestemmer seg for å kvitte seg med den og gå videre.	Rødt stoff

Sang	Regi	Stemming/ intensjon	Rekvisitter i bruk
"Ute i skären"	<p>Sangeren stopper når musikken begynner. Oppdager flygelet, pianisten, stoffet som henger ut av pianoet. Tar opp stoffet, ser på publikum, stoffet, slipper stoffet. Synger henvendt til publikum. Går til pianoet og lener seg mot det. Går til stoffet. "Då skall vi fara dit ut...": drar stoffet ut av flygelet. Samler det, se ut. Kaster det over skulder og går bestemt frem til publikum. Blikket på dem, forteller. Etterspill: ser rundt i rommet, går rundt flygelet. Oppdager haugen med stoler og går dit. Slipper stoffet litt kontant foran stolene. Oppdager utsikten bak publikum.</p>	<p>Finner noe nytt, representert ved et nytt stoff og haugen med stoler. Her ønsker hun å være!</p>	<p>Flygel, sjøgrønt stoff.</p>
"Nocturne"	<p>Oppdager den høye stolen, klatrer opp. Ser utover, bak publikum og langt forbi. Bruker blikket og kroppen i forskjellige retninger etter hvor tingene hun beskriver i teksten er i rommet. Oppdager stadig nye ting. "Svarta gjettar": setter seg på huk. Setter seg ned på stolen, avslappet. Kikker brt på pianisten i det korte mellomspillet. Blikk opp "på månen". Etterspill: Skifter posisjon, hverdagslig kroppsspråk. Oppdager blomsten i håret, tar den ut og fikler litt med den.</p>	<p>Finner et naturlandskap hvor hun føler seg hjemme og hvor hun finner trygget.</p>	<p>Stoler</p>

Sang	Regi	Stemming/ intensjon	Rekvisitter i bruk
"Jag har ett hem vid havet"	Blikket på publikum, forteller mens hun holder på med blomsten. Legger den fra seg på en av stolene. "Her er mitt hem": reiser seg, går rundt i rommet, nær publikum og henvender seg direkte til dem. Mellospillet: skifter uttrykk; usikkerhet. Går inn mot midten av rommet. Synger et dramatisk parti direkte henvendt til publikum. Står i ro, men er urolig i overkroppen, armene. Mellospill: Springer inn i veggene: Høyre, venstre, frem, stopper. Rygger, ser stolene igjen. Setter seg, leker med stoffet på gulvet med føttene. Plukker det opp med føttene. Synger svakt, nesten hviskende, litt andpusten. Tuller seg inn i stoffet.	Fortelle om sitt nye hjem og sin nye tilværelse. Introduserer en ny "krise" og erfaring som sår en usikkerhet: Hvem er du? Hvor skal du? Hvorfor alt dette? Er det dette du vil? Kanskje gresset er grønnere på den andre siden...?	Stoler, sjøgrønt stoff
	Sangeren sitter på stolen, inntullet i det sjøgrønne stoffet. Rigger forsiktig frem og tilbake som om hun vil berolige seg selv. Blikket er vendt innover.	Finner tilbake.	Sjøgrønt stoff, stoler
"Jag väntar månen"	Forspill: sangeren ser opp, synger ut og opp i rommet. Rigger forsiktig frem og tilbake i mellomspillet. "I andras øgon": ser ned. Ser ut på "havet" og "mørkret". Blikket på publikum, fortellende. Reiser seg og ser opp: "med honom...". Blikket fortsatt opp. Slipper stoffet av seg.	Finner trygghet igjen.	Sjøgrønt stoff, stoler
	Sangeren gå frem, til den bakre veggen bak publikum, blikket mot scenen. Der henger det svarte stoffet fast i veggen. Hun henter stoffet ned fra veggen, tar det på seg som en kappe rundt skuldrene.	Et nytt skift, videre.	

Sang	Regi	Stemming/ intensjon	Rekvisitter i bruk
"Kaddisch"	Synger stående bak publikum. Mot slutten av sangen går sangeren frem mot midten av gulvet, men fortsatt med ryggen til publikum. Henvender seg opp og frem.	En ny erfaring i livet: det religiøse. En hengiven bønn til universets skaper. Modenhet og erfaring.	Svart/sølvfarget stoff
"L'enigme éternelle"	I forspillet: Stoffet over hodet. Går frem og snur seg mot publikum. Danser noen steg. Titter frem fra under stoffet. Gnir stoffet bak ryggen, holder det rundt seg. Noen trinn mot høyre, venstre, og midt på gulvet. Tar av stoffet, kaster det bakover mot pianoet. Så følger en kort koreografi hvor bevegelser og musikk intensiveres.	... men egentlig vet vi ingenting sikkert om denne verden, hva den er, hva vi er i den. Et lekent, glad, humoristisk og ertende uttrykk.	Svart/ sølvfarget stoff
	Ruller med hoftene, løser håret fra hårstrikken så det faller ut.	Et sensuelt og sikkert uttrykk. Gleder over egen seg selv/ sin kropp.	
<i>The Wonderful Widow of Eighteen Springs</i>	Egen koreografi. Mye bruk av armer, over kroppen, i håret, skritt, små sprang, fottrinn/-bevegelser.	Et slutt punkt? Navnet Isobel nevnes for første gang. Fortellende, selv om teksten tilsynelatende er uten sammenheng. Modenhet, lander i seg selv, rikere på erfaring og mer selvsikker.	Svart/ sølvfarget stoff
	Ser ned på det svarte stoffet, tar det opp, snur seg, drar med stoffet bakover mot 'utgangsdøren' på scenens bakvegg. Stopper, ser på stoffet, slipper det. Fortsetter å gå ut døren. Oppdager et hvitt stoff som henger fra taket der ute. Trekker det ned, ser på det, tar det med seg når hun fortsetter å gå ut i bakrommene/ green room.	Veien videre. Erfaringene hun har høstet gir grobunn og mot til å gå videre inn i det ukjente med nysgjerrighet. En åpen slutt.	Svart/ sølvfarget stoff + hvitt stoff

4.3 FOKUSGRUPPAS RESPONS

Direkte etter konsertslutt gjennomførte jeg en fokusgruppesamtale på et klasserom på NMH. Samtalen varte ca. 1 time og 45 minutter, og det ble gjort lydopptak. Gruppen besto av fem personer med fagkompetanse fra ulike deler av kulturfeltet og med interesse for kulturformidling. Person 1 er utdannet sanger og jobber profesjonelt som konsertsanger. Person 2 er utdannet skuespiller. Person 3 er pensjonert klaver- og musikkpedagog. Person 4 er utdannet dansekunstner. Person 5 var sangstudent på mastergradsnivå. I forkant hadde disse fått en e-post hvor jeg kort beskrev prosjektet mitt og med forespørsel om de kunne tenke seg å delta i en fokusgruppe etter den andre konserten min, "Isobel". Dagen før konserten fikk deltagerne en e-post med noe mer informasjon:

I mitt masterarbeid ser jeg på hvordan jeg som sanger kan utvidere [sic] mitt kunstneriske spillerom, og hvordan jeg kan ta i bruk mer av meg selv i konserter. Dette har også vært utgangspunkt for arbeidet med denne konserten, og jeg har jobbet med regissør Nina Harte og scenograf Karen Schønemann. Jeg ønsker ikke å gi dere veldig spesifikke spørsmål i forkant, men tematikken dreier seg om forholdet mellom kropp, repertoar, (...) og rom. Det er viktig for meg at dere kommer med ærlige tilbakemeldinger på hvordan dere opplevde konserten. Dette er en unik mulighet for meg til å lære og utvikle meg videre kunstnerisk, så oppriktige tilbakemeldinger er viktig. Jeg ønsker at dere skal kommentere konserten spesielt, men håper også å få i gang en generell diskusjon rundt tematikken.²²¹

I det følgende vil jeg legge frem fokusgruppas tilbakemeldinger relatert til kategoriene programmering og konsept, rom og iscenesettelse og rolle og kropp. Ikke alle kommentarene har vært like enkle å kategorisere, da mange av dem griper inn i hverandre tematisk. Allikevel har jeg forsøkt å plassere dem i hver sine kategorier. Jeg vil kommentere innspillene fra fokusgruppa underveis i teksten.

4.3.1 Programmering og konsept

Ett av temaene som kom opp i diskusjonen dreide seg om å forstå konsertens konsept. Et par av deltagerne uttrykte tidlig i samtalen at de gjerne ville hatt oversettelser av sangtekstene slik at de lettere kunne forstå hva som foregikk på scenen: "For jeg så jo at du uttrykte noe, og jeg laget mine egne bilder ut fra det du viste. Men det var kanskje

²²¹ Fra e-post til fokusgruppedeltagerne 10.12.11

helt feil. Men så kan man si, det er jo ikke feil, jeg har jo hatt en opplevelse”.²²² Det at deltageren ikke forsto teksten gjorde at hun ble usikker på sin egen opplevelse av konserten, til tross for at hun også mente at ingen opplevelser kan være 'gale'. En annen deltager hadde et annet syn på viktigheten av tekstforståelse:

Er det så viktig at vi forstår teksten? (...) Det kan det jo ikke være siden du synger på fransk, og du vet jo ikke om alle kan fransk. (...) For meg er ikke språket alltid det viktigste. Det er jo stemningen i det, energien i det...²²³

En tredje uttrykte en lignende mening: "av og til er det deilig å ikke være så tekstfokusert. (...) at man av og til kan oppleve det mer bare som fonetiske lyder".²²⁴

Videre kom det kommentarer som satte spørsmålsteget ved betydningen av både rekvisittene og regien. Dette ser jeg også på som uttrykk for en usikkerhet rundt konsertens konsept. Flere syntes å savne klarere rammer for hva konserten skulle presentere, og enkelte aspekter ved konserten ble dermed vanskelig å gripe for noen av fokusgruppedeltagerne.

Usikkerheten rundt konsertens konsept kan være forståelig. Jeg hadde ideer om stemninger og bilder jeg ønsket å skape, gjennom musikken og ved hjelp av kropp og enkel scenografi. Jeg unnlot med vilje å inkludere tekstoversettelser og forklaring av konseptet i programmet, for at publikum skulle få rom til å skape sine egne opplevelser.²²⁵ Fokusgruppas tilbakemeldinger viser imidlertid at dette skapte forvirring hos enkelte. En slik forvirring kan bidra til at fiksjonskontrakten ikke inngås og at publikum blir sittende 'på utsiden' av fiksjonen istedenfor å ta del i den. Hvor mye av teksten og de andre elementene i konserten publikum føler behov for å forstå intellektuelt for å kunne gå inn i fiksjonen vil selvsagt variere, noe de ulike kommentarene over også viser. Avhengig av blant annet bakgrunn, preferanser og erfaring vil publikum ta i mot konsepter og kunstneriske uttrykk på forskjellige måter. Allikevel er det betimelig å spørre seg om denne konserten krevde at jeg ga publikum noen nøkler på forhånd slik at de lettere kunne forstå hva jeg hadde tenkt med konseptet – at det skulle være litt vagt, uten for mange konkrete.

En av fokusgruppedeltagerne uttrykte seg slik om det å tolke et kunstnerisk uttrykk eller et konsept: "Jeg er ikke så opptatt av hva det betyr for meg, fordi det vil bety

²²² Deltager 3

²²³ Deltager 4

²²⁴ Deltager 5

²²⁵ Se 4.1.1.

forskjellig for oss alle, men det er viktig at du vet hva det betyr for deg (...) da blir det et tydelig materiale".²²⁶ Deltager 1 sa det slik; "vi trenger ikke at det er forståelig, (...) at det handler om noe, men vi trenger at du er veldig til stede".²²⁷ Jeg tolker kommentarene dit hen at disse to ikke er opptatt av mening i den forstand at de krever en konkret forståelig handling eller tydelige symboler, men at de, som publikum, opplever at det som skjer på scenen har en betydning og mening for utøveren. På den måten vil materialet fremstå som meningsfullt også for publikum.

Ut over dette kom det flere positive tilbakemeldinger på den type konsertform jeg presenterte med "Isobel": å iscenesette sanger og tilføre repertoaret et visuelt og fysisk uttrykk. Deltager 3 oppmuntret meg til å jobbe videre på denne måten fordi det ga henne en god opplevelse:

Du må bare fortsette å gjøre dette (...) De [sangene] ble veldig mye mer interessante for meg med det du hadde i tillegg til sangen. Selv om jeg ikke forsto teksten, så var det en mye mer rik musikalsk opplevelse.²²⁸

Deltager 1 pekte på viktigheten av å utforske nye måter å holde klassiske sangkonserter på:

Ja, jeg synes det virker veldig naturlig å gjøre dette her. Og også litt erkjennelse av at det publikummet vi jobber med (...) har endret seg. (...) Andre sjangere, popsangere og folkesangere og alle de andre sjangerne, har mye videoer og de gjør veldig mye av disse tingene som vi jobber med nå, altså iscenesettelse eller bevegelse eller andre uttrykk (...) Vår måte å oppleve musikk på er veldig sammensatt. Og hvis vi går på scenen og lar vær, så er det også et valg i det.²²⁹

Han pekte på at publikum har endret seg til å bli mer visuelle i sin tilnærming til musikk, og at det er et argument for å tilføre de klassiske konsertene en visuell dimensjon. Han mente at det å *ikke* tilføre konsertene denne dimensjonen også er et aktivt valg, som publikum vil legge merke til.

Deltager 5 var også positiv til konsertformen jeg presenterte med "Isobel". Hun pekte imidlertid på at hun syntes det var vanskelig å vite hvordan hun skulle bedømme et slikt uttrykk, fordi hun var usikker på om hun hadde de redskapene som trengtes:

²²⁶ Deltager 4

²²⁷ Deltager 1

²²⁸ Deltager 3

²²⁹ Deltager 1

Jeg føler at jeg ikke har alle redskapene for å kunne uttale meg om en sjanger som på en måte er litt ny. Selv om det har vært i miljøet en stund så er det ikke alltid lett, i og med at det er så mange fag som blandes inn. (...) Det er vanskelig å vite hva man ser og ikke, og vurdere kvaliteten av det. Men det går opp for meg hvor vanskelig det er, og hvor imponerende det er å våge å gjøre en sånn forestilling i det hele tatt... hvor mye man kanskje må gjøre for å få til en fysisk integrerthet [sic] i det å synge. Som man gjør i opera, men som av en eller annen grunn er blitt separert veldig fra både romansetradisjonen og det kirkemusikalske. (...) jeg synes det er veldig moro (...) og jeg blir grunnleggende imponert, det er grunnfølelsen jeg sitter igjen med. Og når jeg har gjort noe lignende så får man jo bare lyst til å gjøre mer, mer, for det virker positivt inn på det musikalske laget som man har jobbet med i mange år.²³⁰

4.3.2 Rom og iscenesettelse

Fokusgruppedeltagerne syntes stort sett at det fungerte å ta rommet i bruk slik jeg gjorde og likte effekten det hadde på kommunikasjonen mellom meg og publikum. Spesielt uttrykte deltager 4 at det opplevdes som en lettelse at jeg startet på galleriet og dermed brukte rommet på en annen måte enn hun hadde forventet. Deltager 5 sa:

Jeg likte veldig godt måten du kommuniserte med publikum. Jeg syntes det var en veldig åpen stemning helt fra man kom inn, måten stolene sto på og at du gikk såpass tett innpå oss. (...). Jeg er jo vant til å gå på mange konserter i den salen og har sett stivheten i formen der, så jeg synes du brøt det opp på en veldig fin måte.²³¹

Sitatet tyder på at jeg, i alle fall ovenfor denne deltageren, hadde lyktes i mine intensjoner vedrørende organiseringen av rommet. Hun syntes definisjonen og bruken av scenerom og publikumsrom fungerte, at det ga henne positive forventninger idet hun kom inn, og hun syntes det bidro til god kontakt mellom scene og sal.

En av de andre deltagerne var mer tvilende til nærheten mellom publikum og utøver, og kommenterte hvordan det påvirket hennes inntrykk av meg på scenen:

Jeg tror det var en av dere som sa at dere likte at [sangeren] kom så nær publikum. Jeg gjorde ikke det. (...). Jeg følte vel at du var mer sky (...) som gestalt på scenen, men at du på en måte hadde fått beskjed om å gå og ta publikum. Så jeg følte meg litt sjenert av det, at det ble for sterkt i forhold til et eller annet som jeg ikke kan si akkurat hva er, men som kanskje var en regi du ikke fylte helt. (...), men jeg synes

²³⁰ Deltager 5

²³¹ Deltager 5

du var vakker i det myke du gjorde som var litt tilbaketrukket. Der synes jeg man så mest av deg, egentlig. Altså din person, da, eller uttrykket ditt.²³²

Denne deltageren syntes at jeg i deler av konserten kom for nær henne på scenen, og ble brydd av denne nærheten. Hun uttrykte en viss usikkerhet med hensyn til hvorfor hun ble brydd, men forklarte det dels med regien, dels min evne til å fylle regien, og dels med nærheten mellom meg og publikum. Den samme deltageren kommenterte min plassering bak publikum på *Kaddisch*²³³ positivt, fordi hun følte seg involvert: "som om vi var en del av et slags kor (...) vi blir med på et eller annet som går fremover og det var veldig ok".²³⁴ Samtidig synes hun jeg sto for lenge bak henne. Hun ble nysgjerrig, men følte seg ukomfortabel med å snu seg fordi jeg sto for tett på. Det var ingen av de andre deltagerne som uttrykte usikkerhet knyttet til nærheten mellom scene og sal, og deltager 4 syntes at publikum selv også må ta ansvar for å tørre i en konsert: "Det er ingen som sier at du ikke har lov til å snu deg. Det er man selv som publikum som ikke tør".²³⁵

Utøverens avgjørelse vedrørende nærhet til publikum må tas på grunnlag av hva slags totalt uttrykk hun ønsker å skape. Kan hende ønsker hun av og til å gjøre publikum litt urolig og spørrende? Det kan uansett være utfordrende å vite på forhånd hvilken effekt de ulike valgene man tar vil ha på publikummerne – som alle vil ha sin egen opplevelse.

Videre kom det kommentarer relatert til vektingen av de ulike kunstformene i konserten; balansen mellom tekst(er) og paratekster. Deltager 3 oppfattet det sceniske som sekundært til det å formidle en romanse. Hun kommenterte selv at det kunne være fordi hun selv var musiker og mer opptatt av det auditive fremfor det visuelle. Deltager 1 var imidlertid mer opptatt av hvordan alle elementene som utgjorde konserten spilte sammen, og kommenterte at han ønsket seg en klarere undertekst i det sceniske:

Det var velsignet fritt for illustrasjoner. (...). At det ikke nødvendigvis hang sammen og lå oppå hverandre. Men (...) jeg fikk ikke noen klar historie eller undertekst ut fra det du gjorde. Du kunne gått mye lenger i underteksten til å fortelle en annen historie enn den du sang om, slik at det ble like tungtveiende som det du sang om.

²³² Deltager 2

²³³ Fra Ravels syklus

²³⁴ Deltager 2

²³⁵ Deltager 4

(...) det var mest sang, og så var det noe annet som også var der, men du kunne gjort mer av det slik at de kunne snakke sammen.²³⁶

Deltager 4 var også av den oppfatning at jeg kunne gjort mer ut av det sceniske for å skape en bedre helhet:

Jeg opplever at du er veldig til stede i sangen din (...) og du har veldig respekt for det (...) Jeg tenker at når man skal ta inn andre sceniske virkemidler så er det også viktig å gi dem like mye respekt som sangen. For sangen blir veldig høydepunkt, og så er du litt innom det visuelle (...) men du bare presenterer noe, og så blir det ikke tatt videre. (...) Sangen har du øvd masse på, men jeg tror ikke du har øvd like mye på å gå bak langs veggen, og du vet ikke like godt hva det betyr for deg som sanger.²³⁷

Under forberedelsene av konserten var jeg opptatt av at det visuelle og det auditive skulle balanseres.²³⁸ Kommentaren over viser at jeg kanskje ikke lyktes helt med dette.

4.3.3 Rolle og kropp

... det tema jeg så etter gjennom hele forestillingen var hvordan du forankret den regien eller det du sang, det som var utvendig, til din kjerne. (...) Kan jeg se DEG tyte ut gjennom regien?²³⁹

Sitatet over er betegnende for mange av tilbakemeldingene jeg fikk på elementer relatert til rolle og kropp. Et av fokusene i arbeidet med konserten var å jobbe med rollen som utøvende persona, uten at den komplette poetisk persona ble for svak. Jeg ønsket å være tydelig og tilstede på scenen. Tilbakemeldingene fra fokusgruppas deltagere viser at dette er en tematikk som engasjerer. Jeg fikk flere tilbakemeldinger relatert til mitt personlige engasjement og at de ønsket å se mer av *meg* på scenen. Deltager 4 uttrykte det slik: "[det er] tydelig at det er en regi som kommer utenifra. Jeg savner litt Ingrid i det".²⁴⁰ Hun relaterte savnet til min tilstedeværelse på scenen: "Jeg føler at det er litt utenpå. Den kroppsliggjøringen, (...) å legge ei hånd på bordet og faktisk gjøre det på ordentlig. Faktisk kjenne hva det innebærer, i stedet for at den bare er der".²⁴¹

²³⁶ Deltager 1

²³⁷ Deltager 4

²³⁸ Se 4.1.1

²³⁹ Deltager 1

²⁴⁰ Deltager 4

²⁴¹ Deltager 4

Deltager 2 mente at hun kjente igjen det hun kalte 'et sant uttrykk' enkelte steder, og knyttet det til at hun så *meg*: "det var enkelte ting som jeg syntes var kjempefine, hvor jeg så *deg* som person. Jeg synes det spilte seg tydelig i de litt små tingene".²⁴² Deltager 1 mente jeg viste en konstruert tydelighet som skjulte meg selv:

Vår [sangeres] oppmerksomhet går veldig til hva vi vil at publikum skal se. Og dermed fjerner man seg litt fra sitt indre (...) 'hva er det jeg står i?' eller 'hvor er jeg akkurat nå?' fordi man er så opptatt av å vise frem. Og den tydeligheten som du viste var på mange måter en konstruert tydelighet, slik at det jeg så etter; hvor er DU i dette, ble faktisk litt skjult av den tydeligheten din.²⁴³

Som sitatene over viser, etterlyser både deltager 1, 2 og 4 *meg* i fremføringen, men hvilken *meg* er det de viser til? Hvilke deler av utøveren er det som er interessant og relevant for et publikum? Hvem er det egentlig de ønsker å se, og hva skal til for at de ser dette? Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

Noen av kommentarene fra fokusgruppen relaterte seg mer spesifikt til mitt kroppsspråk: "De fleste kunne se at hun er jo ingen danser, men hun beveger seg veldig flott. Jeg synes du hadde så mye energi i bevegelsene dine".²⁴⁴ Og videre: "Jeg synes hele kroppen din gjorde seg så usedvanlig godt på scenen".²⁴⁵ Noen kommenterte at jeg hadde en litt avstivet holdning: "hele det området [nakke/ skuldre/ overkropp] kommer liksom litt frem, og det er litt stivt og holdt (...) og det samme med grounding (...) det er akkurat som du er litt over bakken".²⁴⁶ Hun relaterte det til tematikken om tydelighet vi har vært inne på tidligere, og mente at det virket som jeg i for stor grad tolket tydelighet som ekvivalent til høyt energinivå.

Både deltager 4 og 1 kommenterte at posituren min var gjennomgående frontal, noe deltager 1 mente er typisk for sangere: "vi jobber ofte veldig parallelt med hoftene og skuldrene (...) mens skuespillere og dansere roterer".²⁴⁷ Han syntes jeg med fordel kunne forsøke å benytte meg av et bredere bevegelses- og positurrepertoar og eksperimentere med å flytte spenningene i kroppen rundt og bruke det som et kunstnerisk virkemiddel.

Deltager 5 pekte på at jeg hadde en tendens til å rynke pannen oppover når jeg sang. Hun mente det kunne være forstyrrende på det kunstneriske uttrykket fordi den

²⁴² Deltager 2

²⁴³ Deltager 1

²⁴⁴ Deltager 3

²⁴⁵ Deltager 3

²⁴⁶ Deltager 4

²⁴⁷ Deltager 1

rynkede pannen signaliserte noe annet enn hva resten av det totale uttrykket gjorde: "Jeg kan lese det litt som et spørsmål til salen: 'er det greit?', uten at det er ment sånn. (...) og når du så gjør noe utagerende blir det et brudd i det uttrykket".²⁴⁸ I dette tilfellet virket en rynket panne forstyrrende på det kunstneriske uttrykket og fiksjonen fordi den ikke tilhørte den poetiske persona, men den vokale persona. Det var ikke et uttrykk for Isobels tanker, men for den syngende Ingrids uvaner. Den vokale persona brøt inn i fiksjonen der den poetiske persona var etablert, og dette brøt med fiksjonskontrakten.

I arbeidet med "Isobel" var jeg opptatt av å minimere synligheten av sangteknisk jobbing, nettopp fordi jeg ville unngå at den vokale persona skulle komme i veien for den poetiske persona. Jeg spurte fokusgruppen om det var flere tilfeller i løpet av konserten hvor de følte at den vokale persona – min sangtekniske jobbing – kom i veien for fiksjonen. Jeg ble utfordret av deltager 1 på dette punktet. Han mente at det ikke var noe poeng i å skjule teknikken eller mimikk som hang sammen med sangen: "Er det ikke bedre å ta det med i det kunstneriske uttrykket slik at det blir en helhet av det, enn at man prøver å skjule det, blir ikke det bare en konflikt?".²⁴⁹ Han mente det hang sammen med min tilstedeværelse: "Det henger litt sammen med (...) om du er der med *deg* eller ikke."²⁵⁰

Deltager 4 utfordret meg til å ikke være redd for å introdusere fysiske hindringer i det kunstneriske uttrykket.

Se om det går an å leke mer med bevegelse til sangen din, og se hvor langt du kan gå før det blir i veien for sangen. (...) For det [sangen] er alltid veldig, veldig vakkert. (...). Men altså stemmen din vil jo bli påvirket hvis du har fysiske hindringer. Og det er noe som kan legge et lag i et scenisk uttrykk.

Hvor langt sangeren er villig til å gå med hensyn til å utfordre det klassiske sangidealet og la det vike for det fysiske uttrykket er selvsagt en sak som dreier seg om smak, estetikk og valg av kunstnerisk uttrykk. Deltager 4 pekte på at det ikke alltid er dansen som er i fokus når hun jobber med en forestilling. Av og til er det scenografien som er viktigst, andre ganger er det lyset eller musikken. Hun utfordret meg til å tenke på samme måte om en konsert, og prøve å sette andre ting enn sangen i fokus. Deltager 1 mente imidlertid at man ikke behøver å 'ofre' det klassiske stemmeidealet hvis man bare

²⁴⁸ Deltager 5

²⁴⁹ Deltager 1

²⁵⁰ Deltager 1

trener de riktige musklene – deriblant de skrå magemusklene – og øver seg på å synge i ulike positurer og med kroppen i bevegelse.

4.4 AVSLUTTENDE KOMMENTAR

I forkant av arbeidet med "Isobel" ønsket jeg å jobbe med helhet i *performance text*-en og med rollen som utøvende persona gjennom kropp i rom. Til tross for at fokusgruppen til dels uttrykte usikkerhet med hensyn til konsertens konsept, er min oppfatning at "Isobel" var en mer gjennomtenkt og helhetlig konsert enn "Flickan". Når Isobel allikevel fremsto som konseptmessig litt utydelig, var det på grunn av en viss vaghet i uttrykket. Når det gjelder arbeidet med den utøvende persona, var det interessant å se at denne tematikken kom opp i fokusgruppa helt uprovosert. Mer enn å få svar og bekreftelse på arbeidet mitt kom det frem nye spørsmål og synspunkter på hvordan jeg representerte de ulike rollene eller personae i konserten.

KAPITTEL 5: DISKUSJON

I dette kapitlet vil jeg samle trådene fra prosjektet, og sammenfatte noen erfaringer fra arbeidet som jeg anser som særlig relevante. Også her vil jeg kategorisere tematikken i de tre områdene programmering og konsept, rom og iscenesettelse og rolle og kropp.

5.1 Programmering og konsept

Repertoaret er som nevnt ofte den primære inngangen til en sangkonsert. Et av formålene med dette prosjektet har vært å bevisstgjøre de prosessene som ligger bak utvelgelsen av repertoar, og undersøke hvordan sangeren kan arbeide med konseptbasert programmering.

Som beskrevet i kapittel 3 og 4 var programmering og konseptplanlegging parallelle prosesser i begge konsertprosjektene. I "Flickan" satte jeg sammen et program av enkeltstående sanger fra ulike sjangre ved å først og fremst ta hensyn til meningsinnholdet i tekstene. Tekstene skulle kunne plasseres inn i en fremadskridende historie med utvikling lik den vi finner i den dramatiske teatermodellen, med introduksjon, spenningsøkning, klimaks og løsning. Repertoaret besto av sanger med både dramatiske, poetiske og narrative tekster. Å sette sangene inn i en narrativ ramme gjorde at også de poetiske og dramatiske sangene fikk en viktig funksjon i historiefortellingen og var med på å drive historien fremover. Konseptet var konkret og realistisk; en kjærlighetshistorie fremstilt via en illustrerende blogg på lerretet i konsertsalen.

I "Isobel" var prosessen noe annerledes. Jeg bestemte meg for å fokusere på sanger med poetiske tekster for å undersøke hvordan dette repertoaret kunne fungere i en iscenesettelse. Første prioritet i utvelgelsen av repertoar var å velge noe som appellerte spesielt sterkt til meg, noe jeg umiddelbart syntes var vakkert og interessant. På denne måten håpet jeg å kunne formidle en klarere utøvende persona. Dette resulterte i et repertoar hvor de poetiske aspektene var sterke, både i det tekstlige og det musikalske materialet. Fellesnevneren for sangene var relatert tematikk og tonespråk, men det var det musikalske materialet kombinert med språk som dannet grunnlaget for rekkefølgen, og i mindre grad det tekstlige innholdet. Dette bidro til å skape en klar og symmetrisk form. For at helheten ikke skulle svekkes konstruerte jeg underveis i arbeidet en rød

tråd gjennom hele programmet, som sørget for at uttrykket i den ene syklusen hang sammen med uttrykket i den forrige syklusen. Jeg ønsket imidlertid ikke å fortelle en konkret historie, men skape stemninger og assosiasjoner. Konseptet i hovedsak basert på de stemninger og bilder jeg mente repertoaret formidlet, og bruk av kropp i rom.²⁵¹

Erfaringene fra masterprosjektet tilsier at å arbeide med konsepter i sangkonserten kan være meningsfull vei å gå. I fokusgruppene ble det blant annet pekt på at konseptene skapte rikere opplevelser av musikken.²⁵² Kjent repertoar fikk en ny vinkling ved å bli satt inn i en ny ramme. Poetiske sanger ble mer narrative ved å bli formidlet som en del av en historie. En slik ramme førte også til at tekstene ble mer konkrete. Konseptene skapte nye kontekster for musikkopplevelsen. Sammen med paratekster som antrekk, rekvisitter og scenografi bidro bloggen som konsept til å sette repertoaret i konserten "Flickan" inn i en nåtidig kontekst. Til sammenligning ble konteksten i "Isobel" mer tidløs, da konseptet baserte seg på mer grunnleggende, eksistensielle spørsmål om erfaring, livsvalg og opplevelser. Også paratekstene var mer 'tidløse' i denne konserten.

Fokusgruppene kommenterte at det å jobbe konseptbasert og å tilføre konserten andre kunstneriske uttrykk synes å være en naturlig del av utviklingen av sangkonserter generelt. Dette fordi et moderne publikum i større og større grad orienterer seg visuelt²⁵³, og fordi publikum på den måten ser *mer* av utøveren og får en nærere kontakt med sangerens utøvende persona.²⁵⁴

I fokusgruppene ble det også pekt på utfordringer med å jobbe konseptbasert. For eksempel mente enkelte om "Flickan" at historien var for platt, og at det virket som om konseptet var kommet i andre rekke i planleggingen. Dette åpner for spørsmål om programmerings- og konseptprosessen. Kanskje kunne konseptet blitt mer interessant i "Flickan" hvis det i større grad hadde blitt planlagt *før* programmeringen av repertoaret? Dette representerer i så fall en utfordring for sangere. Repertoaret må kunne sies å være den mest sentrale delen av en konsert. Det er mange hensyn og ta i utvelgelsen, som også inkluderer vokaltekniske vurderinger. Det kan være krevende å starte med konseptet før man har ideer om repertoar. På den annen side kan det åpne for muligheter til å få skrevet ny musikk, re-komponere/ omarrangere repertoar eller gjøre andre tilpasninger som kan skape interessante uttrykk.

²⁵¹ Se 3.1 og 4.1 for en nærmere beskrivelse av programmering og konsept i de to konsertene

²⁵² Jf. deltager 3, se 4.3.1

²⁵³ Deltager 1, se 4.3.1

²⁵⁴ Jf. deltager C, se 3.3.3

Selv om programmering og konsept gikk hånd i hånd også i "Isobel" er min oppfatning at repertoaret i større grad enn i "Flickan" la premissene for konseptet, heller enn omvendt. Allikevel mener jeg konseptet totalt sett fungerte bedre i "Isobel" enn i "Flickan", kanskje fordi det var mer abstrakt og gav mer rom for publikums egne opplevelse. Som det vil ha fremgått av denne drøftingen, er det altså vanskelig å slå fast noen regel for hvordan rekkefølgen i planleggingsprosessen bør være. Her spiller også andre elementer inn, for eksempel hvilke paratekster som brukes og hvordan de blir brukt. Min erfaring er allikevel at det er viktig at konseptet kommer inn tidlig i prosessen.

Å arbeide konseptbasert kan innebære at sangeren i større grad enn ellers må reflektere rundt sitt eget kunstneriske virke og produkt. Det kan blant annet bidra til at sangeren relaterer sitt arbeid til samfunnet rundt seg. Konsepter kan sette i gang viktige tankeprosesser: Hva engasjerer meg? Hva vil jeg si noe om til et publikum? Hvorfor velger jeg dette repertoaret? Hva i det er det som treffer meg? Hva er det jeg vil fremheve ved det? Hva vil jeg at publikum skal sitte igjen med? I konseptbasert konsertarbeid er disse spørsmålene absolutt nødvendige for et vellykket resultat, noe som også ble kommentert i den ene fokusgruppen: "... det er viktig at du vet hva det betyr for deg (...) da blir det et tydelig materiale".²⁵⁵

Konseptbaserte konserter kan videre være en måte å tiltrekke seg andre publikummere enn de som vanligvis går på sangkonserter. Ved å inkludere flere kunstformer gjennom økt bruk av paratekster og skape en tydeligere ramme med et klarere budskap, vil man kanskje også klare å skape nye typer sangkonserter, nye former for musikkopplevelse. Ved å utfordre konvensjonene for hvordan en sangkonsert 'skal være' utfordrer man ikke bare sangerens formidlingskompetanse, men også publikums lyttekompetanse. Den må imidlertid utvides til også å omfatte en visuell kompetanse. Dette var også en tematikk som ble brakt på bane i begge fokusgruppene. Det ble opplevd som utfordrende å skulle vurdere noe man ikke helt visste hva var. Var det en konsert eller en forestilling?²⁵⁶ Noen følte de manglet redskapene til å vurdere en form som ble oppfattet som litt ny.²⁵⁷ Sangkonsertformen kan vokse om sangere fortsetter å utfordre både sin egen og publikums kompetanse.

²⁵⁵ Deltager 4, se 4.3.1

²⁵⁶ Se 3.3.2

²⁵⁷ Se 4.3.1

5.2 Rom og iscenesettelse

I prosjektet har jeg også arbeidet med rom og iscenesettelse, som dreier seg om *hvordan* et konsept kan realiseres. Det handler blant annet om kommunikasjonen mellom scene og sal, fiksjonskontrakt og om bruk av paratekster og kontekster.

Begge konsertene i prosjektet fant sted i Levinsalen på Norges musikkhøgskole. Gulvet i denne salen er flatt, og utøvere og publikum befinner seg på samme nivå. Dette oppfordrer til en nær kommunikasjon med publikum og skaper muligheter til å involvere og inkludere publikum i spillerommet som oppstår i konserten. Lokalet var altså det samme, med de samme faste kontekstene og paratekstene. Imidlertid valgte jeg å benytte rommet på to ulike måter i de to konsertene, og jeg opplevde at dette grepet førte til to ulike møter med publikum.

I "Flickan" var oppsett og definisjon av publikumsrom og scenerom slik det vanligvis er i denne salen: den ene kortenden av rommet er scenen, og publikum sitter på rekker bak hverandre.²⁵⁸ Scenerommet blir på denne måten relativt lite, men med plass til de tre 'stasjonene' jeg etablerte på scenen. Disse tre stasjonene representerte tre ulike rom; et hjem, en kafé, og et 'åpent', 'stedløst' rom midt på scenen. Foruten det 'åpne' rommet var rommene konkrete og illustrerende. Scenografi og rekvisitter var med på å skape konkrete bilder hos publikum ved å peke mot historien, og bidro på den måten til å skape et større fiksjonelt rom enn det faktiske rommet på scenen.

I "Isobel" åpnet jeg konsertrommet mer enn jeg hadde gjort i "Flickan". Ved å utvide scenerommet til å inkludere så og si hele Levinsalen, inklusive galleri og *green room*, inviterte jeg også publikum nærmere. De ble plassert langs veggene, og dermed satt alle på første rad, nær utøverne.²⁵⁹ I denne konserten var rommet en viktig del av konseptet. Ved å åpne rommet på en, for denne salen, ukonvensjonell måte, rettet jeg samtidig fokus mot det: Den fysiske utformingen av rommet ble understreket. Det fysiske ble også understreket ved sangerens bevegelse i rommet, og ved at publikum kunne se sangeren fra flere vinkler.

Dette førte til en tettere kontakt med publikum. Selv om de ikke involverte seg direkte i konserten med kropp eller ord, var de allikevel mer inkludert. Jeg følte at de ble mer tvunget til å ta stilling til det som skjedde på scenen, noe jeg mener jeg fornemmet

²⁵⁸ Se sceneløst 3.1.3

²⁵⁹ Se sceneløst 4.1.3

underveis i konserten. Mitt inntrykk er at denne rombruken appellerte til mange. Noen ga imidlertid uttrykk for at avstanden mellom sangeren og publikum kunne bli for liten.²⁶⁰

Jeg oppfatter at begge konsertene i hovedsak hadde en *åpen form*, til tross for at det også fantes elementer som var mer 'lukkkende'.²⁶¹ For eksempel var markeringen av scene og sal var tydelig i "Flickan", men gulvnivået og den fysiske nærheten, kombinert med at sangeren ofte henvendte seg direkte til publikum, gjorde at formen allikevel oppfattes som åpen. Nærheten mellom scene og sal gjorde også at kommunikasjonen opplevdes som toveis mellom publikum og utøver. I "Isobel" var skillet mellom scene og sal i større grad utvisket, noe som gjorde publikum ytterligere involvert i det som skjedde på scenen. I "Flickan" var realisme viktig, den verden som skaptes på scenen søkte å speile den virkelige verden, mens "Isobel" var mer en bearbeidelse av den. Konsertens fokus gikk i "Flickan" i større grad fra sal til scene, konseptet var rettet mot scenens verden, mens i "Isobel" ble det mobilisert til fokus på en 'annen verden', en verden utenfor scenen, med symboler og bilder som publikum kunne reflektere over. Jeg var inspirert av den simultane teatermodellen til å la meningen oppstå 'mellom' verk og tilskuer.²⁶² Rombruk, og paratekster som rekvisitter, scenografi og kroppsspråk var med på å understreke den åpne formen. Disse paratekstene henviste til *teksten*²⁶³ og gav publikum nøkler til musikkopplevelsen. Sangerens kroppsspråk var henvendende, ikke alltid med direkte øyekontakt, men med en 'åpen' kropp.

Paratekstene var viktig i begge konserter. I "Flickan" var bloggen med bilder, tekst og film spesielt viktig og et svært synlig element i konserten. Bloggen bidro til å peke på teksten: musikken og fortellingen. At bloggen var så sentral førte til at det ble dannet to 'kommunikasjonslag' i konserten: Det ene formidlet fra bloggen, det andre fra sangeren. Bloggen representerte en lukket formidling, med en utelukkende enveiskommunikasjon. Her var språket naivt og hverdagslig. Sangerens kommunikasjon var åpnere, og innbød i større grad til samhandling med publikum. Sangerens språk – gjennom repertoaret – var mer velformulert og gjennomarbeidet enn bloggen. På den ene siden bidro disse to kommunikasjonslagene til at fortellingen ble tydelig og enkel å følge, bloggens kommunikasjon supplerte sangene. På den andre siden bidro de to lagenes ulikheter til forvirring og brudd i fiksjonskontrakten hos noen. For eksempel følte deltager C at

²⁶⁰ Jf. deltager 2, se 4.3.2

²⁶¹ Se 2.1.2

²⁶² Se 2.1.2, 3.1.3 og 4.1.3

²⁶³ i betydningen kunstverket/ musikken

bloggen skapte avstand til publikum istedenfor å trekke dem nærmere.²⁶⁴ Det ble kommentert at konsertens fortellerstemme totalt sett fremsto som for splittet: tekstene på bloggen var av en helt annen karakter enn sangtekstene. Man kan hevde at de to kommunikasjonslagene representerte to ulike fiksjonsnivå. Intensjonen var at de skulle inngå i det samme fiksjonsnivå. Dette gjorde at den komplette poetiske persona, Elsa, ikke fremsto som enhetlig.²⁶⁵

Diskrepansen i fortellerstil peker på at konsertens *performance text* kanskje ikke var helhetlig nok. Det er avgjørende at alle elementer i en konsert bygger opp rundt samme mål, at alle elementers funksjon i helheten er nøye gjennomtenkt og at alle paratekster faktisk peker på samme *tekst*, i betydningen kunstverket eller musikken. Fokusgruppen påpekte at alle paratekster må oppleves som meningsfulle for helheten, at de tilfører noe eget som man ikke kan si på noen annen måte, slik som for eksempel noen av filmene på bloggen klarte å formidle.²⁶⁶

Til sammenligning fremsto paratekstene i "Isobel" som mer vellykkede. Det var færre paratekster, uttrykket var mindre mettet enn i "Flickan". Jeg opplever at paratekstene i "Isobel" tydeligere pekte mot samme tekst, til tross for at det ble etterlyst en klarere undertekst i det sceniske uttrykket.²⁶⁷

Dette bringer opp interessante problemstillinger rundt vekting av paratekster og tekster. Hva velger vi å inkludere i teksten – selve kunstverket – og hva ønsker vi å bruke som paratekster? Ønsker vi for eksempel at film og bevegelse/koreografi skal inngå i teksten, eller ønsker vi å bruke det som en paratekst til musikken? Arbeidet med konsertens ulike elementer vil være forskjellig alt etter hva som defineres som tekst og paratekst.

5.3 Rolle og kropp

De konsertdramaturgiske elementene rolle og kropp dreier i dette prosjektet seg om hvordan sangeren fremstår på scenen, både gjennom sine ulike roller eller personae og gjennom sin fysiske gestaltning på scenen.²⁶⁸ I arbeidet med prosjektet har det kommet

²⁶⁴ Se 3.3.2

²⁶⁵ Deltager A, se 3.3.3

²⁶⁶ jf. Deltager E, se 3.3.2

²⁶⁷ Deltager 1, se 4.3.2

²⁶⁸ Se 2.4

frem en rekke interessante perspektiver på sangerens ulike personae, både gjennom litteratur og i samtale med fokusgruppene.

Jeg har tidligere vist til at sangeren gestalter flere ulike personae på scenen; *den utøvende persona*, *den vokale persona* og *den poetiske persona*. Sammen med pianisten forvalter hun det Cone kaller *den komplette musikalske persona*: romansen.²⁶⁹ I mine konserter arbeidet jeg med å skape rollefigurer som skulle bære konsertenes historie ("Flickan") eller uttrykk ("Isobel") gjennom hele repertoaret. Hver enkelt sang fremstår i utgangspunktet med en egen poetisk persona, og inspirert av Cone fant jeg det hensiktsmessig å bruke begrepet *den komplette poetiske persona* for å samle de ulike poetiske personae i én rolle. Spesielt kan dette være et nyttig begrep i konserter som "Flickan", som presenterer ulikt repertoar satt sammen til en samlende historie med en hovedperson. I "Isobel" var det mindre viktig at Isobel fremsto som en reell person, hun var mer som et symbol eller en skikkelse. Jeg fant det likevel hensiktsmessig å tenke på henne som konsertens *komplette poetiske persona*, for å skape helhet og sammenheng.²⁷⁰

I begge konsertene mine ønsket jeg å fremheve den komplette poetiske persona. Dette gjorde jeg blant annet ved å interpretere og tolke repertoaret fra denne rollens synsvinkel, og ved å la tilrettelagte paratekster som antrekk og kroppsspråk tilhøre denne persona. Samtidig var jeg, spesielt i arbeidet med "Isobel", opptatt av å formidle en tydelig *utøvende persona*, blant annet fordi fokusgruppen etter "Flickan" klart hadde ytret ønske om å 'se mer av' meg.²⁷¹ Jeg fokuserte på den utøvende persona ved å velge et repertoar som lå meg nær, og ved å arbeide med å være tydelig og tilstede på scenen. Allikevel ble 'jeg' etterlyst av fokusgruppene i begge konsertene, spesielt i "Isobel".

Til tross for at deltagerne etterlyser 'meg' og 'Ingrid' er det neppe meg som privatperson de etterlyser. Privatpersonen er ikke i fokus på scenen. Allikevel er det helt tydelig at hvem utøveren er som menneske – også privat – vil påvirke alle hennes andre personae. Det påvirker hennes preferanser og de valg hun tar som utøvende persona, og det påvirker arbeidet hun gjør som vokal persona. Derfor vil det sceniske uttrykket og

²⁶⁹ Se 2.4.3

²⁷⁰ I enkelte sangsykluser er den poetiske persona den samme i alle sangene, og syklusen har dermed allerede en *komplett poetisk persona* som en samlende rolle. Eksempler er Veslemøy i E. Griegs *Haugtussa*, Maria Stuart i R. Schumanns *Gedichte der Königin Maria Stuart*, og Virginia Woolf i den tidligere nevnte D. Argentos *From the Diary of Virginia Woolf*. Hvis flere slik sykluser settes sammen i en konsert kan man avgjøre om man vil beholde de ulike personaene, eller om man vil skape en komplett poetisk persona på tvers av syklusene for å binde dem sammen med én samlende rolle.

²⁷¹ Jf. deltager C, se 3.3.3

musikken alltid på et plan farges av privatpersonen – av hele mennesket. Jeg tror at den persona fokusgruppen etterlyser er meg som utøvende persona: de ønsker å se mitt engasjement som profesjonell utøver, farget av min personlighet. Gjennom konserten ønsker de å få innsikt i hva det er med akkurat dette stoffet som engasjerer meg, hvorfor *jeg* mener at det er verdt å se på og lytte til. De ønsker å få vite hvorfor jeg står på den scenen og hvorfor de sitter i salen.

Etterlysningen av den utøvende persona kan også handle om tilstedeværelse. Deltager 4 mente at regien i "Isobel" var litt 'utenpå', deltager 2 savnet 'et sant uttrykk' og deltager 1 mente at jeg 'viste for mye frem' istedenfor å være tilstede i det jeg gjorde.²⁷² Hvem er det som eier det 'sanne uttrykket'? Er det utøverens persona eller er det den poetiske persona?

Dette henger sammen. Kanskje er det slik at den utøvende persona får en tydelig stemme hvis representasjonen av den poetiske persona er troverdig og 'sann'? Eller er det motsatt: at den poetiske persona blir 'sann' når den utøvende persona er tilstede med et troverdig ethos? Kanskje kan man hevde at det er den utøvende persona som må inngå fiksjonskontrakten med publikum, og føre dem inn i fiksjonen fra det sensoriske nivå, via det artistiske nivå, til det symbolske nivå og et meningsfullt møte med den poetiske persona.

En 'sann' fremstilling av den poetiske persona henger også sammen med skuespiller-teknikk, noe som krever trening fra sangerens side. Det handler blant annet om å la uttrykk komme innenfra, å relatere tanke og handling, slik det også ble pekt på av fokusgruppedeltagere i "Flickan": å la sangen være et middel for tanken.²⁷³ Hvordan tanker og indre liv kommer til uttrykk i kroppen er et sentralt moment. Kroppsspråket er en viktig del av den poetiske persona.

Kroppsspråket i "Flickan" og "Isobel" var ulikt. I "Flickan" var regien i stor grad basert på kommunikative gester som illustrerte og forklarte sangtekstene spesielt eller handlingen generelt. For eksempel førte jeg en pekefinger til tinningen når teksten handlet om å tenke ("Solitary Hotel"), og hevet armen, som til en skål, når teksten handlet om å drikke ("The Little Things You Do Together"). I tillegg var det bruk av regulatorer som nikk og smil og såkalte *beats*: bevegelser for å understreke viktige

²⁷² Deltager 1, se 4.3.3

²⁷³ Deltager C, se 3.3.3

ord.²⁷⁴ I "Isobel" var kroppsspråket mer 'estetisk' og symbolsk, og minnet slik kanskje mer om koreografi enn teaterregi. Allikevel ble det også i denne konserten gjort bruk av illustrerende gester, for eksempel i Debussys "La flûte de Pan", hvor jeg førte hånden til leppene når teksten beskrev hvordan fløyten berører leppene til tekstens poetiske persona.²⁷⁵ Kroppsspråket tilhørte slik for det meste den komplette poetiske persona, men også den *vokale* persona kom til uttrykk gjennom mimikk som for eksempel en rynket panne og en noe avstivet holdning, som kommentert i fokusgruppa.²⁷⁶ I tillegg kom den vokale persona selvsagt også til syne gjennom pust, kroppslig teknisk arbeid og ansikt/kjevebevegelser.

Jeg ble utfordret til å gi rom for den vokale persona ved å ikke tenke at det sangtekniske arbeidet nødvendigvis må 'gjemmes bort'. Deltager 1 mente det hang sammen med min tilstedeværelse, om jeg var der med 'meg' eller ikke. Kanskje det å gi rom for den vokale persona i konserten og ikke tenke at den skal være 'skjult', kan bidra til å skape en tydeligere utøvende persona, en tydeligere sanger? Kanskje er det nettopp dette fokusgruppedeltagerne etterlyste, å se meg som utøver gjennom både den vokale og den komplette poetiske persona jeg portretterer på scenen?

Emmons og Sonntag advarer i sin bok om å bruke for store gester i sangkonserten²⁷⁷, og Kjølberg viser til at det trolig egner seg best med et nedtonet kroppsspråk i de poetiske sangene.²⁷⁸ Min erfaring er også at det er krevende å iscenesette sangrepertoar og inkludere kroppsspråk og andre paratekster i konserten uten at dette kommer i veien for det musikalske uttrykket. Dette gjelder spesielt det poetiske repertoaret hvor uttrykket i utgangspunktet ofte er svært fortettet. Denne problematikken arbeidet vi blant annet bevisst med i "Isobel".²⁷⁹ Jeg mener allikevel at store gester, bevegelser, positurer som del av en bevisst regi/ koreografi kan fungere så lenge det er en paratekst som har en egen stemme, og som kan si noe som musikk og tekst ikke kan si, at kroppsspråket på denne måten inngår som en del av *teksten* – selve kunstverket.

²⁷⁴ Se 2.4.1.1 og tabell 3 "Konserthendelse 'Flickan'", 3.2

²⁷⁵ Se tabell 4 "Konserthendelse 'Isobel'", 4.2

²⁷⁶ Se 4.3.3

²⁷⁷ Emmons og Sonntag 2002:116 ff

²⁷⁸ Kjølberg 2010:184-185. Se 2.4.1.4

²⁷⁹ Se 4.1.2

KAPITTEL 6: KONKLUSJON

I masterprosjektet mitt har jeg lett etter svar på hvordan arbeid med konsertdramaturgiske elementer kan videreutvikle min formidlingskompetanse. Jeg har arbeidet med tematikken både fra teoretisk og praktisk perspektiv. Gjennom konsertarbeid, litteraturstudier, fokusgruppeintervjuer, loggføring og video-/lydopptak har jeg planlagt, handlet, observert og reflektert, i henhold til aksjonsforskningens prosesser.

Arbeid med konsertdramaturgi og formidlingskompetanse er et stort felt og kan ta mange retninger. Her har hovedfokus vært på utvikling av sangerens kompetanse, sett fra sangerens perspektiv. Kunstverket og publikums opplevelse har vært sentrale brikker i vurderingen av formidlingskompetansen: Uten kunsten og et publikum som kan oppleve den, har sangeren lite å arbeide med. I videre arbeider kunne det være interessant å se enda mer konkret på hvordan ulike paratekster og kontekster påvirker interpretasjonen og selve kunstverket – altså å anlegge et mer verksentrert perspektiv på musikkformidling. Det kunne også være interessant å gå nærmere inn i arbeid med skuespillerteknikk i sangkonserter, eller se på hvordan bevegelser og arbeid med kroppen påvirker stemmelyden.

Gjennom å arbeide så systematisk med konsertdramaturgi som jeg her har hatt anledning til, har jeg videreutviklet min formidlingskompetanse, jeg har fått nye perspektiver og flere ben å stå på. Min erfaring er at det å arbeide konseptbasert med sangrepertoar, å arbeide bevisst med programmering, rom, iscenesettelse, rolle og kropp, er meningsfullt og utviklende for sangere som ønsker å bli bedre formidlere. Dette arbeidet utvikler imidlertid ikke bare sangeren, men i min erfaring både utfordrer og engasjerer det også publikum. Jeg har videre erfart at en slik vinkling kan tilføre kunstverket – sangkonserten – noe substansielt, på samme måte som musikk kan tilføre et dikt en ny dimensjon. Det er essensielt at ideene som iverksettes, springer ut av en kunstnerisk impuls, og de kan kun bli vellykkede om de tilfører kunsten noe eget. Både det praktiske og teoretiske arbeidet har bidratt til å gi meg et begrepsapparat, en terminologi, som fungerer på tvers av kunstfelt, og som vil være nyttig i videre arbeid med andre kunstsjangre.

I innledningen formulerte jeg prosjektets problemstilling slik²⁸⁰:

På hvilke måter kan jeg som sanger videreutvikle min formidlingskompetanse gjennom arbeid med de konsertdramaturgiske elementene programmering og konsept, rom og iscenesettelse og rolle og kropp?

I dette arbeidet har jeg søkt å vise noen av svarene på problemstillingen. Som det vil ha fremgått, ligger disse først og fremst i det praktiske arbeidet jeg har gjort. I masteroppgaven har jeg søkt å legge frem teorier som har vært relevante for prosjektet og å beskrive mitt arbeid med konsertene og mine erfaringer fra dette arbeidet. Oppgaven representerer slik en verbal, teoretisk kompetanse. Den viktigste kompetansen er imidlertid vanskelig å få ned på papiret. Den vil forhåpentligvis få sitt uttrykk gjennom kunstnerisk virksomhet på scenen – *in action*.

²⁸⁰ Jf. 1.2

REFERANSER

Litteratur

- Bernac, Pierre (1976): *The Interpretation of French Song*. London: W.W. Norton & Company.
- Bollnow, Otto F. (1976): *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Oslo: Christian Ejlers' Forlag.
- Borgdorff, Henk (2007): "The Debate on Research in the Arts". I: *Dutch Journal of Music Theory*. Vol.12, nr.1, s. 1-17.
- Brook, Peter. (1988): *Det tomme rum. Tanker om teater og tiden*. København: Munksgaard.
- Cone, Edward T. (1982): *The Composer's Voice*. London: University of California Press.
- Dillan, Lisa (2008): *Improvisasjon – kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*. Masteroppgave, Norges Musikkhøgskole.
- Emmons, Shirlee og Stanley Sonntag (2002) :*The Art of the Song Recital*. Long Grove, Illinois: Waveland Press.
- Gelang, Marie (2008): *Actiokapitalet – retorikens ickeverbale resurser*. Åstorp: Retorikforlaget.
- Gladsø, Svein et al (2007): *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Irving, Dorothy (1987): *Yrke: Musiker. Tankar kring musikkommunikation*. Stockholm: Rikskonserter.
- Jensenius, Alexander Refsum (2007): *Action – sound. Developing Methods and Tools to Study Music-Related Body Movement*. Ph.D. Thesis, Department of Musicology. Oslo: University of Oslo.
- Jensenius, Alexander Refsum, et al (2010): "Musical Gestures. Concepts and Methods in Research". I: *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*. Godøy, Rolf Inge og Marc Leman (red.). Abingdon: Routledge.

- Kaaby, Mette (2000): *Klangen av kroppen. En studie i Georges Aperghis' musikkteater 'Conversations' i lys av Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi.*
Hovedoppgave ved avdeling for musikkvitenskap. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Kjeldsen, Jens E. (2009): *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori.* 2.utgave.
Oslo: Spartacus forlag.
- Kjøberg, Kristin (2007): "Performance Communication. Skills and Insights for Classical Singers". I: *Dutch Journal of Music Theory.* Vol.12, nr.1, s. 100-107.
- Kjøberg, Kristin (2010): *Rom for romanser. Om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserten.* Oslo: NMH-publikasjoner 2010:1
- Kvale, Steinar og Svend Brinkmann (2010): *Det kvalitative forskningsintervju.* 2.utgave.
Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Malterud, Kirsti (2003): *Kvalitative metoder i medisinsk forskning – en innføring.*
2.utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nesheim, Elef (1994): *Med publikum som mål.* Oslo: Norsk Musikkforlag
- Nesheim, Elef, Eline Hjelle og Bjørn Sæter (1997): *Fra øverom til scene. Musikkformidling VK 2.* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- 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.* Oslo: NMH-publikasjoner 2009:1
- Reimers, Gerd og Lennart Reimers (2000): *Gösta Nystroem. Musikern –målaren – människan.* Stockholm: Edition Remiers AB.
- Sauter, Willmar (2000): *The theatrical event. Dynamics of performance and perception.*
Iowa: Univeristy of Iowa Press.
- Schechner, Richard. (2006): *Performance Studies. An introduction.* 2.utgave. London:
Routledge.
- Small, Christopher (1998): *Musicing. The meanings of performing and listening.*
Middletown, Conneticut: Wesleyan University Press.
- Solhjell, Dag (2001): *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis.* Oslo:
Universitetsforlaget.

Szatkowski, Janek (1989): "Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse", I: Christoffersen, Erik Exe, Torunn Kjølnør og Janek Szatkowski. *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Århus: Institut for dramaturgi.

Szatkowski, Janek (1994): "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse", I: *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo, avdeling for teatervitenskap, s.116-142.

Sætre, Jon Helge (1994: *Musikkformidling som fenomen – en teoretisk drøfting*. Hovedoppgave. Oslo: Norges musikkhøgskole.

Noteutgivelser

Argento, Dominick (Copyright 1975). "The Diary". I: *From the Diary of Virginia Woolf*. New York: Boosey and Hawkes.

Barber, Samuel (Copyright 2010). "Solitary Hotel", op. 41, nr.4. I: *Samuel Barber. 65 songs*. New York, London: G. Schirmer.

Barber, Samuel (Copyright 1954). "The Desire for Hermitage". I: *Hermit Songs op. 29*. New York: G. Schirmer.

Bolcom, William (Copyright 1979, 1985). "Watin". I: *Cabaret Songs, volumes 1 and 2*. New York: Marks Music.

Bolcom, William (Copyright 1979, 1985). "Toothbrush Time". I: *Cabaret Songs, volumes 1 and 2*. New York: Marks Music.

Cage, John (1950/ Copyright 1960). *A flower*. New York: Henmar Press.

Cage, John (Copyright 1961). *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. New York: Henmar Press.

Debussy, Claude (Copyright 1976). *Trois chansons de Bilitis*. Leipzig: Peters.

Larsson, Lars-Erik (Copyright 1948). "Kyssande vind", op. 35 nr.9. I: *The Aksel Schiøtz Anthology of Nordic Solo Songs. 2. Sweden*. Denmark: Edition Egtved.

Nyström, Gösta (Copyright 1943). "Ute i skären", "Nocturne", "Jag har ett hem vid havet", "Jag väntar månen". I: *Sånger vid havet*. Stockholm: Nordiska Musikforlaget.

Rangström, Ture (Copyright 1925). *Flickan under nymånen*. I: *Ture Rangström: Sånger*. Stockholm, Nordiska Musikförlaget/ Edition Wilhelm Hansen.

Ravel, Maurice (Copyright 1915). *Deux melodies hébraïques*. Paris: Durand.

Satie, Eric (1897/ copyright 1988). *Je te veux*. Paris: Édition Salabert.

Sondheim, Stephen (Copyright 1996). "The Little Things You Do Together". I: *Company*. Milwaukee: Hal Leonard.

Stamponi, Hector (1963). *El ultimo café*. URL:

http://www.todotango.com/english/Las_Obras/Partitura.aspx?id=87.

[Lesedato: 26.11.12]

Ragnar Söderlind (1995). "Det er si slik natt", op. 55 nr.1. I: *To sanger til tekster av Hans Børli*. Oslo: Norsk Musikkinformasjon.

Weill, Kurt. (Copyright 1946). *Der Abschiedsbrief*. USA: European American Music Corporation.

CD-er

Berntsen, Anne-Lise og Eisler Ensemblet (2010). *Death – Смерть*. Øra Fonogram.

Kielland, Marianne Beate og Sergej Osadchuk (2010). *Come away death*. Lindberg lyd/ 2L.

Sukowa, Barbara, Reinbert de Leeuw og Schönberg Ensemble. (2007). *Im Wunderschönen Monat Mai*. Winter & Winter.