



HØGSKOLEN STORD/HAUGESUND

Bokmål

EKSAMENSINNLEVERING

Opplysningene finner du på din StudentWeb

Emnekode: MACREL-OPG

Emnenavn: Masteroppgave

Eksamensdel: Hjemmeeksamen/avhandling

Leveringsfrist: 1. juni, 2016

Navn: Stian Tønder

Veileders navn: Kari Holdhus

Vi minner om regler for plagiering og fusk, husk spesielt på:

1. At teksten ikke tidligere har vært brukt til skriftlige innleveringer ved Høgskolen Stord/Haugesund eller annet lærested.
2. At du ikke gjengir andres arbeid uten at dette er oppgitt ved litteraturhenvisning.
3. At du ikke gjengir eget tidligere arbeid uten at dette er oppgitt ved litteraturhenvisning.
4. At du oppgir alle referanser/kilder (også hentet fra Internett) i litteraturlisten.
5. At du markerer sitater med anførselstegn eller innrykk og anviser hvor sitatet er hentet.

Brudd på disse punktene er å betrakte som fusk. Vi viser til Lov om universiteter og høyskoler § 4-7 og § 4-8, Forskrift om studier og vurdering for Høgskolen Stord/Haugesund § 5-1 og til og Retningslinjer for behandling av fusk ved Høgskolen Stord/Haugesund.

PUBLIKUMSFRIERIET

En studie av et rockebands bruk av
relasjonsskapende virkemidler

Av

Stian Tønder

Mastergrad i Kreative fag og læreprosesser

Vår 2016



HØGSKOLEN STORD/HAUGESUND

SAMMENDRAG

Denne oppgaven tar sikte på å beskrive hvordan mitt eget rockeband legger til rette for relasjonsskapende aktivitet med publikum under en konsert. Metodisk baserer oppgaven seg på en selv-etnografisk og autoetnografisk tilnærming til feltet.

Det empiriske materialet ble samlet inn gjennom fullstendig deltagelse i tre forskjellige bandøvinger og en konsert, høsten 2015. Det ble også gjort videoopptak av disse. Videoopptakene ble i ettertid transkribert og analysert for å utvikle beskrivende narrativer. Fra disse narrativene trekker jeg ut hendelser og situasjoner og setter de opp mot relevant teori i lys av mine forskningsspørsmål.

Gjennom arbeidet med materialet fant jeg ut at de relasjonsskapende virkemidlene bandet mitt bruker kan deles inn i tre kategorier. *Det tekstlige univers, involvering av publikum og "showing"*. Virkemidlene innenfor kategorien *Det tekstlige univers* tar på seg å gi publikum en dypere innsikt i selve historien som utfolder seg i låten. Det er et ønske om å fenge og trollbinde publikum og få de til å reflektere over hva som skjer med karakterer og steder i disse historiene. Virkemidlene innenfor kategorien *involvering av publikum* har som mål å aktivere publikum fysisk under konserten. Her finner vi for eksempel å få publikum til å klappe med i takt med rytmen i låten eller å få de til å danse. Under kategorien *showing* finner vi virkemidler som skaper liv og energi på scenen. Disse tar sikte på å skape visuell underholdning for publikum som en del av konsertopplevelsen.

Jeg beskriver også hvordan bandet planlegger, øver på og gjennomfører disse relasjonsskapende virkemidlene i øvingslokalet og under konsert. Planleggingen bærer preg av å kun ta for seg *at* de skal gjøre visse ting, men ikke hva de skal gjøre om noe går skeis. Når det kommer til øving finner jeg at noen av virkemidlene som forekommer på konsert *også* forekommer i øvingslokalet selv om det ikke er publikum tilstede. I plassen for et ekte publikum bruker bandet et imaginært publikum som de retter virkemidlene mot.

I slutten av oppgaven foreslår jeg hva som kan gjøres videre innenfor feltet og hvordan informasjonen i denne oppgaven kan brukes i forskjellige arenaer. Her nevnes for eksempel bruk i utdanning på flere nivå og bruk i forskjellige populærmusikalske interesseorganisasjoner som BRAK og STAR.

ABSTRACT

Through this study I take it upon myself to describe how my own rock band work to facilitate relational activity with an audience during a concert. The methods used for researching the field are a mix between self-ethnography and auto-ethnography.

The empirical material was gathered through complete participation and video recordings of three different band rehearsals and one concert. They all took place during autumn, 2015. The recordings were later transcribed and analyzed to develop descriptive narratives. From these narratives I single out happenings and situations that I believe will give answer to my research questions, and use relevant theory as support.

Through my work I discovered that the methods used by the band to facilitate relational activity can be separated into three categories. *Universe of the lyrics*, *audience involvement* and “*showing*”. The methods in the first category attempt to give the audience a better sense of what goes on in the story of the song. There exists a desire to ensnare the audience to start reflecting over what happens to the characters and the places of the song. The methods in the second category has an aim to engage the audience physically during the concert. As examples here we can find getting the audience to clap along with the rhythm of the song or even making them dance. The methods found in the third category are purely aimed at entertaining the audience and bring about energy on the stage as part of the concert as a whole.

I also describe how the band plans, rehearse and carry out these methods of facilitating relational activity in the rehearsal room and during a concert. The planning is characterized by being solely focused on what they are going to do, and not what they are going to do if something does not go according to plan. As for rehearsal I find that some of the methods used in concert are also used during rehearsal. Even though there is no audience present. In place of the missing audience the band uses an imaginary audience to which they direct their methods.

Towards the end of the thesis I suggest steps that can be taken next and how my findings can be used in different places. Examples are use in education on several levels and use in different organizations for popular music like BRAK and STAR.

FORORD

En masteroppgave skrives dessverre ikke av seg selv. Men hadde den gjort det hadde vel ikke vært så mye å skryte av. Jeg vil benytte dette forordet til å takke noen av de personene som har hjulpet meg gjennom hele denne prosessen.

Takk til Gitaristen, Bassisten og Trommisen i bandet mitt som godtok å være med i dette prosjektet. Uten dere ville det sett veldig annerledes ut. Takk til veileder Kari Holdhus for god veiledning og gode råd. Takk til HSH for et studie med mye godt innhold og stor frihet hva angår valg av felt for oppgaven.

Tusen takk til mamma og pappa og resten av familie og venner som har støttet meg hele veien og tusen, tusen takk til min kjære Hanne som har hjulpet meg utallige ganger opp fra oppgavens mørke avgrunn. Du skal ha store deler av fortjenesten for at dette ble dratt i land. Takk, også, til mine sønner og døtre for at dere enda ikke er født.

Til slutt vil jeg også rette en stor “på tross av” til Netflix, HBO, TV2 Sumo, Premier League og Facebook. Til tross for deres eksistens ble dette prosjektet gjennomført.

Noen nevnt. Noen glemt.

Takk!

Stian Tønder

Stord, 25. mai, 2016

INNHOOLD

INNLEDNING	1
Bakgrunn for valg av tema og felt	1
Forsknings spørsmål	2
<i>Relasjonsskapende virkemidler</i>	3
Tidligere forskning på feltet	3
Utvalg og begrensninger	4
<i>Utvalg</i>	4
<i>Begrensninger</i>	4
Oppgavens utforming	5
TEORI OG SENTRALE BEGREPER	6
Musikalske bevegelser og gestikulering	6
Relasjonell estetikk	8
Henvendthet og deltakerstrategier	9
Rammer, roller, kultur og konvensjoner	13
METODE	16
Kvalitativ metode	16
Autoetnografi, selv-etnografi og opportunistisk forskning	18
Insideren - fullstendig deltaking	19
Outsideren - videoobservasjon	20
Transkribering og analyse	22
Gjennomføring	23
Etiske hensyn	25
Troverdighet	26
<i>Bekreftbarhet og overførbarhet</i>	26
<i>Bracketing og triangulering</i>	27
Utfordringer	28
FUNN	30
Analyse	30
<i>Øving 17.11.15</i>	31
<i>Øving 29.11.15</i>	35
<i>Øving 01.12.15</i>	38
<i>Konsert 05.12.15</i>	42
Diskusjon	46

Spørsmål nr. 1	47
Det tekstlige univers	49
<i>Gestikulering</i>	49
<i>Den tekstlige karakter</i>	50
Involvering av publikum	52
<i>Deltagerstrategier</i>	52
<i>Musikkens egen intensjon</i>	56
“Showing”	59
Spørsmål nr. 2	62
<i>Planlegging</i>	63
<i>Øving</i>	65
<i>Gjennomføring</i>	69
AVSLUTTENDE DRØFTING	73
Oppsummering av funn	73
Og så videre...	76
<i>Opplevelsen av en Master</i>	76
<i>Materialet mitt og meg</i>	76
<i>Kan det brukes til noe?</i>	78
<i>Avsluttende kommentar</i>	80
KILDELISTE	81
VEDLEGG	I
Tekster	I
<i>Låt En</i>	I
<i>Låt To</i>	II
<i>Låt Tre</i>	III
<i>Låt Fire</i>	IV
<i>Låt Fem</i>	V
Samtykkeskjema	VI
Kvittering fra NSD	VIII

INNLEDNING

*Come in to my house
Under my basement
Come in to my house
Under my basement*

- Tønder, S.

Er det en ting jeg har vært glad i lenge så er det å stå på en scene. Uansett om det er som en del av et band, meg selv som presenterer et skoleprosjekt, en karakter i et teaterstykke eller sketsj så, finner jeg både glede og utfordringer i det. Det kan godt komme av at jeg har et visst eksponeringsbehov som må tilfredsstilles og det har jeg akseptert. Jeg liker å underholde. Og jeg mener musikk er den beste formen for underholdning som finnes, både live og på plate.¹ I disse dager er den også helt klart den formen for underholdning som er lettest tilgjengelig gjennom forskjellige strømmetjenester og digitale nettbutikker.

Å spille musikk for underholdningen sin del til fordel for det musikalske har jeg gjort mang en gang. Med det mener jeg at jeg for eksempel har beveget meg så mye på scenen at det har gått ut over det tekniske eller at jeg har spilt musikk som kanskje ikke var innenfor min musikksmak, men allikavel gøy å spille og fremføre. Og det bør ikke være noe skam i det. Jeg mener ikke at det musikalske skal settes helt i skyggen, men at man må søke etter en god balanse der de to kan utfylle hverandre.

Det kan virke som at noen band og artister spiller musikken sin fordi de er *nødt* til å dele kunstverket sitt med andre. Jeg, personlig, er mer interessert i å ha det gøy og at andre også skal ha det gøy, sammen med meg. Hvilken type musikk jeg spiller betyr ikke alltid så mye så lenge underholdningsverdien er tilstede både for meg og publikum. Det er den totale opplevelsen som teller.

Bakgrunn for valg av tema og felt

Ovenfor har jeg fortalt litt om min egen tankegang og mitt eget ståsted innenfor musikkfeltet. Dette har naturligvis preget mitt valg av empirisk felt for denne oppgaven.

¹ Her bruker jeg "på plate" som et begrep for innspilt musikk. Det innebærer også musikk i digital form.

Siden en masteroppgave tar lang tid å skrive og tar opp store deler av en persons tid har jeg valgt å ta for meg et tema jeg interesserer meg for. Interessen for feltet har hjulpet på motivasjonen når presset ble stort og det så mørkt ut. Å ta for seg et tema innenfor sitt eget interessefelt har jeg også blitt anbefalt å gjøre av folk som har gjennomført en masteroppgave før meg.

Jeg er som sagt interessert i å skape opplevelser med publikum når jeg spiller konsert og vil at det ikke bare skal være kjekt å høre på, men også kjekt å se på, og å *oppleve*. I min erfaring er det noen band og artister som er veldig bevisst på dette og noen som ikke er like bevisst. Etter min mening er det kroppslige uttrykket viktig å tenke på i tillegg til det musikalske for å skape en god konsertopplevelse. Jeg ville derfor undersøke muligheter for å studere noe rundt dette temaet. En tanke jeg var inne på var å studere kjente band jeg interesserer meg for og sammenligne deres oppførsel på scenen. Men siden jeg allerede var vokalist og låtskriver i mitt eget band falt det mest naturlig å bruke det i denne oppgaven. I så måte kunne jeg slå to fluer i en smekk. Jeg fikk studere et band innenfor det feltet jeg interesserer meg for, og jeg kunne øve og spille konsert med bandet uten å ha dårlig samvittighet på grunn av at jeg egentlig burde jobbe med denne oppgaven.

Bandet opererer innenfor rock-sjangeren og fungerer på den måten at jeg skriver skisser til låter og tar de med på øving der vi samarbeider for å gjøre låtene ferdig. På konsert er vi opptatt av å skape relasjoner med publikum og det er her jeg finner mitt fokus for denne oppgaven. Mitt ønske var å undersøke hva bandet gjør under en konsert for nettopp å prøve å skape disse relasjonene med publikum. Jeg var også interessert i å finne ut om dette er noe som tar plass i øvingslokalet eller ikke, og om det da eventuelt er bevisst.

Etter denne gjennomgangen har jeg kommet frem til to forskningsspørsmål for denne oppgaven. De er som følger:

Forskningsspørsmål

- 1. På hvilke måter legger et rockeband til rette for relasjonsskapende aktivitet med publikum?*
- 2. Hva kjennetegner et rockebands planlegging av, øving på og gjennomføring av relasjonsskapende virkemidler i øvingslokalet og under en konsert?*

Jeg finner det nødvendig å definere hva jeg legger i begrepet *relasjonsskapende virkemidler*. For meg er et relasjonsskapende virkemiddel noe de på scenen gjør som tilrettelegger for kontakt mellom artist og publikum. Noe utover de lyd-skapende handlingene. Det er en måte for artisten å kunne gjøre noe mer for publikummet enn å bare spille musikken. Slik at publikummet kan ta del i fremførelsen og skape noe sammen med artisten i nuet, og dermed gjøre opplevelsen for begge parter ytterligere interessant.

Tidligere forskning på feltet

Jeg har ikke funnet noe som kan direkte sammenlignes med min oppgave i form av metode, men det er mange før meg som har studert fremførende artister innenfor populærmusikk og brukt noe av den samme teorien som jeg har brukt. Denne teorien har jeg oppdaget på flere forskjellige måter. Jeg har søkt mye i bibliotekets database og brukt blant annet Google Scholar for å finne bøker og artikler, men jeg har også hatt god hjelp i å lete i litteraturlistene til andre master- og doktorgradsoppgaver som har gjort forskning innenfor det samme feltet som jeg opererer i. Spesielt gjennom Paal Fagerheim (2012) sin avhandling *Nordnorsk Faenskap* og Andreas Haugen (2013) sin masteroppgave *Konsertens Dialog* har jeg funnet mange kilder og forfattere med relevant litteratur. Fagerheim har blant annet studert det performative innenfor rap-sjangeren og Haugen har, gjennom analyser av Coldplay og et lokalt prog-metal band fra Kristiansand, pekt på hva som preger det dialogiske samspillet mellom artist og publikum under en konsert.

Jane W. Davidson har lenge forsket på utøving og fremføring. Mest innenfor klassisk sang² og musikk men senere har hun også gjort studier på blant annet Annie Lennox (2001), The Corrs (Kurosawa & Davidson, 2005) og Robbie Williams (2006) og hvordan de opptrer på scenen. Dette synes jeg er interessant og hun bruker en del teori som jeg også har brukt i min oppgave.

Lucy Green har blant annet skrevet boken *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* (2002) der hun utforsker hvordan musikere innenfor populærmusikken tilegner seg kunnskap og ferdigheter i uformelle læringssituasjoner

² Hun er utdannet klassisk sanger.

og formelle læringssituasjoner. Selv om mitt fokus ikke ligger i selve læringssituasjonen så opererer hun innenfor samme område som meg og er verdt å nevne her.

Utvalg og begrensninger

Jeg vil nå kort fortelle om hvem det er som utgjør mitt utvalg for denne oppgaven og informere litt om forskjellige begrensninger jeg har valgt å foreta meg.

Utvalg

Utvalget består av mitt eget band. I bandet er det en trommeslager, en gitarist, en bassist, og meg, som spiller gitar og synger. Alderen på medlemmene varierer fra 23 til 29 år. For det første ville jeg bruke mitt eget band fordi det allerede eksisterte og det hadde relativt faste øvinger hver uke. For det andre var det lettere å styre prosjektet siden jeg hadde full kontroll over bandet og jeg visste at vi kom til å spille sammen gjennom hele dette prosjektets varighet. Det var dermed ingen risiko for at bandet for eksempel plutselig dro på turné eller brøt samarbeidet og dette gav meg en viss sikkerhet gjennom hele feltarbeidet mitt. For det tredje hadde jeg en anelse om at det foregikk bevisst og/eller ubevisst arbeid med relasjonsskapende virkemidler i dette bandet. Dette ønsket jeg å studere nærmere.

Begrensninger

I løpet av arbeidet med denne oppgaven har jeg sett meg nødt til å gjøre visse begrensninger når det kommer til fokusområde. En begrensning som kommer som en direkte konsekvens av utvalget mitt var at det kun skulle dreie seg om mitt eget band. Jeg vurderte å sammenligne mitt band med andre band, men fant fort ut at det ville by på mer arbeid enn det var plass til i denne oppgaven. Under konserten har jeg valgt å ikke fokusere i overkant på publikum sin respons. Husk, jeg er ute etter å beskrive hvilke relasjonsskapende virkemidler bandet bruker, og ikke om de fungerer eller hvilken effekt de har på publikum. Noen av disse virkemidlene ville tatt lang tid å finne ut om har en effekt og andre måtte jeg ha utført intervjuer med publikum for å få en forståelse på hvordan de reagerte. Et par ganger har jeg dog vist til publikums respons

for å vise at det jeg beskriver kan kalles et relasjonsskapende virkemiddel. Jeg vurderte også å levere ut et spørreskjema til bandene som spilte på en lokal musikkfestival. Dette var for å finne ut om bandene på denne festivalen var bevisst eller ikke på å kommunisere med publikum utenom det musikalske, og om dette var noe de tok tak i på øving. Selv om det hadde vært veldig interessant å vite noe om dette valgte jeg å ikke utføre denne spørreundersøkelsen på grunn av at festivalen fant sted for sent i forhold til når jeg burde vært ferdig med innsamlingen av empiri.

Oppgavens utforming

Denne oppgaven har jeg valgt å dele opp i fem hovedkapittel. *Innledning, Teori og sentrale begreper, Metode, Funn* og til slutt *Avsluttende drøfting*. I dette introduksjonskapittelet har jeg forklart prosjektets bakgrunn samt min egen bakgrunn, presentert mine forskningsspørsmål, vist til tidligere arbeider og fortalt om noen av valgene og begrensninger jeg har måttet foreta meg. I det andre kapittelet, *teori og sentrale begreper*, vil jeg presentere teori som er relevant for oppgaven og som jeg har anvendt på en eller annen måte i løpet av prosjektet. Jeg vil også snakke om forskjellige begrep som er viktige for den videre forståelse for oppgaven. I det tredje kapittelet, *metode*, vil jeg greie ut om de metodiske tilnærmingene som er brukt for å samle inn empirisk materiale, analysere det, tolke det og presentere det. I det femte kapittelet, *funn*, presenterer jeg narrativene mine og vil trekke frem hendelser og situasjoner fra dem der jeg mener jeg finner svar på forskningsspørsmålene og se det opp mot relevant litteratur som kan støtte mine beskrivelser og funn. I det siste kapittelet vil jeg oppsummere oppgaven og gi en kort oversikt over de funn jeg har trukket frem som relevante for å få en god oversikt. Jeg vil også dele noen av mine tanker rundt hele prosjektet og si litt om hvor veien eventuelt kan gå videre.

TEORI OG SENTRALE BEGREPER

*My hand is ever so kind
I'll take your soul and your mind
This is fun, I'm feeling good
I'll be your god*

- Tønder, S.

I dette kapitlet vil jeg presentere teori jeg mener er relevant for forskningsspørsmålene mine. Jeg har delt inn kapitlet i temaene *musikalske bevegelser og gestikulering, relasjonell estetikk, henvendthet og deltagerstrategier og rammer, roller, kultur og konvensjoner*.

Musikalske bevegelser og gestikulering

Det er mye kroppslig bevegelse inkludert i det å lage musikk og variasjonen i bevegelsene er stor. Det kan være store bevegelser og små bevegelser. Den nødvendige bevegelsen som trengs for å spille pauker i et orkester er for eksempel mye større enn den nødvendige bevegelsen som trengs for å spille munnharpe på en sæter. Bevegelse *til* musikk, for eksempel dans, er også en del av musikalske bevegelser. Jensenius, Wanderley, Godøy og Leman (2010) gir oss en oversikt over de forskjellige bevegelsene musikere gjør i, under, rundt, og til musikk. De skiller mellom *lydproduserende bevegelser, støttebevegelser, lydakkompagnerende bevegelser og kommunikative bevegelser*. Her følger en kort oversikt over hva de fire kategoriene inneholder av bevegelser:

- *Lydproduserende bevegelser* er handlinger som gjøres med det formål å produsere lyd. For eksempel en gitarists bevegelser i håndleddet når han spiller gitar med plekter.
- *Støttebevegelser* hjelper de lydproduserende bevegelsene men er ikke direkte involvert i lydskapingen. For å videreføre eksempelet med Gitaristen så er albuen også involvert i bevegelsen men ikke direkte i den lydproduserende. Den er der for å støtte håndleddet og holde det i riktig posisjon.

- *Lydakkompagnerende bevegelser* er ikke direkte involvert i lydproduksjon, men følger kvaliteter i lyden. Her er typiske eksempler tramping i takt med musikken eller å nikke i takt med musikken. Også dans kan være lydakkompagnerende bevegelser.
- *Kommunikative bevegelser* er bevegelser beregnet på mellommenneskelig kommunikasjon. Det være seg innad mellom bandmedlemmer, eller mellom artist og publikum (Jensenius et al., 2010, s. 23).

Disse kategoriene for musikalske bevegelser har vært viktige for meg i mitt arbeid. Spesielt de kommunikative bevegelsene spiller en stor rolle sett i lys av forskningsspørsmålene mine. Siden relasjonsskapende virkemidler handler mye om kommunikasjon vil jeg derfor gå videre nå og trekke frem *gestikulering* som en del av kommunikative bevegelser.

Gestikulering er en stor del av vår hverdag som kommuniserende mennesker. Vi bruker til stadighet kroppen vår i samband med tale for å kommunisere/eller skjule våre meninger (Ekman, 1969). Siden jeg har observert et rockeband med en frontfigur som synger, finner jeg det naturlig å presentere noe teori om nettopp dette da tale og sang er veldig tett beslektet. For å informere leseren finner jeg det nødvendig å presisere hvilken definisjon av "gest" jeg anvender. Jeg velger her å kategorisere enhver fysisk handling, med mening, i tid og rom som en gest. Det viktige her er den meningsbærende funksjonen til en gest. Det er det som skiller den fra andre bevegelser (Hatten, 2006). Gester, ved å være en bevegelse, treffer derfor innenfor det fysiske aspektet av mennesket, mens gester, ved å ha en meningsbærende funksjon som kan oppfattes mentalt av andre, treffer innenfor det kognitive hos mennesket. Vi sier derfor at gester krysser det kartesiske skillet mellom kropp og sinn (Jensenius et al., 2010). Siden gester har en meningsbærende funksjon er jeg av den oppfatning at de kan føyes inn under kategorien kommunikative bevegelser som Jensenius (et al.) presenterer for oss.

Ekman & Friesen (1969) presenterer for oss et knippe kategorier som kan brukes for å analysere vår non-verbale oppførsel. Jeg kommer ikke til å bruke deres kategorier direkte, men vil vise til en annen som har utviklet et sett med kategorier for gestikulering basert på Ekman og Friesens kategorier. McNeills teori for kategorisering av gestikulering som beskrevet av Jensenius (2009) er som følger. *Ikoner* er gestikulering som henviser til en handling eller en ting. *Metaforer* henviser til noe abstrakt. *Slag* brukes for å tydeliggjøre og understreke det man sier og er ofte bundet til spesifikke ord. *Peking* er, rett og slett, peking, og henviser til en retningsbestemt handling. *Emblemer* er handlinger som har en bestemt mening innenfor en sosial

gruppe eller kultur og som alle innenfor denne gruppen har samme forståelse av (Jensenius, 2009, s. 27).

Teorien om de musikkrelaterte bevegelsene er relevant for meg siden det jeg forsker på er et band som spiller på instrumenter. Det er da naturlig at det vil forekomme musikkrelaterte bevegelser fra dem. Teorien om gestikulering som meningsbærende tegn er også relevant fordi det som sagt er tette bånd mellom tale og sang. Når en vokalist da synger i et band er det naturlig at gestikulering vil forekomme. Denne antagelsen bygger på tidligere erfaring og at blant andre Jane Davidson har forsket på dette ved å studere Robbie Williams (2006), Annie Lennox (2001) og The Corrs (Kurosawa & Davidson, 2005).

Relasjonell estetikk

Her vil jeg trekke frem Nicolas Bourriaud sin bok *Relasjonell Estetikk* (2007). Han lanserte *relasjonell estetikk* som begrep i 1998. Det var denne boken som fikk meg inn på tanken at det kunne gå an å gjennomføre et et slikt prosjekt som denne oppgaven er. Gjennom å ta i betraktning det han skriver om her har jeg fått et nytt perspektiv som gjør det mulig å se, analysere og vise det jeg ønsker. Bourriaud beskriver relasjonell kunst på følgende måte.

Kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som teoretisk og praktisk utgangspunkt, heller enn et autonomt og privat rom (s. 165).

I korte trekk handler det Bourriaud sier om å forflytte fokuset for estetikken. Det er ikke lenger kunstverket i seg selv som er i fokus, men den menneskelige opplevelsen i en sosial kontekst skapt i møtet mellom verk og publikum (Bourriaud, 2007). Dette er relevant for meg siden jeg ønsker å knytte hans teorier opp mot relasjonelle virkemidler brukt av et rockeband under en konsert. I boken er eksemplene han kommer med for å beskrive teorien sin, etter min mening, litt "rare" kunstneriske fremførelser.³ Tross i dette forstår jeg hva han mener og vil forskyve konseptet og ideen innenfor relasjonell estetikk til en rockebandsituasjon. Fokusområdet for min oppgave er nettopp samhandlingen mellom band og publikum.

³ For eksempel en kunstner som tilrettelegger for at en kunsthandler kan lage suppe til de fremmøtte. Kan det kalles kunst? Det er vel det store spørsmålet.

Jeg vil også nevne boken *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* av Christopher Small (1998) der han lanserer et nytt begrep innenfor musikkfeltet, nemlig *musicking*. Det springer ut av verbet *to music* og siden Small sier det så fint selv ser jeg ingen grunn til å bale med oversettelse av hans definisjon.

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 (Small, 1998, s. 9).

Small mener altså at musikk er noe vi deltar i og jeg mener at dette i så måte kan stilles på linje med den relasjonelle estetikken fra Bourriaud. Begge disse begrepene ble introdusert i 1998 og vi kan dermed trekke en slutning om at disse tankene ikke var noe som kun oppstod i en persons tanker, men virket som en tendens i store deler av det kunstfaglige miljøet.

Jeg har nå presentert teori som viser et ståsted innenfor kunstteorien som gjør det mulig for meg å gå inn i mitt materiale og fokusere på det jeg ønsker, nemlig relasjonsskapende virkemidler mellom band og publikum. Med dette relasjonelle blikket på musikk får jeg et analytisk begrepsapparat som gjør meg i stand til å fokusere på band og publikum som et samskapende objekt innenfor populærmusikk. Ved å nevne Smalls (1998) meninger om deltaking i musikk vil jeg videre presentere teori om deltagerstrategier og henvendthet.

Henvendthet og deltakerstrategier

Siemke Böhnisch kommer i 2010 med et bidrag til en performativ teori og analyse gjennom sin doktorgrad *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere*. Hun baserer sitt bidrag på et performativt teoretisk-metodisk grunnlag og bruker Fischer-Lichtes (2004) tese om feedbacksløyfer som et utgangspunkt for diskusjon. Feedbacksløyfer betegnes som den gjensidige påvirkningen mellom aktører og publikum (Böhnisch, 2010, s. 93). Videre utvikler hun denne tesen ytterligere fordi hun mener at

Fischer-Lichtes tese kan ikke forklare hvorfor det er sannsynlig eller vanlig at det oppstår feedbacksløyfer mellom publikum og aktører i

forestillinger. Det har vist seg at kroppslig ko-presens ikke holder som forklaring (Böhnisch, 2010, s. 120).

Hun sier her at det ikke er nok at aktører og publikum er fysisk tilstede for at det skal oppstå feedbacksløyfer og introduserer derfor begrepet *henvendthet* som et faguttrykk og bruker det for å fylle tomrommet hun mener finnes i Fischer-Lichtes tese. "I basal forstand betyr det å være henvendt til noen at den siden av kroppen som vi oppfatter som forside og/eller ansiktet er vendt mot vedkommende" (Böhnisch, 2010, s. 123). Denne grunnleggende definisjonen av henvendelse mener Böhnisch at kan utdypes og kategoriseres og hun presenterer ulike former for henvendthet. Hun skiller mellom *direkte henvendthet* og *indirekte henvendthet* og sier også at det er forskjell på henvendthet i handling og persepsjon/sansing. Jeg vil nå gå nærmere inn på hva de ulike måtene for henvendthet innebærer.

Direkte henvendthet innebærer en tydelig form for henvendelse som er lett å oppfatte. Eksempler på dette kan være at aktører snakker direkte til publikum og ser direkte på de. Dette kaller Böhnisch for direkte tiltale og sier at det "(...) kjennetegnes av den romlige retningen det snakkes i (...) eller av det som sies (...)" (2010, s. 124). Hun nevner her spørsmål til publikum som et eksempel. Berøring mellom aktør og publikum sier hun også er en form for direkte henvendthet, men at det ikke forekommer ofte i teater. Jeg velger å ta det med her da jeg tror det forekommer mer berøring mellom aktør og publikum innenfor musikk enn det gjør innenfor teater. I tillegg til disse formene for direkte henvendelse kommer også gester (som vi har snakket om tidligere). Her drar hun frem et eksempel fra sportsverdenen med Andreas Thorkildsen som får publikum til å klappe taktfast før han skal kaste spyd ved å utføre "(...) gjentatte rytmiske armbevegelser (...)" (2010, s. 125). Til slutt nevner hun også at den basale formen for henvendelse også er en form for direkte henvendelse. At en aktør retter ansiktet eller kroppens forside mot publikum.

Former for indirekte henvendelse er derimot ikke like lette å få øye på, og skal ikke være det heller. Den indirekte henvendtheten skal, som henvendthet, være usynlig (Böhnisch, 2010, s. 124). For indirekte henvendthet trekker hun fram eksempler som når skuespillere snakker så "fyller" de et rom kun i form av sin tilstedeværelse på scenen og at "aktøren projiserer hele sitt uttrykk mot publikummet, taler så høyt og artikulerer så tydelig at selv hviskede ord eller små gester kan høres og ses på bakerste rad" (s. 124).

Disse formene for henvendthet må være på plass for å sannsynliggjøre forekomsten av feedbacksløyfer. Men det er også viktig at både aktører og publikum er

oppmerksom på hverandres henvendelser. "(...) henvendthet i sansing/persepsjon er en forutsetning for at en aktør kan bli påvirket av publikums (re)aksjoner" (Böhnisch, 2010, s. 126). Dersom en aktør ikke er oppmerksom på sitt publikum sine handlinger og reaksjoner er det ikke mulig å bli påvirket av disse og en kan ikke reagere igjen på de heller. Da vil det ifølge Böhnisch ikke kunne oppstå feedbacksløyfer.

Böhnisch nevner også begrep som energi og intensitet som skuespillere og publikum i varierende grad kan legge i sine henvendelser og som kan påvirke feedbacksløylene. Denne energien kan oppfattes og mottas av begge parter så lenge de er mottagelig for den. Det energiske aspektet gjelder for alle typer henvendelse, både direkte og indirekte så vel som henvendelse i persepsjon/sansing (Böhnisch, 2010). "Man kan se på og lytte til med mer eller mindre energi, og den som blir sett på og lyttet til, vil kunne oppfatte og motta energien. Slik står aktører og tilskuere i en slags energiutveksling som både kan tilføre og tappe dem for energi" (2010, s. 134). Det at man mottar slik energi kaller Böhnisch for *inntoning*. Inntoning er et begrep som spedbarnsforskeren Daniel Stern introduserte på 80-tallet for å "(...) beskrive interpersonell relatering mellom mor og spedbarn (...)" (Böhnisch, 2010, s. 197). Stern beskriver fenomenet best selv gjennom det følgende eksempelet:

A nine-month-old boy bangs his hand on a soft toy, at first in some anger but gradually with pleasure, exuberance, and humor. He sets up a steady rhythm. Mother falls into his rhythm and says, "kaaaaa-bam, kaaaaa-bam," the "bam" falling on the stroke and the "kaaaaa" riding with the preparatory upswing and the suspenseful holding of his arm aloft before it falls (Stern, 1985, s. 140, originale kursiveringer).

Morens oppførsel i dette eksempelet er det Stern kaller for morens *inntoningsatferd* som er mer enn bare en direkte herming etter barnets oppførsel. Hun bruker stemmen sin til å gjenspeile det barnet gjør med sine bevegelser. I dette tilfellet er inntoningen det Böhnisch kaller for *kryssmodal*. Det betyr at moren overfører barnets modalitet, kroppslige bevegelser, til sin egen modalitet i form av vokal uttrykkelse. Stern (1985) påpeker at inntoningsatferden både kan ta form som kryssmodal, intramodal (bruk av samme modalitet som barnet) og også begge deler samtidig.

Selv har jeg opplevd, både som publikum og artist, denne tilføringen og tappingen av energi. Som artist har jeg opplevd å spille for et publikum som, av forskjellige grunner, var lite mottagelig for den energien vi prøvde å utstråle på scenen. Når man prøver så hardt og opplever veldig lite, om noe i det hele tatt, "mottatt" energi

hos publikum kan dette føre til at vi på scenen toner ned vår energi fordi vi opplever at det ikke nytter. Jeg har også opplevd det motsatte. At publikum har vært veldig energiske som igjen gir oss på scenen energi. Det er vanskelig å forklare slike situasjoner på en god måte og som Böhnisch sier er det "(...) ikke lett å beskrive og å analysere, for ikke å snakke om å dokumentere, dette energiske aspektet. Det er komplekst og innbefatter ikke bare fysiske, men likedan mentale og emosjonelle aspekter" (2010, s. 134).

Selv om Siemke Böhnisch har gjort sine studier i teater for svært unge mener jeg at disse teoretiske prinsippene som er presentert ovenfor ganske lett kan overføres til musikkfeltet da jeg som sagt ser mange likheter mellom de to kunstformene. I og med at forskningsspørsmålene mine er av en slik karakter at jeg kommer til å fokusere mest på bandet sin handlinger kommer jeg ikke til å se spesielt etter selve feedbacksløyfene og publikums reaksjoner, men heller hva bandet gjør for å legge til rette for disse. Noen ganger finner jeg det derimot nødvendig å gjengi publikums oppførsel for å lettere forklare hva det er bandet gjør som jeg mener opptrer som et relasjonsskapende virkemiddel.

Jeg har nå presentert begreper for henvendthet og lagt til rette for at jeg kan bruke dette begrepet i mitt videre arbeid. Jeg vil nå gå videre og presentere begrepet *deltagerstrategier* som beskrevet av Tony Valberg (2012) i artikkelen *Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk*. I denne artikkelen kommer han med noen fagtermer som kan hjelpe oss å forstå hvordan vi kan "(...) utvikle, beskrive og analysere konserter forankret i en relasjonell estetikk" (s. 180).

Som Small (1998) sier så er musikk noe man tar del i. Deltagerstrategier under konserter forholder seg tett til tanken om henvendthet. En deltagerstrategi er et virkemiddel et band eller en artist kan bruke for å involvere og inkludere publikum under fremføring og konsert. Som jeg skal forklare under kan en deltagerstrategi som blir skjenket av bandet komme fra en direkte henvendelse, men jeg vil først presentere ulike former for deltagerstrategier som kan finne sted på en relasjonell konsert. De kan enten være *Konsept-egne* eller *spontant skjenkede* (Valberg, 2012, s. 182).

Konsept-egne deltagerstrategier defineres av konsertkonseptet og er "(...) planlagte samhandlingsakter lagt til særlige områder i konsertforløpet" (2012, s. 182). Dette kan for eksempel være et spesielt sted i en låt der en artist inviterer publikum til å synge med på teksten eller klappe i takt med rytmen i låten. Dersom dette er noe som gjentar seg hver gang den låten spilles kan vi si at det er en del av konseptet til den låten og det derfor kan kalles en konsept-egen deltagerstrategi. En typisk deltagerstrategi innenfor det populærmusikalske feltet er *call and response* mellom

artist og publikum. Det kjennetegnes ved at en artist for eksempel roper noe i mikrofonen til publikum og at publikum etterpå roper det samme tilbake - gjerne i takt med musikken. Da deltar publikum i skapingen av fremførelsen i nuet. De spontant skjenkede deltakerstrategiene kommer etter en henvendelse fra publikum. For eksempel, dersom noen i publikum sier eller roper noe til artisten kan han velge å "(...) forfølge eller ignorere" (Valberg, 2012, s. 182) den henvendelsen. Dersom artisten reagerer på en slik måte at det hele blir en del av fremføringen har han skjenket den publikummeren en deltagerstrategi. Dersom artisten velger å ignorere henvendelsen stopper han muligheten for en spontant skjenket deltagerstrategi og konserten fortsetter.

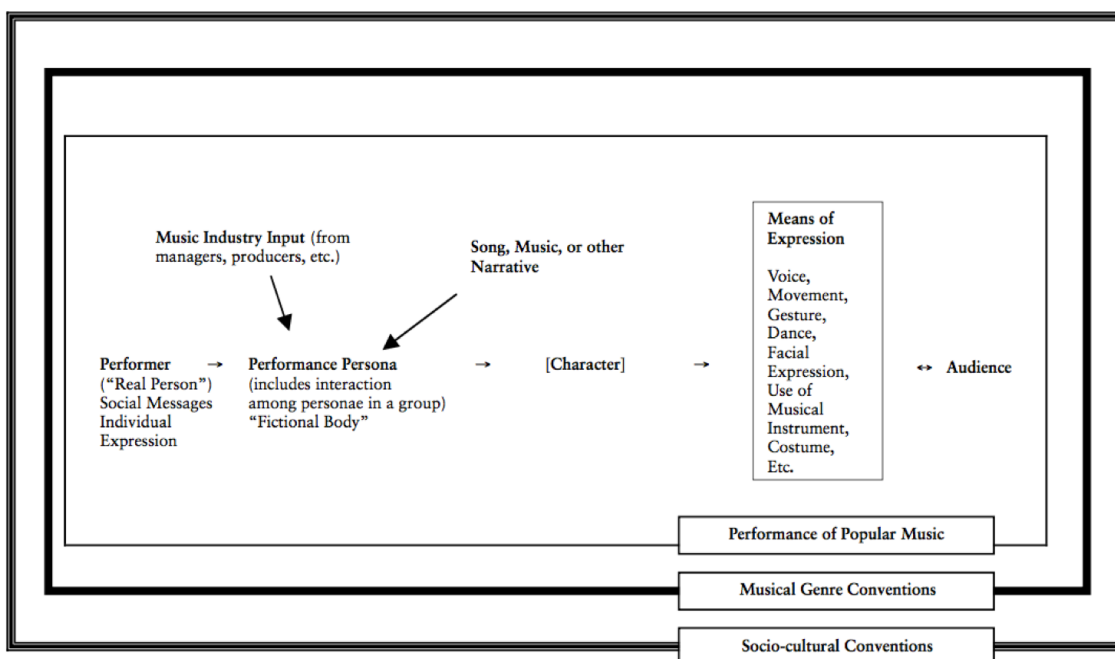
Deltagerstrategier, slik de er beskrevet her, er nettopp det jeg er ute etter å forske på innenfor mitt felt. Spesielt de konsept-egne deltagerstrategiene er jeg særs interessert i å finne ut om. På mange måter kan man si at deltagerstrategier er de mest opplagte formene av relasjonelle virkemidler siden de er så tydelige og lette å få øye på. Jeg kommer til å bruke teorien om disse deltagerstrategiene i mitt videre arbeid med oppgaven.

Rammer, roller, kultur og konvensjoner

Når man skal forske på noe som foregår i en sosial setting er det viktig å være innforstått med hva som er normalt innenfor den kulturen den sosiale settingen befinner seg i. Forskjellige kulturer kan ha ulike normer og regler som kan variere i både stor og liten grad. Forskjellige konvensjoner regjerer innenfor de ulike kulturene. Vi kan for eksempel snakke om norsk kultur i motsetning til amerikansk kultur, men det går også an å gjøre det mer spesifikt. Innenfor musikken finnes det flere sjangre som hver har ulik kultur. Disse kan skilles fra hverandre ved å observere at for eksempel de uskrevne reglene for publikums oppførsel kan variere. Det er for eksempel stor forskjell på et jazz-publikum og et pønk-publikum.⁴ Böhnisch kaller disse uskrevne normene og reglene for sjangerkonvensjoner (2010) og sier at de er utviklet "(...) over tid og er vanligvis kjent for de fleste involverte før forestillingen starter slik at de preger forventinger, handlinger og persepsjon til både aktører og tilskuere" (Böhnisch, 2010, s. 135). Dette gjelder for musikk så vel som teater. Innenfor populærmusikkens sjangerkonvensjoner kan vi finne publikumsoppførsel som for eksempel jubel og applaus, å synge med under låtene, snakke direkte til artisten samt måter å kle seg på,

⁴ For en illustrasjon på hvordan en blanding av to kulturer med forskjellige normer kan foregå anbefaler jeg denne videoen av 2Cellos. <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk> (YouTube, 2014)

måter å danse på osv. (Auslander, 2004). Dette gjelder ikke bare publikum, men også artister. Som Simon Frith (1996) sier i sin bok *Performing Rites*; “(...) a credible heavy metal musician looks and acts quite differently than a credible country star. And, just as important, a heavy metal crowd registers its pleasure quite differently than country music fans do” (s. 225). Og disse sjangerkonvensjonene preger også samhandlingen mellom artist og publikum.



Figur 1: Philip Auslanders modell for en konsert innenfor populærmusikk. Hentet fra *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*.

Også de fysiske rammene spiller inn på hvordan aktør og publikum henvender seg til hverandre. I klassisk teater er det gjerne fastmonterte stoler i salen slik at publikum har fronten mot scenen og aktørene og ikke kan gjøre mye med sin egen plassering. Innenfor populærmusikk er det vanligst at publikum kan stå fritt hvor de vil og dermed velge hvilken måte de vil være henvendt til artisten på (Böhnisch, 2010). Artisten innenfor populærmusikken har som oftest kroppens framside vendt mot publikum på grunnlagt av sceneoppsettet, men under en konsert kan den fysiske henvendtheten variere basert på hvor mye frihet artisten har fra for eksempel instrumenter. Det er lettere å snu seg vekk fra publikum dersom man spiller gitar til fordel for piano. Ofte har jeg sett at bandmedlemmene i et rockeband vender ryggen mot publikum og snur seg mot Trommisen (som ofte sitter bakerst på scenen) for å stå der og spille med han.

Ifølge Frith (1996) tar en popartist på seg forskjellige roller eller personligheter under en fremførelse av en låt. For det første kan han være den som forteller og styrer

historien, for eksempel en karakter fra selve historien i teksten i låten. Frith kaller dette for *song personality*, den rollen som påkreves av hver låt. For det andre kan han være “stjernen”, og den medfølgende oppførselen bestemt av de kulturelle rammene og konteksten. Dette kaller Frith *star personality*, og for det tredje, seg selv i et offentlig rom. Frith sier at disse personlighetene opptrer i all form for pop og at artisten konstant skifter mellom disse rollene gjennom hele låten og at de også kan opptre samtidig, noe han betegner som *double enactment*. Et godt eksempel på dette kan vi se når Janove Ottesen synger låten 170 av Kaizers Orchestra der han tydelig er låtens karakter(er) når han synger og sin *star-personality* mellom versene (YouTube, 2008).

Jeg ser for meg at det ikke alltid er like lett å skille fra hverandre de forskjellige rollene og peke på hvem som er hvem til en hver tid. Samtidig vil jeg vise til det Philip Auslander (2004) sier; at selv om det er vanskelig å skille disse rollene fra hverandre gjør ikke det at de er mindre håndfaste (egen oversettelse, s. 6). Jeg vil presisere at det ikke er dette prosjektets oppgave å skjelve mellom de forskjellige rollene bandet tar på seg, men jeg mener det vil være nyttig å anvende noen av Friths betegnelser for å vise hva det er som skjer.

METODE

*Will turn into command
As your focus becomes fierce
Clear a path for the king now
I am here*

- Tønder, S.

Denne studien er et kvalitativt forskningsprosjekt basert på et fenomenologisk og sosialkonstruktivistisk perspektiv. Dette innebærer et ønske om å fremskaffe informasjon angående et fenomen som oppstår i en sosial setting. Selve forskningsobjektet er mitt eget bands bruk av relasjonsskapende virkemidler under en konsert. Forskning kategoriseres gjerne som enten *kvalitativ* eller *kvantitativ*. Men det går også an å bruke begge deler. Jeg har valgt kvalitativ metode siden jeg mener det er den beste metoden for å finne svar på mine forskningsspørsmål. Kvalitative forskningsprosjekt går gjerne mer i dybden av sosiale og kulturelle settinger og er ofte basert på observasjon og for eksempel intervju (Denzin & Lincoln, 2000).

Kvalitativ metode

Jeg har lenge fundert på hvilket område jeg befinner meg i når det kommer til forskning. Hvilken, eller hvilke, metode(r) kan jeg ta i bruk for å på best mulig måte få svar på spørsmålene jeg stiller? Og hva kan jeg gjøre for at mitt ferdige forskningsprosjekt ikke blir like tørt og kjedelig som så mye annen forskning? Ja, for mye av den forskningen jeg har lest kan gjerne ha et interessant tema som jeg er lysten på å lære mer om. Men fremstillingen, disposisjonen, skrivemåten, ja, til og med enkelte ord og vendinger, får meg til å gyse på ryggen fordi jeg til slutt ikke orker en setning til med tolv komma, seks parenteser, fire semikolon, ett usselt punktum og en mening som forsvant i en digresjon etter femte leddsetning. Kall det gjerne svartmaling. Min pensel er både tykk og bred og jeg ønsker ikke å føye meg i rekken av disse akademikerne som jeg ser for meg sitter på et støvete, tungluftet gammelt kontor kun opplyst av de få strålene av sol som trenger gjennom gardiner av tykkeste filt. Der sitter de, og vil helst ikke at noen skal forstå forskningen de prøver å legge frem. Vel, gratulerer! Oppdrag utført!

Imens jeg sitter og ser på denne eldre akademiker er det noe i øyekroken som fanger min oppmerksomhet. Hva er det vi ser utenfor vinduet? Hvilken metode står der med åpne armer og roper?

«Stian! Bruk meg! Jeg passer perfekt for ditt prosjekt basert på fullstendig deltaking i en sosial setting du allerede er en del av!».

Jeg merker at metoden utenfor vinduet pirrer min nysgjerrighet så til de grader. Er det virkelig mulig at den finnes?

Igjen roper den: «Stian! Dette vil du ikke angre på!». Jeg kikker bort på den gamle grå som sitter der med sine briller og bustete skjegg bak det tunge mahognyskrivebordet sitt. Jeg kjenner en enorm trang til å åpne vinduet og hoppe ut i armene til denne nye, unge, friske metoden. Men jeg er redd. Selv om det er tørt og tungt på kontoret er det allikevel trygt. Her er store stabler av tykke bøker man kan støtte seg på om man faller. Her er rammer man kan holde i for å ikke så lett miste grepet. Hva om det ikke fungerer mellom meg og den nye utenfor? Hva om han forlater meg og jeg sitter igjen på bar bakke med ingenting å vise til? Hva da? Vil den gamle grå ta meg tilbake? Vil han tilgi mitt svik? Jeg kikker igjen bort på han. Våre blikk møtes. Vi vet begge hva mitt neste steg blir. Han skjønner at jeg ikke passer inn i hans verden. Han skjønner at jeg må ut. Med et tungt sukk og et nikk mot vinduet kapitulterer han. Jeg styrter opp fra den slitte lærkrakken jeg har sittet på og slår opp vinduet. Gardinene flagrer og lyset slipper inn. Støvet virvles opp og jeg kjenner en deilig, frisk, autoetnografisk bris blåse meg gjennom håret. Jeg hopper ut fra vinduet og tar et langt drag av den friske luften. Jeg trekker den dypt ned i lungene og den fyller meg med et nytt håp imens jeg går bort til den nye metoden med utstrakt hånd.

«Hei, jeg heter Stian Tønder»

«Hei, mitt navn er autoetnografi, og velkommen til opportunistisk forskning og narrativ fremstilling.»

Det går et lite sjokk gjennom kroppen min. Hva har jeg gjort? Opportunistisk forskning? En smule negativt ladet ord må jeg ærlig innrømme. Når jeg hører ordet opportunistisk får jeg tanker om forskning kun for penger og egen vinning sin del. Eller kan det være selveste janteloven som forårsaker denne negativiteten? Som musiker og underholder slåss jeg hver eneste dag med å løsrive meg fra Jantes faste og tilbakeholdende grep. Jeg må jo for all del ikke tro at jeg er noe, eller har noe å komme med (Sandemose, 1967).

Det virker som om metoden foran meg har lest tankene mine og forstår min første bekymring.

«Slapp av. Det er ikke så ille som du tror. Opportunistisk forskning betyr bare at du som forsker allerede befinner deg i den settingen du ønsker å forske på» (Denzin & Lincoln, 2000).

«Det er jo midt i blinken for meg!» Jeg merker at roen senker seg og at jeg allerede tenker på hvordan jeg skal gå videre i prosjektet.

«Okei! Så hvordan gjør vi dette da?»⁵

Autoetnografi, selv-etnografi og opportunistisk forskning

Jeg ønsker å beskrive hendelser i en sosial setting som jeg allerede er en del av. Metoden jeg har anvendt blir på en måte gitt av hva forskningsspørsmålet ønsker å få svar på. Det er hva man er ute etter å finne svar på som må definere hvilken eller hvilke metoder man kan bruke for å finne disse svarene.

I og med at jeg skal forske på meg selv og mitt eget band som før denne oppgaven ble påbegynt allerede var et aktivt band vil den metodiske tilnærmingen jeg benytter meg av være en form for autoetnografi. Denne metodiske tilnærmingen innehar et fokus på det personlige (auto) samtidig som det kulturelle (etno) og bruker aspekter både fra autobiografi og etnografi (Baarts, 2010). I den tradisjonelle etnografien prøver forskeren å forklare og forstå fenomener innenfor en bestemt kultur eller gruppe av mennesker. Det har tradisjonelt sett vært lite rom for subjektive meninger fra forskeren innenfor etnografien, men i autoetnografi ønsker man derimot denne subjektiviteten velkommen. Det gir rom for at forskeren, ut i fra sitt unike ståsted og perspektiv innenfor feltet, kan bidra med sine tolkninger og meninger om det som skjer. Autoetnografi er derimot sentrert mer mot selve forskeren. Hans opplevelser blir fokus for forskningen. Mitt fokus er derimot ikke *kun* på mine egne opplevelser men mer rettet mot å beskrive *bandets* handlinger som en helhet.

Siden jeg allerede befinner meg i den sosiale settingen (bandet) jeg skal forske på blir jeg av Jeffrey Riemer (1977) kalt en *opportunistisk forsker*. Dette har en litt negativ klang over seg syns jeg. Opportunistisk høres ut som noe noen gjør bare for egen vinning eller for å tjene penger men Jeffrey Riemer (1977) via Ellis og Bochner beroliger meg med å fortelle at “The “opportunistic researcher (...) studies settings of which he or she is already a member (...)” (2000, s. 741).

⁵ Denne historien er tidligere levert inn som en del av en oppgave i samband med denne mastergradsutdanningen.

Praksisen med å studere en gruppe man allerede er en del av kaller Eriksson (2010) for *selv-etnografi*. I praksis bærer mitt prosjekt preg av å både anvende aspekter fra autoetnografi og aspekter fra selv-etnografi. I arbeidet med innsamling av empirisk materiale og analyse av dette har jeg gjennom en autoetnografisk tilnærming kunnet legge mine egne tolkninger og opplevelser inn i historiene mine. I etterkant har jeg tatt på meg en mer selv-etnografisk rolle når jeg har analysert historiene og trukket frem relevante hendelser og situasjoner. Ved å blande disse to nærliggende, men dog litt forskjellige, metodiske tilnærmingene har jeg kunnet veksle mellom å være en *insider* og en *outsider*.

Insideren - fullstendig deltaking

De mest brukte metodene for innsamling av empiri i etnografisk forskning er observasjon og deltagende observasjon (Postholm, 2010). I denne oppgaven har jeg benyttet meg av den metoden for observasjon som befinner seg ytterst på skalaen; fullstendig deltaking. Siden det er mitt eget band som er forskningsobjektet så faller det som mest naturlig. Dersom jeg skulle benyttet meg av for eksempel deltagende observasjon måtte jeg ha trukket meg litt ut av hele settingen. Dette hadde blitt unaturlig for både meg og deltakerne, og den sosiale settingen ville ikke kunne blitt betegnet som reell. Altså, den naturlige situasjonen i sin ekte form ville forsvinne og da kan jeg heller ikke presentere mine eventuelle funn som faktiske.

Gjennom fullstendig deltaking befinner jeg meg midt i smørøyet i forhold til det empiriske feltet. Jeg mener at man får en større forståelse for det som skjer i situasjonene man opplever dersom man opplever de helt og fullt isteden for bare delvis.

I etnografisk forskning finnes det et begrep der forskeren blir en del av det feltet han forsker på og mister forskerblikket. Dette kalles for å "go native" (Postholm, 2010). I og med at forskningen dreier seg rundt mitt eget band ser jeg ikke andre muligheter enn fullstendig deltaking for å opprettholde den naturlige og reelle situasjonen. Ved å utnytte fullstendig deltakelse til sitt fulle potensiale anskaffer jeg meg et unikt innblikk i hendelser og situasjoner som oppstår. Jeg bruker synspunktet mitt som deltaker og observerer fra innsiden. Siden jeg er både låtskriver og frontfigur i bandet får jeg et større grep og et mer dyptgående perspektiv på forståelsen for alt som skjer rundt bandet. Dette ville jeg ikke fått dersom jeg kun skulle vært en observatør.

I gjennomføringen av selve innsamlingen av empiri har jeg i størst mulig grad prøvd å legge fra meg rollen som forsker og vie meg fullstendig til å være deltaker. Jeg tror allikevel at rollen som forsker ikke helt forlot meg og lå bak i bevisstheten og lurte.

Å basere et prosjekt på fullstendig deltaking byr på et par utfordringer. For å beholde situasjonene så naturlige som mulig kunne jeg ikke dra frem en notatblokk i tide og utide for å notere ned tankene mine angående hendelser jeg fant interessante. Problemet som Postholm beskriver med å “go native” ser jeg ikke på som en bekymring da jeg allerede er “native” i feltet.

Men det å allerede være “native” i feltet man forsker på kan by på utfordringer også. Dersom jeg som forsker skulle kommet fra utsiden og ikke vært en del av bandet måtte jeg ha “brutt inn” i den sosiale gruppen. Når jeg som forsker allerede er en del av den sosiale gruppen må jeg “bryte ut” for å se gruppen fra utsiden (Eriksson, 2010).

Outsideren - videoobservasjon

Siden jeg ikke kunne ta notater og slikt under selve “observasjonen” måtte jeg gjøre innsamlingen av datamaterialet på andre måter. Med videoopptak av øvinger og konserter har jeg hatt muligheten til å delta på en så fri måte som mulig og trengte ikke notere ting som ble sagt eller gjort. Og med videoopptak kommer naturligvis også opptak av lyd.

Det forekommer mye taus kommunikasjon under samspill i grupper. Kroppsuttrykk, blick og gestikulering forekommer til stadighet og kan være like viktige som det som blir sagt. Å studere videoopptak kan hjelpe forskeren til å i ettertid sette seg inn i tankesettet som var tilstede under selve opptaket (Brinkmann & Tanggaard, 2010).

En utfordring som vi blir gjort oppmerksom på når det kommer til videoopptak er at det fort kan bli samlet opp så mye materiale at man rett og slett ikke har kapasitet til å utføre arbeidet med å se gjennom alt sammen og transkribere det (Jewitt, 2012).

En annen utfordring, som i og for seg egentlig er en forutsetning for å bruke videoopptak som en del av innsamlingen av empiri, er at man må ha kunnskap om bruken av de tekniske hjelpemidlene man benytter seg av. Hvis dette tar opp for mye arbeid kan man miste fokuset på oppgaven som ligger foran. Derfor er det viktig å ha på plass den nødvendige kompetansen før prosjektet begynner. Man kan gjøre det lett for seg selv ved å rett og slett gjøre det lett for seg selv. Med det mener jeg at man bør bruke minst mulig utstyr for å oppnå den innsamlingen man ønsker. Et eksempel på

dette kan være å bruke den innebyggede mikrofonen i kameraet i stedet for en ekstern mikrofon som man kobler til kameraet.

Teknologisk utstyr har også en tendens til å feile på kritiske punkt. Alternative løsninger er derfor viktige å ha planlagt dersom noe skulle skje. Et eksempel på dette kan være at batteriet til kameraet går tom for strøm eller at lagringsplassen på minnekortet er fullt. Her mener jeg det er viktigere med forebygging heller enn reserveløsninger (men helst begge deler). Å overføre data fra minnekortet og å lade batteriet bør bli lagt inn som rutiner etter hvert opptak.

Tilstedeværelsen av kameraet kan også være en utfordring. Det kan virke påtrengende og forstyrrende og kan i noen tilfeller føre til at deltagerne ikke oppfører seg naturlig. Jewitt (2012) forklarer oss at dersom dette skjer vil det vi ser i videoen være såpass urealistisk at vi ikke kan bruke det som empirisk materiale. Det viser rett og slett ikke virkeligheten slik den egentlig er. Dette er viktig å tenke over når man skal utføre videoopptak til bruk i forskning. Hvilket kamera man bruker, hvordan man bruker det og hvor man plasserer det kan hjelpe å overkommer disse utfordringene. Med dagens teknologi går nesten alle med et kamera i lommen i form av en mobiltelefon. Jeg tror at mine deltagere, gjennom den stadig økende plassen sosiale medier tar i vår hverdag, ikke har latt seg påvirke i særlig stor grad av et lite kamera som står i et hjørne i øvingslokalet.

For å faktisk kunne forske på mitt eget band gjennom en fullstendig deltagende prosess har jeg brukt videoopptak for å få et tydeligere grep på hva som skjer under øving og på konsert. I lys av forskningsspørsmålene blir videoopptak den mest direkte måten å samle empiri på, sett bort i fra å være i situasjonen selv (noe jeg også er). Erfaringsmessig vet jeg at det forekommer mye av både verbal og non-verbal kommunikasjon i mitt prosjekt som jeg trenger å få tatt opp. Hadde jeg hatt ressursene kunne jeg hatt totalt fem kameraer i undersøkelsen. Ett stilt inn mot hver av bandmedlemmene og ett som hadde oversiktsbilde. Ressursene uteblir dessverre og løsningen blir derfor mer enkel, men ikke mindre nyttig av den grunn. Jeg har plassert et kamera av typen GoPro i ett av hjørnene i øvingslokalet. Noe GoPro-kameraene er kjent for er å ha veldig vid vinkel i objektivet. På denne måten fikk jeg med meg det meste som skjedde selv om det foregikk i et relativt trangt rom.

Lyd er også et viktig aspekt for å få grep om hva som blir sagt i en situasjon. I øvingslokalet til et rockeband er lydnivået ofte veldig høyt og dette kan skape en utfordring med tanke på overstyring av mikrofonen i kameraet. Gjennom et testopptak der jeg plasserte kameraet i et vanntett kamerahus fikk jeg en naturlig demping av lyden når vi spilte. Det var derimot vanskeligere å høre hva vi sa når vi snakket. Jeg

vurderte derfor å koble en ekstern mikrofon til kameraet for å ta opp stemmene våre. En annen ting jeg vurderte var å sette opp egne vokalmikrofoner gjennom anlegget i øvingslokalet til alle medlemmene. I varierende grad ville begge disse metodene medføre en del ekstraarbeid. Ved et annet testopptak fant jeg til min store overraskelse ut at den interne mikrofonen i kameraet selv justerer nivået for hvor sensitiv den er, altså, hvor høy lyden må være for at den tar opp. Det vil si at den justerte seg selv etter hvor høyt lydnivået var i øvingslokalet. Dette gjorde at den ikke overstyrte seg når vi spilte høyt, og at den klarte å fange opp samtalene våre i et tilfredsstillende volum på videoen når vi snakket sammen. Jeg slapp da å bruke ekstra tid på å sette opp andre mikrofoner.

Under konserten så jeg det ikke som et poeng å snappe opp det som ble sagt utenfor mikrofonen og jeg brukte derfor kun mikrofonen i kameraet da jeg tok opp konserten også. GoPro-kameraet ble brukt her også for å få med både band og publikum i bildet. Den vide kameralinsen er perfekt for å få med alt jeg trenger til og med i et trangt konsertlokale. Jewitt (2012) minner oss på at det er viktig å gjøre undersøkelser av området og lokalet man skal filme i for å finne den best passende plasseringen for kameraet. I forkant av konserten testet jeg derfor ut forskjellige plasseringer for å finne den beste og mest anvendelige med tanke på bildeutsnitt.

Transkribering og analyse

For å kunne analysere hva som skjer i en video eller et intervju er det viktig å transkribere innholdet. Når man har fått alt ned på papir eller inn i et dokument på datamaskinen er det lettere å systematisere og kode materialet. Det finnes mange måter å transkribere på. Noen er mer nøyaktige enn andre. Språkforskere som baserer forskningen sin på intervju må for eksempel transkribere en hver pause, kremt, "øh", hvilket toneleie det snakkes i i tillegg til masse annet som er relevant for deres forskningsfelt. Andre ganger kan det være meningen i det som blir sagt som er det viktige å få frem i transkripsjonen. Det er i så måte forskningsspørsmålet som definerer hvor nøyaktig transkripsjonen må være og jo mer nøye man er jo mer tid tar selve transkriberingen (Flick, 2006). Mange forskere delegerer arbeidet med transkripsjonen til studenter eller forskningsassistenter fordi de ofte er opptatt med andre ting som for eksempel undervisning. Når man av en eller annen grunn ikke kan transkribere selv mister man litt av kontrollen som foregår mellom tale og tekst (Tanggaard & Brinkmann, 2010). Tanggaard og Brinkmann anbefaler nye forskere å transkribere selv da man ved å jobbe med sitt eget materiale kommer i dybden på det man forsker på. De sier også

at man allerede i arbeidet med transkriberingen kan starte så smått på analysen og finne ideer til koder og kategorier som senere kan brukes for å sette materialet i system.

Å analysere betyr å bryte noe ned i mindre deler. "Kvalitativ dataanalyse handler (som megen anden analyse) om at forstå, fortolke og teoretisere over datamaterialet" (Kristiansen, 2010, s. 447). I analyseprosessen ønsker man å kode og kategorisere materialet sitt for å få en oversikt over hva som skjer. I et kvalitativt forskningsprosjekt er analysen en tidkrevende prosess fordi det innsamlete materialet er relativt ustrukturert i forhold til materialet i en kvantitativ undersøkelse. Bestående av feltnotater, transkriberte intervju, video og andre ting kan det ta lang tid å gå gjennom materialet sitt for å analysere det. Men gjennom arbeidet med dette får man et dypere perspektiv på det man forsker på og det er jo det man er ute etter.

I nåtidens teknologiske verden har man et stort utvalg av programvare som kan hjelpe oss med å analysere kvalitative data. Program som HyperResearch og MAXQDA12 lar forskere på enkle måter tilføye koder og kategorier til sitt materiale og tilbyr ulike analyseverktøy i programmene. Alt etter hva man har fokus på via forskningsspørsmålene sine kan slike dataverktøy hjelpe i søken etter det man ønsker å si noe om innenfor sitt felt.

I dette kapitlet har jeg greid ut om hvilke metoder jeg har brukt i mitt forskningsprosjekt. Jeg har kort gått igjennom selv-etnografi, autoetnografisk metode, fullstendig observasjon og videoopptak samt transkribering og analyse. Videre vil jeg kort forklare hvordan gjennomføringen faktisk ble utført.

Gjennomføring

I denne delen av oppgaven gir jeg en kort beskrivelse av gjennomførelsen av prosjektet slik det fant sted. Den empiriske datainnsamlingen ble utført høsten 2015 over en periode på omtrent en måned. Det var ikke en sammenhengende innsamling i hele denne perioden, men delt ut over tre øvinger og en konsert med bandet. Øvingene fant sted 17. og 29. november og 1. desember. Konserten fant sted 5. desember. Jeg gjorde videoopptak av alle øvingene samt konserten. Kameraet som ble brukt var av merket GoPro, et lite kamera med vid vinkel i objektivet. Det tok ikke stor plass og var lett å sette opp i øvingslokalet og i konsertlokale. Siden kameraet har liten egenvekt kunne det lett teipes fast i posisjoner som gav den beste oversikten. Samtidig som jeg gjorde videoopptak hadde jeg også rollen som fullstendig deltaker.

Når det empiriske materialet i form av videoopptak fra kameraet og egne personlige opplevelser fra mitt arbeid som fullstendig deltaker var ferdig innsamlet startet jeg transkriberingen av innholdet i videoene. I arbeidet med transkriberingen brukte jeg programmet HyperTranscribe som verktøy. Dette programmet lar meg spille av en viss lengde av videoen av gangen. I mitt tilfelle valgte jeg bolker på fem sekunder. Jeg lot de fem sekundene gjenta seg automatisk til jeg hadde fått transkribert alt som skjedde. Så kunne jeg bare trykke på en tast på tastaturet slik at programmet spilte av de neste fem sekundene. Dette var en omstendelig prosess som tok mye lengre tid enn jeg trodde. I lys av forskningsspørsmålene mine bærer transkriberingen min preg av å ha fokus på meningen i det som blir sagt og gjort og ikke det rent språklige. Jeg har derfor valgt å ikke ta med alle slags kremt, toneleie, "øh"-er og "hm"-er og andre liknende ting da jeg mener det ikke er relevant for å finne svar på mine forskningsspørsmål. Jeg har allikevel prøvd å transkribere så nøyaktig som mulig det som blir sagt og gjort i videoene. Jeg har transkribert den fulle lengden av videoen og ikke utelatt noe.

Videre har jeg analysert transkripsjonene og tilført koder og kategorier til hendelser jeg mener er relevante for mine forskningsspørsmål. Allerede da jeg holdt på å se igjennom videoene for å transkribere de, la jeg merke til ting som skjedde som jeg kanskje kunne bruke som koder og kategorier senere. I analysearbeidet har jeg brukt program som heter MAXQDA12. Grunnen til at jeg ikke transkriberte i dette programmet også var at jeg ikke visste at det fantes før jeg startet letingen etter andre program å bruke for analyse enn HyperResearch. Jeg så etter andre muligheter enn HyperResearch fordi jeg synes det var et alt for dyrt program med et lite tiltalende brukergrensesnitt. MAXQDA12 var både billigere og hadde bedre brukergrensesnitt. De gav også muligheten for å kjøpe 6 måneders studentlisens, noe jeg benyttet meg av.⁶

Ofte blir autoetnografisk forskning presenter som narrativer eller fortellinger der "The researcher's own feelings and experiences are incorporated into the story and considered as vital data for understanding the social world being observed" (Anderson, 2006, s. 384). Dette har jeg gjort i arbeidet med mine analyser som jeg forteller mer om senere. Jeg har gjort dette fordi transkripsjonene og analysene ikke er nok i seg selv for å kunne forstå hva som skjer i øvingslokalet og på konserten med bandet. De dannet derfor grunnlaget for narrativer jeg presenterer senere i oppgaven. I disse narrativene har jeg beskrevet det som skjer under øvingene og konserten i lys av mitt

⁶ Dette er mine egne personlige meninger. For andre kan det være at andre program fungerer bedre.

forskningsspørsmål. Under øvingene med bandet er det ofte perioder der det ikke skjer noe som er relevant for mitt forskningsspørsmål og følgelig også i transkripsjonene. Disse partiene har jeg enten utelatt fra narrativene mine eller kort beskrevet hva som skjer dersom det har betydning for påfølgende situasjoner. Disse narrativene er altså et produkt av min fullstendige deltakelse, transkripsjon og analyse av videomaterialet samt mine egne tolkninger. Ut fra disse trekker jeg så hendelser og situasjoner som jeg mener kan bidra til å svare på mine forskningsspørsmål. Disse støtter jeg opp med relevant teori fra tidligere forskning.

Etiske hensyn

Når man driver med forskning i sosiale settinger der interaksjon med mennesker er en stor del av materialet er det en del forskningsetiske spørsmål som dukker opp. I Norge har vi tre grunnleggende krav som må oppfylles med tanke på forholdet mellom forsker og dem det forskes på; *informert samtykke*, *krav på privatliv* og *krav på å bli korrekt gjengitt* (Jacobsen, 2005, s. 45). Informert samtykke handler om at dem det forskes på er godt informert om hva deltakelsen fører med seg av farer og eventuelle gevinster. Det er også et krav om at deltakelsen skal skje frivillig. At deltakerne har krav på privatliv henspiller på hvilken type informasjon vi samler inn, hvordan denne informasjonen blir behandlet og hvor lett det er å kjenne igjen deltakerne gjennom materialet. Korrekt gjengivelse handler om at forskeren skal "(...) forsøke å gjengi resultater fullstendig og i riktig sammenheng" (Jacobsen, 2005, s. 50), og heller ikke forfalske eller "pynte" på resultater.

I mitt prosjekt har jeg gjort videoopptak av bandet mitt i øvingssituasjoner og en konsertsituasjon. Siden jeg bruker videoopptak der personene det gjøres opptak av er gjenkjennelige er prosjektet mitt meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Jeg har meldt inn prosjektet til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD) og fått godkjenning til å behandle personopplysningene slik det er beskrevet i meldeskjemaet.⁷ Et av kriteriene for godkjenningen var at videoene kun skal sees av meg og min veileder. Jeg kan derfor ikke legge ved noen av videoopptakene i denne oppgaven.

Jeg har anonymisert alle medlemmene i prosjektet og jeg har også diktet opp fiktive navn til de to andre bandene som spilte på samme konsert som oss. Vårt band har jeg kalt for *Bandet*. Navnene på låtene har jeg byttet ut med henholdsvis Låt En,

⁷ Se vedlegg for meldeskjema og kvittering fra NSD

To, Tre, Fire og Fem i den rekkefølgen de blir spilt på konserten. Publikummere som uttrykker noe under konserten har jeg valgt å anonymisere selv om jeg vet hvem det er fordi jeg ikke informerte om at publikum skulle bli filmet under konserten. Dette fordi jeg ikke ville at de skulle påvirkes av at de visste at de var involvert i et forskningsprosjekt. Selv om jeg ikke har fokusert i overkant på publikum ville det gitt en usann representasjon av virkeligheten dersom publikum endret sin oppførsel på bakgrunn av informasjon om prosjektet. Jeg ville at det som skjedde under konserten skulle være så naturlig som mulig. Selv om kameraet var lite i størrelse ble det ikke i noen grad lagt vekt på å skjule at det ble gjort videoopptak under konserten. Jeg tror dessuten at publikum er såpass vant til at det filmes under konserter at det ikke hadde gjort noen forskjell om de så kameraet eller ikke.

Troverdighet

For å vurdere en kvalitativ oppgaves kvalitet er det nødvendig å se på den med kritiske øyne. *Troverdigheten* til oppgaven er det som skiller en god kvalitativ undersøkelse fra en mindre god. Troverdighet oversettes av Thagaard (2013) fra *trustworthiness*, et begrep beskrevet av Lincoln og Guba (1985). De sier at sakens kjerne når det angår *trustworthiness* er enkel:

“How can an inquirer persuade his or her audiences (including self) that the findings of an inquiry is worth paying attention to, worth taking account of?” (s. 290).

Bekreftbarhet og overførbarhet

Troverdighet handler altså om å vise at prosjektet er gjennomført på en tillitsvekkende måte. Lincoln og Guba (1985) kommer videre med forskjellige måter å oppnå denne troverdigheten på og gir oss begrepene *transferability* og *confirmability*. Thagaard (2013) bruker her begrepene *overførbarhet* og *bekreftbarhet*. Bekreftbarhet handler om å skille fra hverandre hva i prosjektet som er empirisk materiale, påstander, forskerens meninger og tolkninger osv. slik at publikum er vel informert om hva som er hva gjennom hele oppgaven. Et annet aspekt for bekræftbarhet er om forskningen kan støttes av tidligere forskning og teori. Altså, kan funnene *bekreftes* av annen forskning?

“Overførbarhet er knyttet til at den forståelsen forskeren utvikler innenfor rammen av et enkelt prosjekt, også kan være relevant i andre situasjoner” (Thagaard, 2013, s. 194). Overførbarhet handler altså om gjenkjenne likheter mellom det forelagte prosjektet og eventuelle andre prosjekt. Men for å kunne fastslå om det finnes likheter må forskeren legge frem en så nøyaktig som mulig beskrivelse på hvordan, hvor, når med hvem og på hvilken måte prosjektet er gjennomført slik at de som leser kan forstå settingen. I så måte er det ikke forskeren sin oppgave å bestemme om overførbarheten er tilstede, det er opp til leseren. Men forskeren må gjøre det han kan for å legge til rette for at andre kan trekke likheter fra denne situasjonen til en annen (Lincoln & Guba, 1985). Her kan vi trekke frem begrepet som omhandler å være transparent. Å være transparent betyr her å legge til rette forklaringer for alle sine valg og å vise hvordan man har kommet frem til sine konklusjoner.

De to begrepene bekræftbarhet og overførbarhet er altså måter å sikre at prosjektet opprettholder en viss kvalitet innenfor feltet og på den måten oppnår *troverdighet*.

Bracketing og triangulering

To andre metoder som kan brukes for å oppnå troverdighet i oppgaven er *bracketing* og *triangulering*. Bracketing er en metode innenfor Husserls fenomenologi som gjør det mulig for forskeren å sette sine antagelser og forkunnskaper til side. På denne måten kan han gå inn i sitt materiale med et mer åpent sinn og studere nøye fenomenet slik det virkelig er (Janesick, 2000). Jeg har brukt denne metoden under analysearbeidet mitt for å skape den avstanden jeg føler jeg trenger for å studere det som skjer i øvingslokalet og under konsert. Ved å studere bandet som en helhet og ikke fokusere spesielt på mine opplevelser som forsker har jeg valgt å kalle meg selv for “Vokalisten” under hele analysearbeidet. Jeg har henholdsvis også kalt de andre deltakerne for “Gitaristen”, “Bassisten” og “Trommisen”. Samtidig med å ha en anonymiserende effekt har dette også hjulpet meg med å effektivt tilsidesette mine egne forkunnskaper og antagelser.

Triangulering brukes for å redusere risikoen for feiltolkning innenfor fenomenologien ved å for eksempel bruke flere *kilder, metoder, forskere og/eller teorier* (Denzin i Lincoln & Guba, 1985, s. 305). Det handler her om å se situasjonen og hendelsene fra flere perspektiv som for eksempel å bruke både observasjon og intervju

som metoder for å plukke data fra en situasjon. Mitt analyserte materiale består av fire narrativer fra henholdsvis tre øvinger og en konsert. I lys av at disse hendelsene har funnet sted på forskjellige datoer og tidspunkt vil de kunne sees som fire forskjellige kilder.

Utfordringer

Det er vanskelig å gjennomføre et prosjekt akkurat slik man har planlagt og sett for seg at det skal gjennomføres. Man kan prøve så godt man bare vil, men det vil alltid være *noe* som ikke helt velger å føye seg etter den omhyggelige planleggingen. I denne delen vil jeg gå gjennom et par hendelser og situasjoner som oppstod i løpet av mitt prosjekt som jeg opplevde som mer eller mindre utfordrende.

Det første jeg vil ta tak i er kameraet. Selv om det oftest gikk smertefritt å bruke det var det tilfeller der batteriet gikk tom for strøm og minnekortet gikk tom for lagringsplass. Selv om jeg tidligere påpekte viktigheten av å ha reserveløsninger på plass har jeg i disse tilfellene forsømt mine egne råd. Noe av det empiriske materialet jeg skulle samle inn har altså gått tapt før jeg i det hele tatt fikk samlet det inn. På tross av dette mener jeg at det resterende materialet som jeg fikk samlet inn gav meg et tilstrekkelig grunnlag for å trekke frem det jeg har ønsket.

Deltakerne i prosjektet var på forhånd godt informert om hva forskningen min dreide seg om, og det virket ikke som at de endret sin oppførsel i lys av dette. Jeg valgte å være åpen med de om alt innenfor prosjektet og tror det var det riktige å gjøre. Det var viktigere at de visste hva prosjektet gikk ut på enn at de gikk rundt og lurte på hva det var hele tiden. Frustrasjonen som kommer av å bli observert uten å vite hvorfor tror jeg er mer ødeleggende for et forskningsprosjekt enn at deltagerne vet at de blir observert og hvorfor.

Under konserten stod ikke publikum like langt fremme ved scenen som jeg hadde ønsket. Bildeutsnittet til kameraet fikk derfor ikke med store deler av publikum og jeg kunne derfor ikke bruke de som støtte for å legge frem mine funn i så stor grad som jeg hadde ønsket. I etterkant ser jeg at jeg burde hatt ett kamera stilt inn på bandet og ett kamera som fanget opp publikum og bandet. Helst ville jeg hatt det plassert slik at jeg kunne se ryggen til bandet og framsiden til publikum. Da hadde jeg fått et bedre bilde på hele den relasjonsskapende prosessen. På en annen side kunne dette kanskje blitt for mye empirisk materiale å gape over.

En annen utfordring er at det er jeg som har gjort alt i dette prosjektet. Det er jeg som har tatt alle valg som er blitt lagt frem og det farger naturligvis både prosessen,

analysen og resultatet. Men samtidig er dette også en fordel fordi jeg som forsker er tilstede gjennom hele prosessen fra start til slutt. Det er jeg som vet hva jeg ser etter, og det er jeg som legger frem det jeg har sett. Dette gjør forskningen mer gjennomført og lar meg komme dypere inn i materialet (Tanggaard & Brinkmann, 2010).

En siste utfordring jeg vil nevne er at ved å være et allerede deltagende medlem i den sosiale settingen det forskes på, har man opparbeidet seg en god del forkunnskap om feltet. Dette kan gjøre at man ser seg "blind" og kanskje overser situasjoner og hendelser som en utenforstående forsker kanskje hadde oppdaget. Etter å ha gått nøye gjennom videoopptakene mine har jeg kommet frem til den beslutning at jeg mener jeg *ikke* har sett meg blind på feltet. Men dette er jo så klart ikke så lett for meg å bestemme, siden jeg aldri kan løsrive meg helt. Noe jeg *har* oppdaget gjennom å reflektere over arbeidet som er gjort er at det var lett å bli distraheret når jeg skulle analysere videoopptaket av øvingene og konserten. Jeg ble ikke så ofte distraheret av eksterne krefter, men ting som skjedde *i* videoene. I stedet for å se etter det forskningsspørsmålene mine dikterte, så tok jeg meg selv i å begynne å høre på låtene og analysere dem. Dette går jeg utifra at skjedde fordi det er mine låter og fordi jeg ønsker å gjøre de så god som mulig. Nok en utfordring med å studere seg selv i et forskningsprosjekt.

FUNN

*Line up your cards
And look at all the hands you've dealt
Suit up for night
And feel what you never felt*

-Tønder, S

Analyse

I overgangen mellom innsamling av empiri og analysering av materiale finner vi stedet der jeg som fullstendig deltaker går over til å bli forsker. Det er nå jeg tar steget ut av rollen som vokalist, låtskriver og frontfigur i bandet til å bli han som nå skal analysere. Men, i likhet med at jeg har hatt forskerrollen i bakhodet når jeg har deltatt på øvinger og konsert, har jeg også nå som forsker deltagerrollen i bakhodet. Dette må jeg ha for at mine analyser skal få den meningen de fortjener. Jeg vil komme tilbake til dette om litt.

Jeg har brukt dataprogrammet HyperTranscribe for å transkribere videoopptakene jeg har gjort av bandets øvinger, konserten, samt opptaket av bandet som ser på opptaket av konserten. Under transkriberingen har jeg alltid hatt forskningsspørsmålene mine i tankene. Det har gjort at transkriberingen min reflekterer det. Jeg har valgt å transkribere videoene på det jeg vil kalle manus-måten. Jeg har unnlatt å ta med alle "hm"-er og kremt og den slags siden det ikke er av betydning for mine forskningsspørsmål. Det er altså relativt "ren" tale å lese fra transkripsjonene. Dersom jeg for eksempel hadde som mål å studere kommunikasjonen innad i bandet hadde jeg fått en transkripsjon som ikke ligner den jeg har nå.

Når jeg var ferdig med transkriberingen importerte jeg teksten inn i MAXQDA12. I programmet gikk jeg gjennom alle transkripsjonene og analyserte de ved å tilegne forskjellige koder og kategorier til hendelser jeg mente var relevante for forskningsspørsmålene mine.

Deretter forfattet jeg narrativer fra hver av de transkriberte videoene. Og her kommer vi til det jeg nevnte tidligere om at jeg måtte ha meg selv som bandmedlem i bakhodet en liten stund til. Jeg fant ut at transkripsjonene i seg selv ikke var nok til å få frem det jeg ønsker å vise. Det er en del aspekter som dukker opp under øvingene og konserten som jeg mener trenger en ekstra forklaring som man ikke får kun ved å lese

transkripsjonen. Det er også veldig mye tid i øvingslokalet som går til å snakke om andre ting og gjøre andre ting enn det jeg ser etter. Jeg har derfor benyttet meg av en narrativ og deskriptiv analyse av transkripsjonene blant annet ved å renske opp i dialogen for å gjøre den mer sammenhengende og forståelig. Jeg har elegant hoppet over de lange periodene der jeg mener det ikke skjer noe av betydning for oppgaven og jeg har, der jeg mener det er nødvendig, lagt inn tankene mine som en del av narrativet for at leseren bedre skal forstå hendelsene og situasjonene som oppstår. I motsetning til mange andre narrativer innenfor autoetnografisk forskning som har en tydelig "jeg" som forteller i førstepersonsperspektiv, har jeg valgt å bruke en tredjepersons fortellermåte. "Jeg"-et i mine narrativer er da "Vokalisten", som er meg. Dette er et valg jeg har gjort på bakgrunn av to ting. Den første er for å vise at det er bandet som en helhet som er fokuset i forskningen og ikke bare mine egne opplevelser som forsker. Det andre er en del av mitt forsøk på å skape avstand mellom meg selv og situasjonene når jeg i ettertid analyserer de. På denne måten prøver jeg å frigjøre meg ved å utnytte Husserls metode for bracketing.

Narrativene vil bli presentert i kronologisk rekkefølge slik det empiriske materiale ble samlet inn. Dette fører til at analysene blir presentert riktig i forhold til når øvingene og konserten fant sted. Jeg begynner altså med den første øvingen, så tar jeg for meg øvingene opp mot konserten og så presenteres narrativet fra konserten. Jeg har valgt å gjøre det slik fordi jeg mener det kan være viktig å skille øvingene fra hverandre med tanke på hvor nærme konserten de er. Jeg har en formening om at en øving som finner sted to dager før en konsert er annerledes enn en øving som finner sted en måned før en konsert.

Her følger mine narrativer av tre øvinger og en konsert som bandet hadde i løpet av høsten 2015.

Øving 17.11.15

Vi befinner oss i øvingslokalet til Bandet. I motsetning til det man kanskje ser for seg når man hører ordet "øvingslokale" er ikke dette en kjeller eller en garasje uten vindu med dårlig belysning og en shabby sofa i hjørnet. Det henger en tavle på veggen, rommet er rent og ryddig og det er godt opplyst med lysrør. Det har et visst institusjonelt preg over seg. Noe som er naturlig siden det er en del av en høyskole.

“Hva skal vi spille i dag da?” spør Gitaristen. I og med at Bandet ikke har hatt så mange øvinger før dette har de foreløpig bare to ferdige låter.

“Vi skal spille de to som vi kan, og så går vi videre”, sier Vokalistene. Han skulle ønske at de hadde fått øvd inn et par låter til og angrer på at de ikke var mer effektiv på de tidligere øvingene. Konserten er tross alt om under tre uker.

Vokalistene bestemmer at de begynner med den sangen de kan best. Trommisen teller opp. Sangen begynner og bandet står relativt rolig mens de spiller. Innimellom nikker de med hodene i takt til musikken. Ved et stopp i låten der Vokalistene synger helt aleine i to takter tar han såvidt armen rett opp i været når kompet stopper og sparker i luften når de kommer inn igjen. Her er det meningen at låten skal tas til et nytt nivå med tanke på energi og intensitet. Både Gitaristen og Bassisten er med på å kore på det som blir sunget. På slutten av låten hiver Vokalistene armen i været på den aller siste lange tonen.

Alle i bandet syns at tempoet på låten var litt for lavt og de blir enige om å spille gjennom den en gang til med litt høyere tempo.

“Jeg må prøve å leve meg litt mer inn og”, sier Bassisten.

“Ja, vi må begynne å øve på å leve oss inn.” Vokalistene er enig og vil at alle i bandet skal leve seg mer inn når de spiller.

“Jeg vil helst at vi skal spille sangene bra, jeg.” Gitaristen er til dels uenig og mener at det er viktigere å spille sangene bra først og heller øve på å leve seg inn etterpå.

“Det blir 50/50 på konserten”, sier Bassisten med et smil.

“Altså, fokuset må jo være å spille sangene bra *imens* du shower.” Vokalistene mener det er like viktig å showe som å spille, men Gitaristen vil først mestre låten skikkelig og så ta showingen i andre rekke.

“Og så må du mestre det påvirket av alkohol!” skyter Trommisen inn. Utsagnet skaper latter i øvingslokalet og Gitaristen følger opp med å si at han mener det går helt fint og at det bare tar han opp et nivå. Vokalistene henviser til en tidligere hendelse med et coverband alle spiller i og digresjonen fra øvingen er et faktum. Kanskje dette er grunnen til at de har vært lite effektive på de tidligere øvingene. Etter tre minutter med løst snakk finner Vokalistene ut at det får være nok.

“Ja, men nå er det et annet band som er i fokus, og det er Bandet.” Vokalistene strekker armene ut mot et publikum han ser for seg står foran han.

“Hallo!” Han snakker til et imaginært publikum. “Vi er Bandet og dette er Låt Fem!” Trommisen skjønner at han skal telle opp og gjør det på eget initiativ.

Det er mer bevegelse i bandet under denne gjennomkjøringen av låten. Vokalisten hopper i takt med musikken og headbanger i takt med musikken. Han klapper mot det imaginære publikummet for å få de til å klappe med til musikken. De klapper tilbake. I et brått stopp i sangen peker Vokalisten mot taket mens han synger en strofe helt alene. "Show me your face, it's time for one last jubilee!" En oppfordring til publikum. "La meg få se dere. Kom nærmere. Få se fjesene deres. Nå skal det virkelig ta av her inne. Nå skal vi ha en siste fest!" tenker han.

Sangen settes igang igjen og i hodet til Vokalisten eksploderer publikum i hopping og dansing. Vokalisten løfter gitaren mens han spiller på den. Trommisen spiller med store bevegelser i armene. Dette er showing. De hadde strengt tatt ikke trengt å gjøre det for å spille sangen. På siste slag i sangen hiver både Vokalisten, Gitaristen og Bassisten armen i været.

"Sangen får mye mer energi når vi spiller den i det tempoet", sier Trommisen. De andre er enig. "Men Gitaristen sliter litt med å spille det der greiene." Trommisen viser på luftgitar hva han mener.

"Ja, men hvis jeg ikke spiller det men bare spiller rytmegitar på verset så blir refrenget mye større i forhold. Det er bra!" sier Gitaristen.

"Hva skal jeg spille da?" Vokalisten er usikker på hva som skjer med låten nå.

"Du skal synge du!" sier Gitaristen. Vokalisten aner muligheter for mer showing når han ikke skal spille gitar og legger fra seg gitaren.

"Men du må jo spille gitar på sangen." Gitaristen har oppdaget hva som er i ferd med å skje. Han vil at Vokalisten skal spille gitar på refrenget. Slik får de et større skille mellom vers og refreng og refrenget blir "større" enn verset. Noe som passer bra for en låt med høy energi.

"Åja! Faen da! Jeg tenkte jeg skulle hoppe ut i publikum og bare ta helt av sammen med de."

"Ja, du trodde det skulle bli enkelt nå når du trodde du ikke trengte å spille gitar", sier Bassisten.

"Ja, jeg hadde store planer!" Allerede fra forslaget om at Vokalisten ikke skulle spille gitar har han tenkt på, og sett for seg, måter han kan samhandle med publikum på. Litt skuffet tar han på seg gitaren igjen. Han ser for seg måter han kan hoppe ut i publikum med gitaren på, men siden den har relativt spisse kanter må han være ekstra forsiktig. "Ja, men greit. Vi prøver med meg på gitar kun på refrenget."

"Det hadde vært gøy om du faktisk hadde sprunget ut og tatt helt av, men..." Trommisen ser det for seg han også, men lar det gli ut.

“Nå er ikke Studenthuset kjent for sykt bra oppmøte på konserter da.” Gitaristen henviser til tidligere konserter og labert oppmøte på Studenthuset. Kanskje det ikke er noe særlig med publikum å hoppe blant.

“Nei”, sier Vokalisten. “Men da hadde vi i hvert fall hatt en til i publikum da. Som er meg!” Stemningen er god i øvingslokalet men de velger å sette ideen med hopping ut i publikum til side og starter på en ny gjennomgang av låten. Underveis i låten hopper Vokalisten ut i det imaginære publikummet og later som om han stikker de med den spisse gitaren sin.

På samme sted i låten som sist gjennomkjøring vinker Vokalisten til seg det imaginære publikummet mens han synger “Show me your face.” Det er tydelig at han forventer at de ikke står så nærme scenen som han vil at de skal under konserten. På siste slaget i sangen hiver han armen i været.

“Tusen takk!” roper han til det imaginære publikummet. De klapper og jubler tilbake til bandet. Umiddelbart etter låten er ferdig begynner Bandet å diskutere hvordan instrumenteringen på låten denne gjennomkjøringen fungerte bedre eller dårligere enn forrige gang. De kommer raskt frem til at det ikke er noe vits å endre på det så kort tid før konserten.

“Okei”, sier Vokalisten. “Neste sang da. Som er Låt Tre!” Han strekker knyttede never i været og ut mot publikum. Trommisen teller opp og låten starter. Dette er første gjennomkjøring av denne låten på denne øvingen, så bandet er ikke spesielt utagerende med tanke på bevegelse til musikken. Låten slutter med en typisk “rockeslutt” der alle i bandet spiller lenge på samme tone og Gitaristen har en liten solo før de avslutter på samme slag. Umiddelbart etter sangen er ferdig begynner bandet å diskutere instrumentering og hvilke gitarpedaler som skal brukes på de forskjellige partiene i låten. De prøver ut litt forskjellige kombinasjoner, men kommer frem til at de beholder det slik det var første gang.

“Skal vi ta neste låt da?” spør Gitaristen.

“Nei, vi tar den en gang til.” Vokalisten syns det var litt lite å bare spille gjennom den en gang. De starter låten og denne gangen er det mer bevegelse i bandet når de spiller. Vokalisten strekker begge hendene i været mens han synger “I’ll be your god!” Låten avsluttes igjen med en typisk “rockeslutt.”

“Skal vi gi oss, eller? Jeg er sykt sliten.” Bandet tar Trommisen sin oppfordring til seg og pakker ned sakene sine og går hjem.

“Eh, ja. Skal vi speede litt opp på den der?”

“Den der vi har to forskjellige tempo?”

“Ja, den ble litt.. Det ble faktisk alt for seint.”

“Det funket bra på riffet da.”

“Ja, det funket bra på riffet, men vi bare booster den litt i tempo på refrenget.”

“Ja, det gjør vi. Men hvordan skal vi begynne da?”

Vi kommer rett inn i en diskusjon mellom Vokalisten og Trommisen angående temposkifte i en låt. De er begge enig i at den må gå raskere i refrenget enn i verset.

“Det begynner med at jeg går og klapper sånn som dette her.” Vokalisten går rundt i øvingslokalet og klapper med hendene høyt over hodet. På konserten vil han få med seg publikum til å klappe igang sangen. Et klappe-kor.

“Og så bestemmer egentlig du når du vil begynne sangen.” Bassisten skal starte sangen mens klappingen pågår. Vokalisten tenker at han kan gi publikum en grunn til å klappe ved å si at de må hjelpe Bassisten igang siden han skal begynne helt alene.

“Også må du gjøre det i takt med klappingen.” Bassisten leter litt etter hvor det er han skal begynne å spille og finner det til slutt. Vokalisten har stått og klappet hele tiden. Sangen starter endelig og hele bandet kommer inn. Vokalisten headbanger i takt med musikken. Ganske voldsomt faktisk. Mer enn han hadde trengt. Når vokalen starter holder han hånden opp som for å understreke at det han sier er viktig. “I am the CIA!” Vokalisten gjør mange bevegelser med armen og tegner også bokstaver i luften som vi kan finne igjen i teksten. Etter at sangen er ferdig bruker bandet lang tid på å diskutere blant annet hvor det skal være gitarsolo og hvor mange vers det skal være. Etter flere minutter med diskusjon frem og tilbake blir de enige og fortsetter øvingen.

“Okei, publikum!” Vokalisten henvender seg atter en gang til det imaginære publikummet. “På denne trenger jeg hjelp til å begynne så alle sammen må være med meg og klappe sånn at Bassisten føler seg trygg på å begynne på denne sangen. Så hvis alle kan begynne å klappe sånn.” Vokalisten klapper med hendene høyt og Bassisten starter. Etter Bassistens lille intro kommer bandet inn for fullt, og denne gangen er det mer bevegelse i medlemmene. Vokalisten gjør de samme bevegelsene med armene i luften mens han synger. Han peker også mot et imaginært sted utenfor mens han synger “He’ll be out in the cold then.” Under gitarsoloen hopper Vokalisten

rundt i rommet i takt med musikken. På slutten av gitarsoloen detter sangen litt sammen og bandet slutter å spille.

“Der må vi finne en overgang”, sier Trommisen og bandet diskuterer hva de kan gjøre for å få til en passende overgang fra soloen. Diskusjonen går vel og lenge og det er selvfølgelig plass til en liten digresjon eller to. Men det er fascinerende hvordan fokuset raskt kommer tilbake på den forestående oppgaven. Når den siste digresjonen går mot slutten begynner Vokalisten å klappe igang sangen igjen, og alle bandmedlemmene er klare med en gang. Uten ord. Bassisten begynner på sangen.

“Fortsett å klappe, publikum!” Plutselig er det imaginære publikummet tilbake. De er alltid beredt når man trenger dem. Og ofte er de lettere å ha med å gjøre enn et virkelig publikum. Hele bandet kommer inn og Vokalisten klapper med publikum mellom gitarspillingen. De samme håndbevegelsene dukker opp igjen når han synger og han holder hånden foran øynene sine mens han synger “...in my sleep.” Han klapper også mellom gitarspillingen senere i sangen som en henvendelse til publikum for at de skal være med og klappe en gang til.

“Tusen takk, Studenthus!” Sangen er ferdig og Vokalisten takker for applausen det imaginære publikummet tilbyr. Men uansett om det virkelige publikummet klapper etter sangen eller ikke så kommer han allikevel til å si tusen takk. Det er jo ikke kun for å takke for applaus, men også for å takke for seg og for å takke for at de får spille og at publikum er der og hører på.

En ny diskusjon oppstår umiddelbart etter at sangen er ferdig. Denne gang om noe bassen skal spille eller ikke spille i sangen. Det blir fort avgjort og de spiller gjennom sangen en gang til. Vokalisten klapper, Bassisten starter, bandet kommer inn. De samme håndbevegelsene kommer igjen fra Vokalisten for å understreke det som blir sagt i teksten. Hånden går opp foran øynene når han synger “...in my sleep.” Gitaristen spiller solo. Vokalisten løfter gitaren sin opp mens han spiller på den. Det ser kult ut! Sangen slutter.

“Fett! Det var kult det der du spilte på bassen.” Vokalisten er meget fornøyd med noe Bassisten spilte denne gangen.

“Okei, men da tar vi en pause.”

Etter pausen setter de igang med en ny låt. I første gjennomkjøring er det lite bevegelse i bandet, men på slutten av låten går Vokalisten opp på en stol i øvingslokalet. Han hopper ned fra stolen og sangens siste slag kommer når han lander på gulvet. Et triks utallige rockeband har brukt før. Det er noen ting som bare funker og aldri blir gammelt.

Gjennomkjøring nummer to inneholder mye mer bevegelse fra bandmedlemmene. Det er mye headbanging fra både vokalist og bassist, og Trommisen spiller med store bevegelser. På slutten går Vokalistene igjen opp på stolen og hopper ned for å avslutte låten.

“Fett! Konge! Veldig bra spilt alle sammen. Jeg tror jeg skal opp på baren og hoppe ned.” Vokalistene har tenkt å klatre opp på baren i konsertlokalet og hoppe ned derfra.

“Vær forsiktig da. Det er lang ned hvis du detter.” Trommisen virker en smule bekymret. Baren er mye høyere enn stolen i øvingslokalet.

“Også knekker du ankelen då. Klatrer opp der og havner bak baren.”

“Jeg detter jo ikke!” Vokalistene mener Bassisten og Trommisen bekymrer seg for mye. “Men det hadde vært flaut. One for the books!”

“Vi må prøve det først hverfall. Det kan jo hende du tar oppi taket.”

“Jeg har stått oppå der før. Hva skal jeg ellers hoppe ned fra da? Ut vinduet? Det hadde vært gøy!” Vokalistene ser for seg å hoppe ut vinduet fra Studenthuset. Det er høyt, minst to-tre meter. Men det hadde vært dritkult. Det er kanskje litt for høyt, hadde vært kjipt å vrikke ankelen. Men et annet problem dukker også opp.

“Da må du ha trådløs på gitaren”, sier Gitaristen. “Du har jo ikke så lang jack-kabel.”

“Vi kan gjøre sånn som Kvelertak gjorde i Singapore. Alle stikker ut på gaten”, foreslår Bassisten.

“Da må Trommisen ha en sånn korps-tromme. Eller du kan låne en bongotromme som jeg har.” Vokalistene drar samtalen litt inn i det useriøse hjørnet.

“Okei. Vi ser det an. Nå må vi videre. Vi tar sangen en gang til.”

“En, to, tre, fir!” Trommisen teller opp og sangen begynner. Vokalistene peker på det imaginære publikum mens han synger “You never expected this to happen to you.” Han prøver å dra publikum inn i verdenen teksten er hentet fra. “Er det vi som aldri hadde forventet at dette skulle skje med oss?” kan publikum tenke. “Hva er det som har skjedd?” “Får vi vite det senere i sangen?” Publikums interesse vekkes. Forhåpentligvis. Han vifter også med hånden mens han synger “... could never turn back from that fatefull night.” Han vil ha med publikum inn i sin verden. Få de til å forstå historien. Når han ikke må stå med mikrofonen og synge hopper Vokalistene rundt i takt med musikken. Etter gitarsoloen går han som vanlig opp på stolen og hopper ned for å avslutte sangen.

Bandet kjører gjennom sangen en gang til men denne gangen er de litt mindre aktive enn sist gang. Vokalisten tar allikavel et hopp ned fra stolen på slutten av sangen.

“Skal vi gi oss nå?” Trommisen er utålmodig og vil gå hjem. Kan ikke klandre han for det, det har jo vært en lang øving.

“Nei, vi tar den andre en gang til også.” Gitaristen er giret på å få øvd så mye som mulig når alle er samlet.

“Okei. Hvordan var det den begynte da?”

“Den begynner sånn.” Vokalisten klapper og nynner det bassgitareren spiller.

“Ja, stemmer.”

Vokalisten begynner å klappe allerede før Bassisten er ferdig å stemme bassen. Det er tydelig at han henvender seg til det imaginære publikummet igjen. Bassisten starter på introen.

“Hjelp oss! Fortsett å klappe, publikum!”

Vokalisten gjør bevegelser i luften med hendene mens han synger. “I am the CIA.” Han løfter hendene mot publikum. “...set him free.” Han gjør en kuttebevegelse på halsen sin. “Kill ´em all on your behalf.” Han vifter vekk med hånden. “... and there´s never a question.” Alle disse bevegelsene understreker det som blir sagt i teksten.

Etter denne gjennomkjøringen pakker bandet ned sakene sine og avslutter dagens øving.

Øving 01.12.15

“Okei. Klare?” Vokalisten vil ha en effektiv øving i dag og vil komme igang forttest mulig. Det er fire dager til første konsert. Tiden begynner å bli knapp.

“Å, en, to, tre, fir” Trommisen teller opp. De starter Låt En. Trommisen spiller med store bevegelser i armene når han spiller trommer. Resten av bandet lever seg også inn i musikken, men ikke overdrevet. På slutten av låten går Vokalisten opp på en stol i øvingslokalet og hopper ned fra den for å avslutte sangen.

“Kul stopp! Også bare kjører jeg på.” Trommisen er i øve-til-konsert-modus allerede. Det gjelder å ha overgangene mellom sangene så korte som mulig for å unngå unødvendig stillhet på scenen og for ikke å miste publikums interesse. Når man først har begynt må man kjøre på og utnytte momentumet man har bygget seg opp.

“Ja, hvis du bare begynner rett på.” Vokalisten er enig med Trommisen. “Da er det viktig å være rask å stemme. I denne overgangen her.”

“Men er det kun en stemming? Det er en fin plass å ha det for da blir det ikke dødtid på scenen. Så lenge dere er kjappe. Men hvis du og får deg pedal så er det fort gjort.” Trommisen er heller ikke fan av dødtid på scenen.

Han setter igang neste låt som begynner med kun et trommegroove. Vokalisten klapper mot det imaginære publikummet for å få de til å klappe i takt med musikken. Dette er en relativt rolig sang så det er ikke mye bevegelse i bandmedlemmene. I tillegg er det lenge siden de har spilt den så den sitter ikke helt godt enda. Siden de holder på med å kjøre gjennom sangene i den rekkefølgen de skal spille de på konserten så velger de å gå videre til neste låt i stedet for å øve spesifikt på den låten.

Neste låt er det mer fart i og bandmedlemmene er i mer bevegelse. Vokalisten gjør bevegelser med hendene mens han synger og strekker hendene ut mot publikum gjennom så og si hele låten. Han snurrer fingeren mot hodet sitt mens han synger “... losing my mind.” På et punkt ser det også ut til at han har blikkontakt med det imaginære publikummet. Låten slutter med en typisk rockeslutt.

“Kom igjen nå, publikum!” Trommisen roper til det imaginære publikum.

“Ja, publikum! We´re gonna need your help on this one! Please, join me clapping.” Vokalisten begynner å klappe igang sangen. “Like this.” Trommisen blir også med å klappe, Bassisten starter låten og resten av bandet kommer inn like etterpå. Vokalisten peker på seg selv mens han synger “I am the FBI.” En rolle fra tekstuniverset har kommet frem for et lite øyeblikk. Vokalisten holder seg foran øynene mens han synger “... in my sleep.” for å illustrere for publikum det som synges i teksten. Han vifter vekk med hånden mens han synger “... and there´s never a question.” Gitorsoloen kommer og sangen slutter etter den.

Neste låt er den siste i rekken. Trommisen teller opp og bandet setter igang. De beveger seg ikke noe nevneverdig overdrevent under denne sangen, men Trommisen trikser litt med trommestikken innimellom. I det siste partiet av låten snakker Vokalisten til det imaginære publikummet. “I wanna see all your pretty faces!” Og han strekker armene i været når han synger “Show me your face it´s time for one last jubilee!” Resten av bandet blir med å kore på de siste vokalpartiene og låten slutter etter det. Vokalisten slenger armen i været på siste slag av låten.

“Kan vi være så snill og ta en pause nå?”

“Ja.”

Etter pausen planlegger bandet å kjøre gjennom alle sangene en gang til i samme rekkefølge som de skal spille de på konserten.

“En gang til da”, sier Vokalisten.

“Ja, alle på nytt igjen ja.” Bassisten er enig.

“Okei. Jeg vet ikke om jeg skal si noe først, eller. Nei, vi får tenke litt på det. Nå spiller vi først.”

“Vi er Bandet. En, to, tre, fir. Og så begynner første låt”, foreslår Trommisen og Gitaristen synes det er en god ide.

“Ja, at det blir rett på?”

“Ja, at du teller opp første låten”, forklarer Trommisen til Vokalisten.

“Kan vi ikke bare stille oss opp da, så begynner du å telle høyt og så bare; “Vi er Bandet” og så spiller vi”, foreslår Gitaristen.

Vokalisten holder opp en hånd og henvender seg til det imaginære publikum. “Vi er Bandet! Dette er låt nummer en! Faen, jeg kommer alltid inn i den der quizmaster-stemmen når jeg skal si låter.” Vokalisten har en bakgrunn som quizmaster på en lokal pub-quiz. Han rister det av seg og henvender seg på nytt til det imaginære publikum. “Vi er Bandet! Takk for at dere kom! En, to, tre, fir!” Låten starter. Bandet beveger seg mye mer enn forrige gjennomkjøring. Det er tydelig mer fokus på å øve til konsert nå. Vokalisten peker på publikum mens han synger “... bought you out of town...” og vifter med hendene mens han synger “... could never turn back form that fatefull night.” Gitorsoloen kommer inn og alle bandmedlemmene headbanger unisont i takt med musikken. Vokalisten roper “Hey, hey, hey” i takt med musikken. Han vil ha med seg publikum til å rope også. På slutten av låten går han opp på en stol i øvingslokalet og hopper ned. Siste slag av låten kommer når han treffer gulvet.

Trommisen setter igang neste låt umiddelbart etter den forrige er ferdig.

“Tusen takk!” sier Vokalisten til det imaginære publikum. “Vi er altså Bandet. Vi skal varme opp for dere i kveld.” Så snakker han til Trommisen. “Ja, jeg tror bare du, det gjør jo ikke noe om du spiller...”

“Jeg bare spiller og når du er klar så tar jeg en stopp”, sier Trommisen til Bassisten.

“Ja, det blir jo ikke noe problem da, men nå måtte jeg jo ned og omstille meg.”

Trommisen starter sangen igjen og Bassisten later som at han stemmer bassen fra forrige sang.

I stoppet som de snakket om nettopp henvender Vokalisten seg til det imaginære publikum som karakteren fra teksten. “Welcome!”

Vokalisten peker mot gulvet mens han synger “... this was a good place.” for å skape en illusjon om at det kanskje nettopp er dette lokalet han synger om. Midt i sangen må bandet stoppe for å øve på overgangene mellom vers og refreng. De finner

fort ut av det og fortsetter direkte på låten fra der de stoppet. Vokalisten klapper med hendene for å få med seg publikum til å klappe. Trommisen gjør triks med trommestikken på forskjellige steder gjennom hele sangen. I og med at denne låten er den roligste låten bandet har så er det ikke mye overdreven bevegelse fra bandmedlemmene. Låten slutter.

“Uff. Jeg gruer meg til å spille det der live.” Vokalisten er engstelig for et soloparti i låten med tostemt gitar som han og Gitaristen skal spille alene. Trommisen diskuterer opptellingen til neste låt. “Er det kun en, to og så på sangen eller går vi rett på?”

“Nei, vi går bare rett på. Så vi må jo følge med. Så hvis du bare tar de slagene på skarptrommen.”

Trommisen starter låten. Dette er en låt med høyt tempo og bandet beveger seg mer under denne låten enn de to foregående låtene. Vokalisten strekker hendene ut mot publikum mens han synger. Han later som at han tar en krone fra en annens hode og setter den på sitt eget mens han synger “... but I stole the crown.” Han gjør også flere av disse bevegelsene gjennom låten. Snurrer fingeren mot hodet sitt mens han synger “... losing my mind.”, peker på seg selv mens han synger “... I’ll take your soul and your mind.”, og til sist strekker han hånden i været mens han synger “I’ll be your god!” Låten slutter med en rockeslutt der bandet strekker den siste tonen ekstra langt før de slutter sangen unisont.

“Okei, folkens!” Vokalisten snakker til det imaginære publikummet. “Vi skal spille nest siste låt og vi trenger litt hjelp. Bassisten klarer ikke å begynne uten at folk klapper for han, så være med å klapp!” Vokalisten begynner å klappe og Bassisten begynner på låten.

“Fortsett å klapp!” Vokalisten klarer så vidt å komme inn sammen med resten av bandet fordi han klappet litt for lenge. Trommisen spiller med store bevegelser i armene.

“Hvorfor klapper dere ikke?” spør Vokalisten det imaginære publikum. Han ser for seg at de ikke blir med å klappe. Bandet fortsetter låten allikevel. Vokalisten spiller ikke gitar på verset og har derfor armene fri til å gjøre masse bevegelser. Han peker på seg selv mens han synger “I am the FBI.” han holder seg foran øynene mens han synger “... in my sleep.” og han vifter med pekefingeren mot publikum mens han synger “... don’t let him in.” Han peker på publikum mens han synger “I know just what you’re thinking.” Han later som om han kutter strupen når han synger “... kill ‘em all on your behalf.” Sangen slutter og Vokalisten henvender seg til det imaginære publikum igjen.

“Takk for oss! Give it up for Tidamp som kommer på scenen etter oss!”

Trommisen teller opp til siste låt. Dette er også en sang med høyt tempo og mye energi. Bandet har av de grunnene valgt den som siste låt. Trommisen peker på det imaginære publikum med stikkene flere ganger i løpet av låten.

“I wanna see all your pretty faces!” Vokalisten vinker det imaginære publikum nærmere “scenen.” Trommisen strekker hendene høyt i været. Alle bandmedlemmene rocker til musikken. Trommisen headbanger. Alle korer med på siste del av sangen og Vokalisten slenger armen sin i været på siste slag.

“Tusen takk! Vi er Bandet! Etter oss kommer Tidamp. Tusen takk!”

Etter litt snakk og diskusjon blir bandet enig om at de skal spille igjennom alle låtene en gang til som om det var konsert og alt det medfører.

“Hallo!” Vokalisten rekker hånden i være og henvender seg mot det imaginære publikum. “Vi er Band. Badn. Bandet! Og dette er vår første låt. Å, en, to, tre, fir!” Vokalisten sliter litt med å si bandnavnet, men stopper ikke opp av den grunn. Nå er det jo tross alt “konsert”. Bandmedlemmene beveger seg mer enn noen gang denne øvingen. Vokalisten gjør en dryssebevegelse med hånden mens han synger “all of your diamonds, and all of your gold.” På slutten av låten går han opp på en stol og hopper ned for å avslutte sangen.

“Tusen takk! Wooho! Håper dere har kost dere på konsert!” roper han til det imaginære publikumet. Bandet pakker ned sakene sine og avslutter dagens øving.

Konsert 05.12.15

Vi befinner oss i et lite lokale. Like lite som en middels stor stue i en enmannsbolig.⁸ Bandet står på en trang liten scene i den ene enden av rommet. Den er så trang at Vokalisten må stå nedenfor selve scenen, men siden den bare er 15 centimeter høy så gjør det ikke den store forskjellen. Det er nesten bedre slik. På den måten kommer han nærmere publikum.

“Hvordan går det her da? Hallo, Studenthus!” Bandet har blitt enige om at Vokalisten ikke skal snakke alt for mye før de setter igang første låt.

“Fittebra!” er det en i publikum som roper tilbake. Vokalisten sier seg fornøyd med den responsen og velger å sette igang konserten.

⁸ I tillegg til å analysere transkripsjonen av videoopptaket av konserten har jeg også hatt en transkripsjon av et videoopptak der bandet ser på opptaket fra konserten og kommenterer fritt underveis ved siden av for å få en bedre forståelse av hva bandmedlemmene selv syns.

“Vi er Bandet, og denne sangen heter Låt En. En, to, tre, fir!” Sangen starter. Hele bandet er med fra første tone og de beveger seg mye til musikken. Vokalisten begynner å synge og i første tekstlinje peker han på publikum mens han synger “You never expected this to happen to you.” Han gjør et “pengetegn” (gnir tommel og pekefinger) i luften mens han synger “... for the lowest bid.” Han veiver med armene mens han synger “... all of your shine” og han vifter med pekefingeren mens han synger “... could never turn back from that fateful night.”

Hele bandet er meget aktive på scenen under hele sangen. Soloen starter. Vokalisten snur seg inn mot bandet under soloen. Det er nesten som de er i sin egen lille boble akkurat der. Han sprekker boblen og går ut i området foran scenen for å møte seg med publikummet. Han synes godt de kunne stått nærmere scenen. Jaja, det er jo bare første låt. Vi får jobbe de nærmere, tenker han og går inn på scenen igjen. Sangen nærmer seg slutten og han leter etter et sted han kan hoppe fra for å avslutte sangen. Baren er rett ved siden av scenen men han må jo spille gitar også, og har ikke sjans til å klatre opp der samtidig. Ikke har han tid heller. Irritert på seg selv for at han ikke testet det ut før konserten må han nøye seg med en liten puff som står til venstre for scenen. Det får holde, tenker han. Det kan jo bli morsomt. Han går opp på puffen og hopper ned. Sangen slutter.

Trommisen begynner rett på introen til neste låt i det Vokalisten hiver armen i været. Det er ikke planlagt men det ser veldig stilig ut. “Tusen takk!” Han snakker til publikum mens Trommisen spiller. “Det var sangen Låt En. Vi er Bandet og i dag blir det hett og svett og deilig.” Han stemmer gitaren ved hjelp av en stemmepedal samtidig som han snakker. “Det ser greit ut. Okei, gutter! Denne sangen heter Låt To!” Gitaristen og Vokalisten lar gitarene feede over trommegrooven. Trommisen spiller mye lenger enn han trodde han kom til å gjøre men kommer til slutt til det planlagte korte stoppet og Vokalisten roper “Welcome!” i mikrofonen.

Resten av bandet kommer inn etter stoppet og Bassisten oppdager at han har glemt å stemme bassgitaren sin fra forrige låt. Han bruker lang tid på å fikse det mens Vokalisten begynner å synge. Denne sangen er roligere enn den første og bevegelsen til bandmedlemmene føyer seg deretter. Vokalisten fortsetter med håndbevegelsene sine. Han peker på scenegulvet mens han synger “... this was a good place”, han peker ut mot vinduet mens han synger “... out in the garden...” og han slenger ut med hånden mens han synger “Let your worries drift away.”

I partiet før siste vers prøver Vokalisten å få med publikum å klappe. Han sier ingenting, men bare begynner å klappe over hodet og se ut mot publikum. De skjønner hva han er ute etter og blir med å klappe, dog litt avventende. “Å, dere er flink” sier

han, og glemmer teksten i starten på verset i det han skal begynne å synge. Han peker på kroppen sin, hjerte sitt og hodet sitt i det han synger “Body, soul and mind...”

Så kommer den tostemte soloen med Vokalisten og Gitaristen. Den høres tydelig veldig knotete ut og ikke bra i det hele tatt. Bandet gremmes i ettertid, men rister det fort av seg på scenen. Man må bare late som at man ikke har spilt feil i det hele tatt. Sangen slutter og publikum sin respons bærer ikke preg av at de synes det er middelmådig.

“Takk!” roper Vokalisten etter at publikum har klappet og hoiet. “Yes! Vi er Bandet. Vi finnes både på Soundcloud og på Urørt hvis noen har lyst å sjekke oss ut der. Det er fullt mulig, veldig lov og veldig gratis. Og det er grådig kjekt for oss. Vi har nettopp sluppet to nylig innspilte demoer. Og det synes vi gikk bra. Og vi skal spille en av de nå. Den heter Låt Tre, men på folkemunne så har jeg hørt at den går for Prakko Prakko faktisk. Så her kommer Prakko Prakko.”

Trommisen setter igang sangen. Den har et høyt tempo og alle i bandet er enig i at det går litt fort. Men det er bedre at det går for fort enn at det går for sakte. Det blir for slapt hvis det går for sakte. Bandmedlemmene er veldig aktive på scenen under denne sangen. Vokalisten snurrer med fingrene mot hodet mens han synger “... losing my mind.” Bassisten og Vokalisten har blikkontakt mens de spiller sammen i et parti der det ikke er vokal. Tilbake foran mikrofonen tar Vokalisten hånden i ansiktet mens han synger “dirty in the face and full of sin.” og strekker armene ut mot publikum mens han synger “I’ll be your god!” Sangen avsluttes i god rockestil ved å holde siste tonen lenge. Publikum klapper og hoier etter at sangen er ferdig.

“Tusen takk! Whoo!” Å si tusen takk etter en låt går nesten automatisk uten at det vies en tanke. “Går det bra?” Vokalisten starter en samtale med publikum.

“Ja!”

“Går det fint?”

“Ja. Om det gjør!”

“Flott. Har dere en bra desember so far?”

“Ja.”

“Ja, men det er bra. Vi skal videre til neste låt. Og der trenger vi litt hjelp for det er Bassisten som skal begynne og han er alltid litt nervøs så hvis dere kan hjelpe med å...”

“Heia Bassisten!” ropes det fra publikum.

“... bli med å klappe.” En i publikum begynner å klappe for Bassisten.

“Ja, vent litt, jeg skal vise dere hvordan dere skal klappe. Det er ikke lov å klappe annerledes enn slik som dette. Det går helt fint. It’s your first time. Okei, vær så

snill å vær med og klapp slik som dette.” Vokalisten begynner å klappe taktfast. Publikum blir med nesten med en gang. Det tar nesten et halvt minutt før Bassisten begynner på sangen. Det er litt lenge for å bare stå å klappe med publikum. Vokalisten blir utålmodig og han er redd for at publikum etterhvert skal slutte å klappe.

“Bassisten er ekstra nervøs i dag”, sier Vokalisten i mikrofonen for å gjøre det mindre kleint.

“Ja, jeg er det”, svarer Bassisten.

“Det går fint”, sier Vokalisten i mikrofonen. “Bare fortsett å klappe”, sier han til publikum. Bassisten begynner omsider og bandet kommer inn like etter. Dette er en seig låt med masse tyngde på hvert slag. Trommisen står bak trommesettet og headbanger mens han spiller. Vokalisten går ut blant publikum og står og spiller der en stund før han går tilbake på scenen og begynner å synge på verset. Han peker ut i publikum mens han synger “... the one you call for backup”, han holder seg foran øynene mens han synger “... in my sleep”, han vifter med pekefingeren mens han synger “Don’t let him in...” og peker på publikum mens han synger “I know just what you’re thinking.” Gitaristen starter på gitarsoloen og samtidig går Vokalisten ned på knær. Det ser nesten ut som Vokalisten spiller gitarsoloen. Bandet mener at Gitaristen må komme mer frem på scenen mens han spiller gitar, men han måtte bak og feede i starten på soloen.

“Tusen takk, Studenthus!” Vokalisten takker nok en gang og publikum roper og klapper.

“Er det noen som syns gitaren min er fin?” Vokalisten slenger ut et spørsmål til publikum.

Han får svar fra en person i publikum. “Jaa!”

“Ja, det er bra.” Fornøyd med at noen i det minste svarte har Vokalisten tenkt å gå videre til neste låt, men en annen i publikum roper plutselig “Nei!” Dog humoristisk ment er det noe Vokalisten må ta stilling til.

“Hei! Hvis én syns det så er det helt greit. Da fortsetter jeg med den.”

“Jeg liker det”, sier publikummeren som svarte ja tidligere.

“Takk skal du ha!” Vokalisten prøver å slå over til stavangerdialekt, men det høres mer ut som svensk. Han dropper det. “Ja, vi er kommet til siste låt vi. Det er den andre demoen vi har spilt inn. Og den heter Låt Fem. Tusen takk til bandet før oss og bandet som kommer etter oss for at vi får lov til å spille her med de i dag. Vi bare kjører på med siste låt. Takk! Vi er Bandet!”

Trommisen teller opp og sangen starter. Om ikke låten hadde et høyt tempo fra før så har den i hvert fall det nå. En god del høyere tempo enn de er vant til på øving. I

denne låten spiller Vokalisten gitar samtidig som han synger så det er lite håndbevegelser som viser til teksten her. Mot slutten av siste refreng ser Vokalisten at noen i publikum begynner å danse og gyng. Han reagerer på dette og roper "Å, kom igjen, Studenthus!" for å prøve å få med seg resten av publikum.

Før det siste partiet er det en stund Vokalisten ikke spiller gitar, låten har et break-down. Da går han og tar seg en slurk fra en ølflaske. Han hever flasken mot publikum. "Skål, Studenthus!" Publikum skåler tilbake.

"Nå vil jeg se alle de flotte ansiktene deres! Tusen takk for oss!" Bandet begynner på siste delen av sangen. Først rolig. "Show me your face. Show me your face." De bygger det opp. "Show me your face. Show me your face." Nå skal det ta av. "Show me your face it's time for one last jubilee. Show me your face it's time for one last jubilee." Mer og mer intensitet over fire takter før de samtidig stopper brått og Vokalisten synger alene. "Show me your face it's time for one last jubilee!" Så kommer hele bandet inn igjen. Nå legger de ingenting i mellom. Alle spiller så hardt de kan. Gitaristen og Bassisten korer med. "Show me your face! Show me your face!" Trommisen headbanger bak trommene og ser ut som en levende mopp. Publikum begynner å danse. "Show me your face! Show me your face!" Publikum headbanger! På siste slag reiser Trommisen seg og Vokalisten hiver armen i været. Bandet avslutter ved å dra ut den siste tonen.

"Tusen takk! Vi er Bandet! Håper dere koste dere. Vi koste oss. Dette var premiere. If you didn't know." Publikum klapper og hoier. Vokalisten og Bassisten klapper mot publikum mens de går av scenen. Trommisen lager et papirfly av setlisten og sender den ut i publikum. Den kommer til å bli verdt mye.

Diskusjon

Jeg vil i dette kapittelet presentere funn fra analysene jeg har utført og vise til eksempler i mitt materiale og relevant teori som støtte. Jeg finner det nå nødvendig å repetere mine forskningsspørsmål slik at leseren kan ha de i friskt i minne i sin videre lesning.

- 1. På hvilke måter legger et rockeband til rette for relasjonsskapende aktivitet med publikum?*
- 2. Hva kjennetegner et rockebands planlegging av, øving på og gjennomføring av relasjonsskapende virkemidler i øvingslokalet og under en konsert?*

Med disse friskt i minne kan vi nå gå videre til min presentasjon av de funn jeg har gjort med fokus på forskningsspørsmålene. Jeg kommer til å gå gjennom spørsmålene hver for seg og svare på de med eksempler fra mitt eget materiale samt teori som støtter opp under det jeg presenterer. For ikke å skape unødig forvirring tar jeg det første spørsmålet først og det andre etterpå. Der jeg finner det nødvendig vil jeg nærmere forklare og begrunne mine valg og eventuelle begrensinger jeg har gjort. La oss så se igjen på det første spørsmålet.

Spørsmål nr. 1

1. På hvilke måter legger et rockeband til rette for relasjonsskapende aktivitet med publikum?

I det følgende kapittelet ønsker jeg å svare på dette spørsmålet ved å vise til hendelser fra mitt empiriske materiale, tolke disse, og trekke inn relevant teori for å underbygge mine meninger. Gjennom arbeidet med videoene, transkriberingen, og analysene har jeg oppdaget at det er noen ting som oppstår og finner sted gjentatte ganger ved ulike tidspunkt. Disse forskjellige tingene har jeg valgt å prøve å sette inn i kategorier for å skape et overblikk over hva som skjer. Svarene på dette forskningsspørsmålet har jeg valgt å dele inn i tre kategorier. Dette har jeg gjort fordi jeg ser at det er ulike virkemidler som er brukt for å oppnå forskjellige former for relasjonsskaping. Jeg vil nå presentere disse kategoriene og fortelle litt om de forskjellige virkemidlene som befinner seg under de før jeg går videre.

1. Det tekstlige univers.

Hver låt forteller en egen historie. Jeg har selv opplevd å bli sugd inn i historien til en låt av et annet band. Det er en ypperlig måte å skape en relasjon med publikum på. Få de til å føle på det som skjer med personene i historien til låten. Dette starter allerede i låtskrivingsprosessen og det krever en god forteller for å lage hele historier som skal presses inn i en låt på noen få minutter. Og det skal også formidles på scenen. Gjennom gestikulering med blant annet hendene kan artisten understreke de tekstlige hendelsene som finner sted og på den måte skape et multimodalt uttrykk for publikum. De hører teksten bli sunget og ser meningsbærende tegn utført av artisten på samme tid. Artisten kan også ta på seg en rolle som en karakter fra historien i teksten. Han skifter mellom å være seg selv og å være en annen. Ved å bringe frem

denne andre rollen kan vi dra paralleller til teater. Rollen får utfolde seg som den selv vil på scenen. Det blir et enda sterkere inntrykk for publikum at de kommer nærmere historien i teksten.

2. Involvering av publikum.

Å involvere publikum fysisk kan gjøres på mange måter. I populærmusikkens verden er det oftest dansing, klapping og synging som er noe en artist trakter etter at publikum skal gjøre på konsertene deres. Det typiske *call and response* er et mye brukt virkemiddel for å få publikum involvert. Det kan gjøres så enkelt som at en artist roper "Hey!" og publikum svarer "Hey!" tilbake. Gjerne i takt med musikken og i forskjellige grader av styrke og intensitet.

Vi kan her også snakke om musikkens egen intensjon. Det er ikke et like åpenbart og synlig virkemiddel som *call and response*, men det handler om hva selve musikken gir til publikum. På hvilken måte resonnerer musikken i kroppen til publikum. Gir den dem lyst til å danse? Gir den dem lyst til å hoppe? Til å headbange? I populærmusikken handler det om blant annet rytme, tempo, toneart og intensitet. Forskjellige låter har forskjellig gestus og uttrykker dermed ulike intensjoner mot publikum (Schneider, 2010).

3. "Showing" - Underholdning.

Under denne kategorien finner vi bevegelser og hendelser som kun er av underholdningsmessig karakter og som strengt tatt ikke er nødvendig for å spille musikken eller henvise til narrativet i teksten til en artist eller et band. Som klassiske eksempel kan jeg nevne det at soloGitaristen i et band går ned på knærne under en gitarsolo eller at Janove Ottesen i Kaizers Orchestra hopper ned fra en oljetønne for å avslutte en låt. Dansing, hopping og for eksempel headbanging på scenen kan vi også finne under denne kategorien. De har det som mål å skape liv og røre på scenen og underholdning for publikum utover kun musikken.

Jeg har nå presentert de tre kategoriene jeg har valgt å dele mine funn opp i og fortalt litt om virkemidlene som ligger til grunn. Jeg vil nå presentere hendelser fra analysene mine der jeg mener vi kan se igjen virkemidler fra disse kategoriene. For ordens skyld velger jeg å vise dette i samme rekkefølge som presentert ovenfor.

Det tekstlige univers

Som frontfigur og låtskriver i dette bandet så har jeg mer innsikt enn noen i det tekstlige universet jeg ønsker å skape i låtene våre. Siden bandet og låtene har blitt laget før arbeidet med denne masteroppgaven satt i gang kan jeg ikke henvise til noe empirisk materiale som kan bevise at jeg faktisk tenker på å skape et univers for publikum å trå inn i. Det jeg derimot kan gjøre er å fortelle deg som leser at dette er sant. Med låtene til dette bandet ønsker jeg å skape et univers med forskjellige karakterer, steder og hendelser som kan knyttes sammen. Som mine idoler i Kaizers Orchestra har gjort vil jeg få publikum til å fundere og lure på hva som har skjedd, hva som skjer, og hva som kommer til å skje med karakterene i tekstuniverset. På denne måten ønsker jeg å gjøre tekstene såpass interessante at publikum blir engasjert både i og utenfor konsertsituasjonen. I og med at bandet er relativt nytt så er ikke alle låtene ferdig og derfor vil det mangle noen historier akkurat i denne oppgaven. De som er interessert kan finne tekstene til låtene som vedlegg i denne oppgaven. Videre vil jeg presentere virkemidler jeg mener bandet bruker for å legge til rette for at publikum kan tre inn i det tekstlige universet.

Gestikulering

Noe av det første jeg la merke til og det jeg uten tvil har sett mest av i arbeidet med denne oppgaven er gestikuleringen til Vokalisten når han synger. Som oftest bruker han gestikulering for å understreke det som skjer i teksten. Håndbevegelsene er av en sånn karakter at vi kan finne mening i de gjennom teksten. Jeg begynner med det eksempelet jeg mener viser best hva som skjer. Det er fra en øving bandet hadde 1. desember, 2015. Dette er en låt der Vokalisten ikke spiller gitar på verset og derfor har hendene ledig til å gestikulere ganske mye.

Vokalisten spiller ikke gitar på verset og har derfor armene fri til å gjøre masse bevegelser. Han peker på seg selv mens han synger "I am the FBI." han holder seg foran øynene mens han synger "... in my sleep." og han vifter med pekefingeren mot publikum mens han synger "... don't let him in." Han peker på publikum mens han synger "I know just what you're thinking." og han later som om han kutter

strupen når han synger "... kill 'em all on your behalf." Sangen slutter og Vokalisten henvender seg til det imaginære publikum igjen.

Her finner vi mange eksempler på gestikulering for å fremheve det tekstlige i låten. Vi ser at gestikuleringen kan variere med tanke på den mening den ønsker å fremheve. Den kan for eksempel direkte vise en spesifikk handling som skjer i teksten. Et eksempel på dette er når Vokalisten foretar en kuttebevegelse over sin egen hals mens han synger "...kill 'em all..." Denne bevegelsen er ikke til å misforstå, noen blir drept av noen andre. Dette er et eksempel på en *ikonisk* gest som beskrevet av Ekman & Friesen (1969) og oversatt av Jensenius (2009). "*Ikoner* representerer en bestemt egenskap ved en handling eller et objekt, og kan beskrives etter formen og utførelsen av gesten. Ikoniske gester brukes for å illustrere en handling, for eksempel å imitere banking på en dør ved å slå i luften" (s. 29).

En annen kategori for gester fra Ekman & Friesen er *emblemer*. "Emblemer er innlærte handlinger med en bestemt mening, for eksempel tommelen opp eller vinking når man sier "ha det" til noen" (Jensenius, 2009, s. 29). Fra situasjonen over vil jeg dra frem handlingen når Vokalisten vifter med pekefingeren mens han synger "... don't let him in." Slik vifting med pekefingeren fra en person betegner ofte at de for eksempel vil kommunisere "Nei, ikke gjør det." Hvor ofte har vi ikke sett fotballspillere vifte med pekefingeren mot dommeren under en fotballkamp for å si "Nei, dommer, du tar feil, det var en ren takling, jeg var på ballen!" imens motspilleren ligger og vrir seg på gresset med komplisert brudd i ankelen. Vokalisten i denne låten er intet unntak. Han vil ikke at den det synges om i låten skal slippe den andre inn. Publikum kan lure på hvorfor denne andre ikke skal slippes inn, og dermed engasjeres de mentalt i musikken. De får kanskje vite svaret dersom de lytter videre i låten. Denne personen i teksten bringer meg fint videre til neste underkategori av det tekstlige universet, nemlig den tekstlige karakter.

Den tekstlige karakter

Siden jeg nå er inne på det som handler om det tekstlige universet finner jeg det naturlig å fokusere på den første av Friths (1996) beskrivelser som jeg presenterte i teorikapitlet mitt. Vokalisten som tar på seg rollen som en karakter fra låtens historie. Dette var egentlig ikke noe jeg bevisst så etter da jeg analyserte mitt empiriske

materiale, men det dukket likevel opp i løpet av arbeidet og jeg synes det er et viktig poeng å få med. Husk at det i denne delen handler om å få publikum til å entre det tekstlige universet i låten.

Jeg vil presentere to av eksemplene jeg fant i materialet mitt og vil bruke Friths beskrivelser for å peke på hvilken rolle jeg mener det er Vokalistens har tatt på seg i de forskjellige eksemplene.

Det første eksempelet er fra en øving bandet hadde 17. november, 2015 og er et ganske kort eksempel, men likevel beskrivende.

Vokalistens strekker begge hendene i været mens han synger “I’ll be your god!”

Vokalistens har gjennom hele låten vekslet mellom hvilken rolle han har på seg. Teksten spinner tilsynelatende rundt to personer der kun den ene snakker til den andre og det at han tar armene opp i luften er noe han ser for seg at den ene karakteren gjør i historien akkurat der. Derfor kan jeg her si at Vokalistens har tatt på seg en av denne låtens *song personality*. Dette er et slags utløsende punkt i historien der en viss sannhet kommer frem og vi får vite at det egentlig er dopet som snakker til en person som sliter med avhengighet. Spesielt interesserte kan ha glede av å lese låtens tekst som ligger som vedlegg til denne oppgaven.

I det neste eksempelet jeg skal presentere mener jeg vi finner vi minst to av Friths beskrivelser. Dette er også fra øvingen bandet hadde 17. november, 2015, men det er en annen låt enn eksempelet ovenfor

Etter pausen begynner de å øve på en ny låt som begynner med et trommegroove. Etter noen takter stopper trommene og Vokalistens roper “Welcome!” i mikrofonen mens han hiver armen i været. Etter en takt kommer hele bandet inn.

Dette eksempelet dukker opp helt i begynnelsen av denne låten. Det er det første Vokalistens sier i låten. Ved første øyekast (eller ørekast) kan det virke som om Vokalistens har rollen som seg selv og henvender seg til publikum. Men går vi det litt nøyere etter i sømmene så finner vi at dette er to roller som opptrer samtidig. Den primære rollen, den som spinner ut fra teksten (som jo ble laget før låten ble øvd på eller fremført for publikum), er karakteren fra historien. Han står i en dør og ønsker en gruppe mennesker inn i et slitt, nesten falleferdig hus. Den andre rollen er litt

vanskeligere å bestemme. Det kan enten være Vokalisten som seg selv eller Vokalisten som “stjernen”. Uansett hvilken rolle det er så er det tydelig at den bruker denne hendelsen (som ville skjedd uansett om publikum var der eller ikke) til å *også* ønske publikum velkommen. I og med at det blir sagt på engelsk så mener jeg det er nærliggende å tro at dette er “stjerne”-personligheten til Vokalisten som kommer frem sammen med den tekstlige karakteren. Her er vi altså vitne til det Frith (1996) kaller for *double enactment*.

Involvering av publikum

Dette er den andre kategorien jeg har valgt for mine funn angående de relasjonsskapende virkemidlene bandet benytter seg av. Felles for disse virkemidlene er søken etter å direkte involvere publikum i konserten. Å la de få ta fysisk del i det som utspiller seg i konsertlokalet. Publikum er der ikke for kun å høre på musikken, de er der for å delta i konserten. Delta i å forme den opplevelsen som er unik for akkurat denne konserten, denne dagen - i disse timene. For selv om bandet kan spille de samme låtene konsert etter konsert så vil aldri en konsert være lik en annen sett i et relasjonelt musikkteoretisk perspektiv fordi “(...) publikum er ulik, altså er enhver forestilling i en viss forstand unik og ikke gjentagbar” (Böhnisch, 2010, s. 93, fotnote).

Deltagerstrategier

Jeg finner det nå nødvendig å igjen vise til det Tony Valberg (2012) forteller oss om deltagerstrategier i sin artikkel *Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk*. Som nevnt i teorikapittelet mitt snakker Valberg om to forskjellige typer av deltagerstrategier. Han skiller mellom *konsept-egne* deltagerstrategier og spontant skjenkede deltagerstrategier. Jeg kan raskt repetere hva de to innebærer. Konsept-egne deltagerstrategier er “(...) planlagte samhandlingsakter lagt til særlige områder i konsertforløpet” (s. 182). Spontant skjenkede deltagerstrategier forekommer hvis noen i publikum henvender seg til bandet på eget initiativ. Bandet kan så enten velge å “(...) forfølge eller ignorere” (s. 182). Disse to strategiene, hvis utført med suksess, bidrar til å skape relasjoner mellom publikum og artist og legger også til rette for samhandling mellom de to. Under vil jeg trekke frem noen hendelser og situasjoner jeg mener faller inn under disse strategiene. Jeg begynner med det jeg mener er et klart eksempel på

en åpen konsept-egen deltagerstrategi planlagt og tilrettelagt av bandet. Eksempelet under er fra konserten bandet hadde 5. desember, 2015.

“Tusen takk, Studenthus!” Vokalisten takker nok en gang og publikum roper og klapper.

“Er det noen som synes gitaren min er fin?” Vokalisten slenger ut et spørsmål til publikum.

Han får svar fra en person i publikum: “Jaa!”

“Ja, det er bra.” Fornøyd med at noen i det minste svarte har Vokalisten tenkt å gå videre til neste låt, men en annen i publikum roper plutselig “Nei!” Dog humoristisk ment er det noe Vokalisten må ta stilling til.

“Hei! Hvis én synes det så er det helt greit. Da fortsetter jeg med den.”

“Jeg liker det”, sier publikummeren som svarte ja tidligere.

“Takk skal du ha!” Vokalisten prøver å slå over til stavangerdialekt, men det høres mer ut som svensk. Han dropper det.

I denne situasjonen ser vi at Vokalisten starter en dialog med publikum i pausen mellom to låter. Med tanke på at det er relativt få publikummere i umiddelbar nærhet til scenen kan det være ganske risikabelt å stille et spørsmål fra scenen. Især når det ikke er rettet til en konkret person, men publikum som en helhet. Sjansen for å få et positivt svar blir mindre dess færre personer som er tilstedet og uforutsigbarheten blir stor. For informasjonens skyld og for å hjelpe leseren til å få et bilde av risikoen kan jeg fortelle at ingen av bandmedlemmene liker hvordan gitaren til Vokalisten ser ut. Det er også en relativ enighet mellom dem at den spesielle formen på gitaren er i stor grad mislikt i deres miljø. Så å stille spørsmålet om noen synes den er fin, når vi kan gå ut ifra at publikum i store deler består av medlemmer av samme miljø, ja, det er stor risiko. Slike åpne deltagerstrategier advarer også Valberg (2012) oss mot når han sier at å “... forvalte slike deltagerstrategier som er med på å legge grunn for fornemmelsen av nærvær på konserten er krevende. Det er forbundet med risiko å begi seg inn i uforutsigbare, dialogpregede deltagerstrategier” (s. 182). Når Vokalisten kanskje ikke får den responsen fra publikum han er ute etter, må han på stedet omstille seg, reagere og respondere på den responsen som blir gitt. Dersom han ikke har en planlagt respons på responsen må han improvisere. Improvisasjon, både på instrument og på

andre plan, er det mye av i mitt empiriske materiale, men det er ikke anledning til å gå inn på det i denne oppgaven. Derfor fortsetter jeg med et annet eksempel på en konsept-egen deltagerstrategi. Denne med et mer kroppslig preg (ikke det at jeg ikke anser samtale gjennom ord som kroppslig, man snakker jo med munnen som er en del av kroppen, men her blir det brukt mer av kroppens lem). Dette eksempelet er også hentet fra konserten bandet hadde 5. desember, 2015.

“Ja, men det er bra. Vi skal videre til neste låt. Og der trenger vi litt hjelp for det er Bassisten som skal begynne og han er alltid litt nervøs så hvis dere kan hjelpe med å...”

“Heia Bassisten!” ropes det fra publikum.

“... bli med å klappe.” En i publikum begynner å klappe for Bassisten.

“Ja, vent litt, jeg skal vise dere hvordan dere skal klappe. Det er ikke lov å klappe annerledes enn slik som dette. Det går helt fint. It´s your first time. Okei, vær så snill å vær med og klapp slik som dette.” Vokalisten begynner å klappe taktfast. Publikum blir med nesten med en gang. Det tar nesten et halvt minutt før Bassisten begynner på sangen. Det er litt lenge til å bare stå å klappe med publikum. Vokalisten blir utålmodig og han er redd for at publikum etterhvert skal slutte å klappe.

“Bassisten er ekstra nervøs i dag”, sier Vokalisten i mikrofonen for å gjøre det mindre kleint.

“Ja, jeg er det”, svarer Bassisten.

“Det går fint”, sier Vokalisten i mikrofonen. “Bare fortsett å klappe”, sier han til publikum. Bassisten begynner omsider og bandet kommer inn like etter.

I dette eksempelet er vi faktisk vitne til at det både finnes en konsept-egen deltagerstrategi i tillegg til en spontant skjenket deltagerstrategi. Jeg forklarer de etter tur. Den konsept-egne deltagerstrategien er her bandets ønske om at publikum skal bli med å klappe taktfast for å starte låten. I og for seg et dristig valg å gi publikum såpass makt. Hva ville de gjort dersom publikum ikke ble med å klappe i det hele tatt? Men bandet er nok såpass sikker på at de sosiale normene og de kulturelle konvensjonene innenfor rockekonsertens rammer ikke skulle feile dem. Og vi ser at de innfrir. Publikum vet hva de skal gjøre og begynner å klappe nesten med en gang. Den spontant

skjenkede deltagerstrategien i dette eksempelet er når en i publikum roper "Heia Bassisten!" og begynner å klappe for ham som for å applaudere. Det er ikke den responsen bandet er ute etter når Vokalisten ber de bli med å klappe, men det er likevel en positiv gest og Vokalisten må være forsiktig med å ikke drepe positiviteten ved å være alt for negativ til impulsen fra denne ene publikummeren. Som Valberg (2012) sier: "Å forvalte de spontant skjenkede deltagerstrategiene er særlig krevende, og samtidig i et relasjonelt perspektiv; særlig løfterikt" (s. 183). Det er derfor Vokalisten, etter å ha avfeid publikummerens godhjertede applaus for Bassisten, starter med å si "vær så snill", før han viser de hvordan de skal klappe. Han fikk litt dårlig samvittighet og vil helst ha publikum på sin side.

Til slutt i denne delen som omhandler deltagerstrategier vil jeg raskt presentere noe jeg mener kan være en deltagerstrategi skjenket av bandet under konserten men som ikke kan kompletteres før *neste* konsert. La meg trekke frem et eksempel jeg mener kan kaste lys over det jeg har foreslått nå. Eksempelet er hentet fra konserten bandet hadde 5. desember, 2015.

"Takk!" roper Vokalisten etter at publikum har klappet og hoiet. "Yes! Vi er Bandet. Vi finnes både på Soundcloud og på Urørt hvis noen har lyst å sjekke oss ut der. Det er fullt mulig, veldig lov og veldig gratis. Og det er grådig kjekt for oss. Vi har nettopp sluppet to nylig innspilte demoer. Og det synes vi gikk bra. Og vi skal spille en av de nå."

I denne situasjonen henviser Vokalisten til innspillinger av bandets låter som ligger tilgjengelig på Internet.⁹ Ved å gjøre dette har Vokalisten skjenket publikum en mulighet for det jeg mener kan være en fremtidsrettet deltagerstrategi. Publikum kan nå, etter at konserten er ferdig, gå hjem og lytte til den innspilte musikken til bandet. Dersom publikum er interessert kan de lære seg tekstene og låtens gang. Som Trond Arne Pettersen (2000) sier: "Vi har kanskje hørt en plateinnspilling først; gjenkjennelse gir større musikalsk utbytte" (s. 16). Her sier han musikalsk utbytte, men siden jeg er interessert i å peke på de relasjonsskapende aspektene vil jeg si at det musikalske utbytte bidrar til en større opplevelse av hele konserten. Da vil den neste konserten med det samme bandet gi publikum en større mulighet for deltagelse i form av medsang fordi de har hørt låtene før og kjenner teksten. I så måte har bandet skjenket

⁹ SoundCloud og Urørt er to nettsteder der band og artister gratis kan legge ut innspilt musikk på egenhånd.

en fremtidsrettet deltagerstrategi til publikum. Dette krever selvfølgelig en viss interesse fra publikums side i form av aktiv lytting til låtmaterialet i etterkant.

Musikkens egen intensjon

Jeg har tidligere snakket om Vokalistens gestikulering for å understreke og forsterke meningen i teksten og historien i låten. Det må jeg si er relativt håndfaste og visuelle hendelser som ikke er vanskelig å forklare. Det jeg nå skal over til kan være litt mindre håndfast og kanskje mer abstrakt. Nemlig gestene i selve musikken. Hva er det som gjør at man får lyst til å for eksempel hoppe eller danse når man hører en låt. Rolf Inge Godøy (2010) sier i boken *Musical Gestures: Sound, movement, and meaning* at “musical sound has great power to make us move, to create sensation of movement in our minds” (s. 103). Vi beveger oss nå inn i et, for meg, diffust landskap i menneskelig psykologi. Jeg har prøvd å finne en slags teoretisk tilnærming som kan passe til eksemplene jeg vil vise under. Det har vært en lang og især forunderlig oppgave. Å gå i dypet på menneskelig kognisjon var ikke det jeg så for meg da jeg begynte på oppgaven. Men jeg mener dette er et viktig poeng. For gjennom å skape musikk som inviterer publikum til f.eks. dans, synging, headbanging osv. skaper bandet relasjoner med publikum *gjennom* musikken.

I de siste tiår har forskningen på musikalske gester og bevegelse fått et oppsving. I bøker som *Music and Gesture* (Gritten & King, 2006), *Musikk og bevegelse* (Jensenius, 2009), *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (Godøy, 2010) blir det forsket på mange ulike, og like, typer gester i og rundt musikken. Teorien rundt musikalske gester ser enda ikke ut til være satt og dersom man er interessert kan avhandlingen til Allan KISSOW Petersen (2009) være et glimrende innblikk i hva som rører seg av forskjellige psykologiske teoriforslag rundt musikalsk gestus. Her diskuterer han teoretikere som Wilson Coker, Robert Hatten, Ole Kühl, Jerrold Levinson, Arnie Cox, David Lidov, Thomas Clifton, Trevarthen, Adam Kendon og Iben Høegh og setter de opp mot hverandre og gir et overblikk på hva som rører seg der ute. Jeg ville nevne disse fordi jeg mener noen av de har gode poeng, men jeg kommer ikke til å bruke de i min oppgave da jeg ser at det vil ta opp for mye tid og plass å sette seg inn i. Selv om de ofte er uenige med hverandre er det tydelig at de er enige om en ting; musikken påvirker oss i fysisk kroppslig forstand. Det er mye tungt materiale som krever en dypere innsikt i menneskets psyke enn det jeg besitter. Jeg ønsker derfor

heller å bruke mer håndfaste beskrivelser. På en måte zoomer jeg litt ut og ser det i et større perspektiv. Jeg velger å se skogen i stedet for en mengde forskjellige trær.

I narrativene mine kan vi se at både publikum og bandmedlemmer beveger seg til musikken. Dette skjer i større eller mindre grad, men det er tydelige tegn på at musikken som spilles påvirker begge parter. Vi ser det både i øvingslokalet og under konserten. Bandet står sjeldent musestille og spiller. Det er alltid en form for kroppslig bevegelse. Det være seg å lett trampe takten med foten, nikke i takt med hodet eller andre relativt små bevegelser. Disse bevegelsene kan jeg ikke definere som bevegelser for underholdningen sin del og det er heller ikke bevegelser som er nødvendige for å skape lyd fra instrumentene. Jane W. Davidson (2006) forteller oss at Neil Todd mener at vi "(...) enjoy vestibular activity, especially that involved in moving with music (we tap our toes, we sway, we dance)(...) (s. 212). Jeg vil påstå det er det vi ser når bandet har disse små bevegelsene sammen med musikken, som sagt, ikke for underholdning eller lydskapende bevegelser. Hun fortsetter med å si at det kan være at "the swaying helps in the production of the expressive timing effects by providing a regulatory device around which the local tempo typically ebbs and flows as rubato effects operate" (s. 212). Bevegelsene hjelper altså musikerne å for eksempel holde takten. Jensenius (2009) kaller dette lydakkompagnerende gester og det kommer jeg tilbake til senere. Men dette forklarer ikke hvorfor for eksempel Vokalisten hopper i takt med musikken i flere tilfeller både under øving og konsert. Jeg vil nå presentere et utdrag fra narrativet fra konserten bandet hadde 5. desember, 2015.

"Nå vil jeg se alle de flotte ansiktene deres! Tusen takk for oss!"
Bandet begynner på siste delen av sangen. Først rolig. "Show me your face. Show me your face." De bygger det opp. "Show me your face. Show me your face." Nå skal det ta av. "Show me your face it's time for one last jubilee. Show me your face it's time for one last jubilee." Mer og mer intensitet over fire takter før de samtidig stopper helt og Vokalisten synger alene. "Show me your face it's time for one last jubilee!" Så kommer hele bandet inn igjen. Nå legger de ingenting i mellom. Alle spiller så hardt de kan. Gitaristen og Bassisten korer med. "Show me your face! Show me your face!" Trommisen headbanger bak trommene og ser ut som en levende mopp. Publikum begynner å danse. "Show me your face! Show me your face!" Publikum headbanger! På siste slag reiser Trommisen seg og

Vokalisten hiver armen i været. Bandet avslutter ved å dra ut den siste tonen.

Rolf Inge Godøy (2010) sier i boken *Musical Gestures: Sound, movement, and meaning* at musikken har en iboende gestisk egenskap som vi som mennesker kan sanse. I tilfellene der bandmedlemmene eller publikum danser til musikken er det fordi de sanser den rytmiske egenskapen i musikken og videre lar den ta plass i egen kropp i form av fysisk bevegelse. Jensenius (2009) har i sin bok *Musikk og Bevegelse*, beskrevet dette som *dansebevegelser*. Jeg mener dette er relevant for dette eksempelet da jeg ser på headbanging og hopping i takt med musikken som en av rockens mange former for "dans". Han bruker Paul Hodgins (1992) sin modell for *koreomusikalsk* analyse for å beskrive paralleller mellom egenskaper i dans og musikk. Disse parallellene er *rytmikk, dynamikk, tekstur, struktur, kvaliteter* og *mimetikk* (Jensenius, 2009, s. 101). Jeg skal ikke gå inn på alle disse forskjellige kategoriene, men jeg vil trekke frem to som jeg mener er relevant for mitt tilfelle, nemlig rytmikk og dynamikk. Ser vi på eksempelet over finner vi begge disse egenskapene igjen i både musikken og bevegelsen til for eksempel publikum. Som mye annen rockemusikk er også denne låten veldig rytmisk basert. Jeg skal ikke gå inn i en dyp musikkteoretisk analyse av låten, men finner det nødvendig å fortelle litt om dens egenskaper her. Den har en fast 4/4 takt og under konserten et tempo på rundt 175 bpm (litt saktere på øving). Rytmen er altså fast gjennom hele låten og dette ser vi igjen i bevegelsene da de følger rytmen store deler av tiden ved for eksempel headbanging. Dynamikken gjør seg her gjeldene i selve break-downet i låten. Parallellt med at musikken bygger seg opp dynamisk ved at bandet spiller sterkere og sterkere på instrumentene ser vi at bevegelsene begynner i det små og blir større og større og samtidig intensiveres.

Vi kan dra paralleller til et mer kjent band, *Slipknot*, som i begynnelsen av break-downet i låten *Spit it Out*, får publikummet sitt ned på huk og bygger opp musikken til et ultimat høydepunkt for begge parter når de når klimakset i oppbyggingen og vokalistene roper "Jump the fuck up!" og publikum hopper og tar "helt av" som det sies (Probyn, 2010). Dette skjer også under konserten med bandet jeg har sett på. Dog, i særdeles mindre grad (og jeg kan ikke få understreke nok i hvor hvor mye mindre grad). Men jeg hører paralleller mellom låten til Slipknot og låten til Bandet og ser paralleller i bevegelsen til Slipknots publikum og Bandets publikum.

Under en rokkekonsert er bevegelsen også sosialt betinget. Hadde man som publikum stått og danset under en klassisk konsert ville det blitt stor oppstandelse.

Dette er bestemt av de sosiale og kulturelle rammene jeg har beskrevet tidligere i oppgaven.

På en rockekonsert er det helt naturlig, ja, man blir mer eller mindre oppfordret til det som for eksempel da vokalisten i Bandet roper "Å, kom igjen, Studenthus!" for å få publikum med å danse. Med sammenligningen mellom Bandet og Slipknot velger jeg å avslutte denne kategorien her og gå over til neste underkategori for relasjonsskapende virkemidler. Den henger tett sammen med bevegelse til musikk og jeg har valgt å kalle den "showing".

"Showing"

"Vi må lage litt show!" er det mange som sier.

Selve ordet "showing" spinner ut fra det engelske ordet "show" som vi også bruker på norsk om for eksempel revyer eller andre forestillinger. Det jeg hører når noen sier det er at de må legge litt ekstra i det. Gjøre en innsats. Bli lagt merke til. Lage litt liv. Og det er nettopp det det handler om under denne overskriften i oppgaven. Jeg mener at når man fremfører musikk så bør man legge litt ekstra innsats i hvordan man opptre på scenen. Det trenger ikke være mye, men det hjelper å forsterke fremførelsen og dermed opplevelsen artisten og publikum har. Og jeg mener ikke at man absolutt må gjøre det i store bevegelser, men det må være i tråd med slik resten av musikken kjennes ut - det må følge energien i låten. Det ser rart ut hvis en artist hopper rundt om kring på scenen under en rolig ballade.

Jeg vil skille mellom to former for showing jeg har oppdaget i mitt materiale. Den ene formen bygger videre på bevegelser som allerede utføres av bandmedlemmene i form av at de spiller instrumenter. Den andre formen har ingen ting annet for seg enn å underholde publikum og å skape liv. Jeg vil begynne med å forklare den første formen, men først må jeg vise til det mest beskrivende tilfelle jeg har sett av showing. Dette er fra videoen *this drummer is at the wrong gig* på YouTube (YouTube, 2010). Har du ikke sett den bør du se den med den gang. Dersom du har sett den så vet du godt hva jeg snakker om.

En måte å showe på handler om å forsterke de kroppslige bevegelsene rundt musikken. Et eksempel fra mitt empiriske materiale (som kan minne om videoen henvist til over) er når trommeslageren spiller trommer og løfter armene høyt i luften mens han gjør det. Han hadde ikke trengt å løfte de så høyt for han kunne like gjerne spilt med mindre bevegelser og oppnådd akkurat den samme lyden. Det vil si, han løfter ikke armene høyt fordi han skal slå ekstra hardt. Jensenius (2009) skriver om

forskjellige bevegelser hos musikkutøvere i sin bok *Musikk og Bevegelse*. Han presenterer som sagt fire kategorier av bevegelser hos utøvere. *Lydproduserende handlinger, støttebevegelser, lydakkompagnerende bevegelser og kommunikative bevegelser*

I mitt eksempel er bevegelsene til Trommisen først av alt lydproduserende handlinger. Men i dette tilfellet har han utvidet disse handlingene på en måte slik at de blir *både* en lydproduserende handling *og* en kommunikativ bevegelse i teatralisk form som kan kommunisere noe til publikum. Kanskje det fra Trommisen sitt ståsted kan kommunisere "Se så høyt jeg løfter armen min når jeg slår på trommen. Åh, jeg slår så hardt på trommen!" Publikum kan oppfatte dette som at Trommisen anstrenger seg for å spille musikken. Med dette i tankene finner jeg det nødvendig å likevel trekke frem en av teoretikerne presentert i Petersens (2009) avhandling.

Musikkens "energetiske udformning gjennom tid", for at bruke Robert Hattens definition af musikalsk gestus, opfattes via imitation af "anstrengelserne" bag denne udformning, som manifesteres i den producerede lyd. Kort sagt en oversættelse, her fra én modalitet (lyd) til en anden (motorik/bevægelse), men uden at man har en klar ide om eller visualisering af nogle specifikke bevægelser (s. 62).

Han snakker her om situasjoner der man lytter til musikk. I vårt tilfelle er det under konserten at Trommisen bruker sine store bevegelser og modaliteten blir derfor dobbel (om ikke trippel, da man også føler musikken fysisk på kroppen via lydbølger) og sterkere kommunisert mot publikum. Publikum ser Trommisen slå, de hører lyden (og føler den) og gjennom imitasjon beveger de kroppen sin i for eksempel dans. Publikum blir igjen involvert.

Et annet eksempel på at showingen springer ut fra en av kategoriene presenter av Jensenius (2009) kan vi se på for eksempel Gitaristen når han begynner å headbange på konserten. Headbanging vil jeg påstå er en ekstrem versjon av å nikke i takt med musikken. Og å nikke i takt med musikken kan vi legge inn under *lydakkompagnerende bevegelser*. "Lydakkompagnerende bevegelser er ikke involvert i lydproduksjonen, men følger derimot kvaliteter i lyden" (s. 84). Nikkingen til Gitaristen er i så måte en lydakkompagnerende bevegelse siden følger musikkens rytme og takt. Headbanging som forsterking av denne blir da en bevegelse ment for underholdning lik de høye armene til Trommisen. For å avslutte mine eksempler av denne første formen for showing vil jeg si at alle disse hendelsene og bevegelsene som Jensenius (2009)

forteller oss om kan gli inn i hverandre og ikke alltid være like lett å skille (Sofia Dahl et al., 2010). Det jeg har oppdaget er at disse bevegelsene alltid er større under konserten enn under øvingene.

Jeg vil nå gå videre til den formen for showing som kun har det mål å skape liv og underholdning på konserter. Et mål som for dette bandet blir et virkemiddel for relasjonsskaping med publikum. Jeg mener det ligger noe meget teatralisk over det hele. Jeg viste tidligere til rollene som Frith (1996) mener en artist tar på seg under en opptreden og vil også trekke de inn her. Jeg viste til at Vokalistene tar på seg både rollen som karakteren fra historien i låten, *song personality*, og rollen som "stjernen" som opptrer innenfor de sosiale og kulturelle rammene, *star personality*. Jeg ønsker å trekke det litt videre og foreslår at også de andre bandmedlemmene tar på seg sin egen *star personality* under konserten. De tar på seg denne i mer eller mindre grad og kan sømløst bytte mellom den og å være seg selv. Rollen de tar på seg er rollen som musiker i et rockeband, medfølgende en viss oppskrift eller idé om hvordan den rollen tar seg på scenen. Jeg tror enhver person har forskjellige slike roller når de går på en scene enten de frontfigur, gitarist, bassist, trommis, osv. Jeg tror også at disse rollene, gjennom å være konstruert i en populærmusikalsk kontekst, dikterer hva som kan gjøres av bevegelser på scenen.

Jeg skal trekke frem en hendelse fra materialet mitt som viser hva jeg mener. Dette er et eksempel på slik showing med underholdene mål jeg snakker om her. Eksempelet er fra konserten bandet hadde 5. desember, 2015.

Sangen nærmer seg slutten og han leter etter et sted han kan hoppe fra for å avslutte sangen. Baren er rett ved siden av scenen men han må jo spille gitar også, og har ikke sjans til å klatre opp der samtidig. Ikke har han tid heller. Irritert på seg selv for at han ikke testet det ut før konserten må han nøye seg med en liten puff som står til venstre for scenen. "Det får holde", tenker han. Det kan jo bli morsomt. Han går opp på puffen og hopper ned. Sangen slutter.

Sett bort i fra at planen om å hoppe fra baren mislyktes så ser jeg dette som en hendelse som kun er der for å skape liv på scenen. Ja, sangen slutter akkurat når Vokalistene lander så den kunne blitt kategorisert som en lydakompagnerende hendelse, men det er ikke det som er intensjonen bak den, og bandet kunne like gjerne

avsluttet låten uten å la Vokalisten hoppe fra en puff.¹⁰ Intensjonen i denne hendelsen er å la publikum se at bandet koser seg og har det gøy på scenen. Og gjennom å øke den fysiske bevegelsen i scenerommet øker bandet energinivået på scenen. Gjennom å la publikum se dette *inntoner* de seg til energien på scenen og vi får dermed en energioverføring fra bandet til publikum. Dette er i tråd med det Bönisch (2010) skriver om interpersonell relatering som jeg nevnte i teorikapittelet. Det er dette vi kan tenke oss ligger til grunn for at bandet ønsker å være aktive på scenen og leve seg inn i musikken. Det er ikke nok å bare spille musikken. Det må lages litt show!

En annen hendelse er når Vokalisten går ut i publikum og står der og spiller gitar en stund. Dette skjer to ganger i løpet av konserten og kan sies å være en slik form for showing. Vokalisten går ut i publikum for å komme nærmere dem. Siden de står noen meter fra scenekanten så får heller han gå ut til dem siden ikke de vil komme nærmere. Og han står ikke bare å spiller. Han går også med store trampende bevegelser i takt med musikken. Gjennom å være så nærme publikum at de står innen en halv meter avstand fra hverandre kan han intensivere energien som strømmer fra band til publikum og, ved hjelp av dette, kanskje påvirke de til å inntonere seg enda mer til hans egne bevegelser.

Spørsmål nr. 2

Ovenfor har jeg presentert hendelser og situasjoner fra mitt empiriske materiale som jeg mener gir svar på det første av de to forskningsspørsmålene. Jeg har også støttet meg på relevant teori fra flere hold for å legitimere mine eksempler. Videre vil jeg nå gå til det andre forskningsspørsmålet og forsøke å gjøre det samme med det. For ordens skyld kan jeg gjenta forskningsspørsmålet.

2. Hva kjennetegner et rockebands planlegging av, øving på og gjennomføring av relasjonsskapende virkemidler i øvingslokalet og under en konsert?

Jeg har observert mitt eget band gjennom fullstendig deltaking og videoobservasjon. Dette er det som tar opp størsteparten av mitt empiriske materiale. Siden jeg også er låtskriver og frontfigur har jeg også et unikt innblikk i hva som foregår i mitt eget hode og kommer til å presentere tanker jeg har og har hatt som ikke

¹⁰ Det kan være interessant å notere at hoppet fra puffen ikke ville eksistert uten den spesielle avslutningen på låten, og også at den spesielle avslutningen på låten ikke ville eksistert uten hoppet fra puffen.

nødvendigvis er lett å fange på video. Når jeg ser på opptakene i etterkant av øvingene og konserten kan jeg huske tilbake og vite hva det er jeg har tenkt i forskjellige situasjoner jeg kommer til å ta opp videre i oppgaven. Jeg vil nå gå gjennom de tre fasene; planlegging, øving og gjennomføring og presentere hendelser og situasjoner fra mitt materiale jeg mener kan føyes inn under disse.

Planlegging

Planleggingen som foregår i øvingslokalet til dette rockebandet bærer preg av å opptre relativt tilfeldig og i særs varierende grad. Noen ganger er den veldig konkret og verbalisert og noen ganger bærer den preg av å være mer diffus. Ofte skjer det i farten. Jeg vil vise eksempler på dette senere. Den tradisjonelle planleggingen der man setter seg seg ned og tenker gjennom hva man skal gjøre og planlegger for alle mulige utfall av forskjellige hendelser ser ut til å glimre med sitt fravær. Men det er egentlig som forventet med tanke på at dette er et rockeband som opererer på relativt lavt nivå, og enda ikke har et apparat bak seg med pyro, egne lyd- og lysmenn osv. Jeg vil tro det for eksempel er mer planlegging foran en konsert med Metallica enn foran en konsert med dette bandet. I hvert fall på det nåværende tidspunkt. Jeg opplever likevel de hendelsene jeg presenterer som planlegging innenfor den konteksten de finner sted i.

Jeg vil trekke frem en hendelse fra materialet mitt der vi ser et godt eksempel på det jeg velger å kalle konkret planlegging. Utdraget under er fra en øving bandet hadde 29. november, 2015. De har nettopp diskutert tempo på en låt og blitt enige om hva de skal gjøre.

“Ja, det gjør vi. Men hvordan skal vi begynne da?”

Vi kommer rett inn i en diskusjon mellom Vokalisten og Trommisen angående temposkifte i en låt. De er begge enig i at den må gå raskere i refrenget enn i verset.

“Det begynner med at jeg går og klapper sånn som dette her.” Vokalisten går rundt i øvingslokalet og klapper med hendene høyt over hodet. På konserten vil han få med seg publikum til å klappe igang sangen. Et klappe-kor.

“Og så bestemmer egentlig du når du vil begynne sangen.” Bassisten skal starte sangen mens klappingen pågår. Vokalisten

tenker at han kan gi publikum en grunn til å klappe ved å si at de må hjelpe Bassisten igang siden han skal begynne helt alene.

“Også må du gjøre det i takt med klappingen.” Bassisten leter litt etter hvor det er han skal begynne å spille og finner det til slutt. Vokalisten har stått og klappet hele tiden. Sangen starter endelig og hele bandet kommer inn.

Dette mener jeg er veldig konkret planlegging av et relasjonsskapende virkemiddel og det Valberg (2012) kaller en konsept-egen deltagerstrategi. Vokalisten har en klar plan og ide som han vil sette ut i livet. Han forklarer denne planen og ideen for bandmedlemmene kort og greit og viser de hva som er tanken. Tanken er altså at Vokalisten får med seg publikum til å klappe takten i låtens tempo for så at Bassisten starter introen. Håpet er at publikum klapper videre etter at hele bandet har begynt å spille med på sine instrumenter.

Videre vil jeg presentere en hendelse som jeg mener ligger litt i andre enden av skalaen. Ikke like konkret som det forrige eksempelet, men det har et mer generelt preg over seg.

“Jeg må prøve å leve meg litt mer inn og”, sier Bassisten.

“Ja, vi må begynne å øve på å leve oss inn.” Vokalisten er enig og vil at alle i bandet skal leve seg mer inn når de spiller.

I dette tilfellet er planleggingen som sagt mer generell, men jeg mener likevel at det er en form for planlegging. Det er tydelig at Bassisten har et ønske om å leve seg mer inn mens han spiller, men det sies ingenting om hva, hvor eller når denne innlevelsen skal finne sted eller hvordan den skal ta form.

Planleggingen bærer også preg av å kun ta for seg det de skal gjøre, og ikke hva de skal gjøre om eventuelt noe skjer som de ikke forventer. Dette kan jeg illustrere med å trekke frem et eksempel fra en øving 29. november, 2015. Her planlegger de at Vokalisten skal gå opp på baren i lokalet og hoppe ned på slutten av en låt.

“Fett! Konge! Veldig bra spilt alle sammen. Jeg tror jeg skal opp på baren og hoppe ned.” Vokalisten har tenkt å klatre opp på baren i konsertlokalet og hoppe ned derfra.

“Vær forsiktig da. Det er langt ned hvis du detter.” Trommisen virker en smule bekymret. Baren er mye høyere enn stolen i øvingslokalet.

“Også knekker du ankelen då. Klatrer opp der og havner bak baren.”

“Jeg detter jo ikke!” Vokalisten mener Bassisten og Trommisen bekymrer seg for mye. “Men det hadde vært flaut. One for the books!”

“Vi må prøve det først hverfall. Det kan jo hende du tar oppi taket.”

“Jeg har stått oppå der før. Hva skal jeg ellers hoppe ned fra da? Ut vinduet? Det hadde vært gøy!” Vokalisten ser for seg å hoppe ut vinduet fra Studenthuset. Det er høyt, minst to-tre meter. Men det hadde vært dritkult. Det er kanskje litt for høyt, hadde vært kjipt å vrikke ankelen.

Dette eksempelet mener jeg viser essensen i hvordan bandet planlegger i øvingslokalet. Det er rett og slett noe ufullstendig over planleggingen. Her blir det foreslått å klatre opp på en bar mens de spiller en låt. Vokalisten har gitar på seg og det kan være vanskelig å klatre samtidig som man spiller, men det ser ikke ut til at han tar det i betraktning. Det kan virke som at han i underbevisstheten tenker at det er like lett å trå opp på en stol som det er å klatre opp på en bar.

Øving

Øving på relasjonsskapende virkemidler kan, for noen, muligens virke litt fåfengt når det ikke er noe publikum tilstede å skape relasjoner med. Jeg er ikke av den oppfatning. Jeg mener det er et viktig moment i et bands fremføring og bør komme inn så tidlig som mulig i en øvingssituasjon. Jeg må presisere nå at jeg mener spesielt de fysiske og bevegelsesbaserte virkemidlene. Gestikulering, hopping, dansing, klapping og generelt annen underholdningsskapende aktivitet. Men ikke alle i bandet er av lik oppfatning. Under følger en hendelse som beskriver de forskjellige meningene til bandmedlemmene godt.

“Jeg må prøve å leve meg litt mer inn og”, sier Bassisten.

“Ja, vi må begynne å øve på å leve oss inn.” Vokalisten er enig og vil at alle i bandet skal leve seg mer inn når de spiller.

“Jeg vil helst at vi skal spille sangene bra, jeg.” Gitaristen er til dels uenig og mener at det er viktigere å spille sangene bra først og heller øve på å leve seg inn etterpå.

“Det blir 50/50 på konserten”, sier Bassisten med et smil.

“Altså, fokuset må jo være å spille sangene bra *imens* du shower.” Vokalisten mener det er like viktig å showe som å spille, men Gitaristen vil først mestre låten skikkelig og så ta showingen i andre rekke.

“Og så må du mestre det påvirket av alkohol!” skyter Trommisen inn.

For å forklare denne situasjonen på best mulig måte finner jeg det nødvendig å fortelle litt om når den finner sted. Denne situasjonen oppstår i den første øvingen jeg har observert. Bandet har ikke hatt så veldig mange øvinger før dette og de har foreløpig bare to låter å øve på. Jeg kan forstå Gitaristens ønske om å først lære seg å spille låtene riktig. Jane W. Davidson (2001) sier i sin artikkel *The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox at*

(...) when performers were able to make only restricted movements in the music learning process, both sound and movement aspects of their final performances were much more contained and were perceived by the audience to be less appealing than when musicians were encouraged to use their bodies in their “natural” movement style (s. 238).

Her ser vi at musikere, i dette tilfellet pianister, som ble begrenset i sine muligheter for bevegelse under innøving av et stykke musikk gav, i følge publikum, en mindre interessant fremførelse enn musikere som ble bedt om å bruke kroppen sine naturlige bevegelser. Ut av dette utsagnet kan jeg trekke at Vokalisten har rett i at de bør øve på å leve seg inn. Men Davidson (2001) fortsetter med å si “Of course, not all “natural” movement is positive. It may interfere with the technique of playing effectively, and it could be perceived as being awkward” (s 238). Så da kan jeg trekke slutningen om at Gitaristen også har rett. Poenget til Vokalisten er ikke at de skal utagere på en

måte som ikke samsvarer med musikken, men heller forstørre de naturlige bevegelsene som kommer av å spille musikk. Davidson (2001) går videre med å konkludere på følgende vis.

Taken together, the facts about performance suggest that it is necessary for musicians to be able to use the full potential of movements in their preparation and performance to make music optimally communicable. Evidently, for a truly effective communication with audience and co-performers, a balance is needed between the articulation of musical expression and co-ordination within a social convention. Thus, musicians have to acquire a successful non-verbal means of articulation their musical “messages” (s 239).

Hun mener her at for at fremføringen skal bli så optimalt kommuniserbar som mulig så må det være plass til at musikerne bruker bevegelse under øving som de har tenkt å bruke under konsert. Hun sier også at det må være innenfor de sosiale rammene som konserten finner sted i. I den sosiale settingen som en rockekonsert opererer i så er det vanlig at bandet utagerer på scenen. Men det er viktig å spille sangene riktig også, så jeg trekker den slutningen at både Gitaristen og Vokalistene hadde rett i sine synspunkt i diskusjonen over, og ingen hadde feil. Det vi kanskje kan trekke ut fra dette er at bandmedlemmene har varierende meninger om hvilken vei de vil at intensjonen til publikum skal ta. Gjennom musikken? Eller gjennom energien på scenen?

Videre vil jeg dele en oppdagelse som jeg må si er det mest interessante jeg har funnet ut. Da jeg oppdaget det kom det som en aha-opplevelse. Under øving ser Vokalistene for seg et imaginært publikum. Innenfor psykologien refererer et imaginært publikum til en egosentrisk tilstand hos unge der de ser for seg et imaginært publikum som ser og hører på dem med stor interesse (Elkind, 1967). Det kan ha en sammenheng med det som skjer her, men for meg blir det vanskelig å si bestemt om det er det som foregår eller ikke. Elkind sier at de fleste unge rister av seg det imaginære publikum etter hvert som de blir eldre. I mitt tilfelle tror jeg heller det har mer å gjøre med at Vokalistene trenger noe eller noen å rette sine forskjellige personaer mot og at han visualiserer et publikum nettopp av den grunn. Visualisering av publikum er mye brukt i teaterøvelser for at skuespillerne skal forberede seg på det ekte publikum og kvitte seg med scenskrekke (Ford, 2013). Siden det som sagt er mange likheter mellom teater og musikk vil jeg anta at det samme skjer her. Selv om det skal sies at

det kan ligge noe narsissistisk i bakgrunn siden det imaginære publikummet i dette tilfelle er veldig entusiastiske til alt hva Vokalisten gjør og deltar villig.

Øving på deltagerstrategier som beskrevet av Valberg (2012) forekommer også. For å illustrere dette vil jeg trekke frem en hendelse fra en øving bandet hadde 1. desember, 2015.

“Okei, folkens!” Vokalisten snakker til det imaginære publikummet. “Vi skal spille nest siste låt og vi trenger litt hjelp. Bassisten klarer ikke å begynne uten at folk klapper for han, så være med å klapp!”

Vokalisten begynner å klappe og Bassisten begynner på låten.

Deltagerstrategien det øves på her er å inkludere publikum i form av å starte låten. Her ser vi at det øves på en deltagerstrategi selv om ikke publikum er tilstede for å kunne delta. I plassen for det ordentlige publikummet ser Vokalisten for seg et imaginært publikum. Han visualiserer publikummet i tankene sine og retter sine relasjonsskapende virkemidler mot dem. Dette publikummet kan komme og gå på sekundet og er alltid klar når han trenger de.

Dette er en konsept-egen deltagerstrategi som er en del av denne låten. Det gir derfor mening å øve på den for å få den godt inn i konsertkonseptet slik at det gjennomføres mest mulig sømløst og naturlig når de skal spille konsert.

Når det kommer til øving på det jeg har kalt for “showing” så ser det ut til at bandmedlemmene er innforstått med hvordan det skal showes når de først har blitt enige om at de skal showe. Jeg har ikke funnet steder i øvingene der noen verbaliserer en klar plan for *hvordan* deres showing skal ta form. Den bare oppstår naturlig. Som for eksempel når Vokalisten går opp på en stol i øvingslokalet på slutten av en låt. Det er ingen verbal kommunikasjon mellom medlemmene på forhånd. Vokalisten bare går opp på stolen og da ser det ut til at de andre bandmedlemmene vet at sangen skal slutte når han hopper ned og treffer gulvet.

Til slutt vil jeg si om øvingen at den ser ut til å intensiveres og blir mer konkret jo nærmere konserten de er. Bandet ser ut til å få et annet fokus. Fokuset beveger seg fra å være på en og en låt til hele gjennomføringen av konserten. Oppdager de for eksempel at de ikke er helt samspilte på et parti i en låt så bare spiller de videre fordi poenget er å komme gjennom hele den tenkte fremførelsen og eventuelt heller øve på overganger mellom låtene. “Stillhet er like viktig som toner”, sier Trond Arne Pettersen (2000, s. 127) og forklarer at det er viktig å også planlegge det som skjer mellom låtene.

En stor forskjell mellom øving og konsert er at det ikke er mulig for bandet å øve på spontant skjenkede deltagerstrategier. Da måtte bandmedlemmene i så fall ha skjenket det til hverandre.¹¹ Dette kan jo kanskje være muligheter for å gjøre i fremtiden. I andre band jeg har spilt med har jeg opplevd at dette har blitt gjennomført ved å for eksempel kaste en sko på Trommisen.

Gjennomføring

Kun ved å studere gjennomføringen kan vi finne ut om planleggingen og øvingen var tilstrekkelig. I starten av oppgaven fortalte jeg at en av mine begrensninger var å ikke fokusere på publikum i stor grad når det kom til analysene da dette ville bli et for stort område å dekke. Spesielt det tekstlige universet kan være vanskelig å få bekreftelse på om publikum lot seg falle inn i. For det første tror jeg ikke bandet enda har nådd ut til publikum med tekstene sine da det er et relativt nytt band. De sier de har to låter liggende ute på internet for gratis lytting og nedlasting men jeg mistenker at det er de færreste i publikum som har hørt mye på de låtene.¹² For det andre, dersom vi skulle funnet ut om publikum lot seg fenge av tekstene måtte jeg hatt større fokus på publikum i min oppgave, og gjort intervju med flere av dem. Men nå er som sagt ikke min oppgave å bestemme om de relasjonsskapende virkemidlene har effekt eller ikke. Jeg skal beskrive hva som kjennetegner gjennomføringen av de. Jeg vil allikevel mot slutten av dette kapittelet trekke frem noen hendelser og situasjoner under konserten som kan gi en pekepinn på om noen av de relasjonsskapende virkemidlene hadde effekt eller ikke.

Men først vil jeg trekke frem at Vokalistene gestikulerer like mye under konserten som han har gjort på øving, dette kommer tydelig frem i mine narrativer. Det vitner om at selv om publikum kanskje ikke har god kjennskap til teksten så ønsker bandet å sørge for at de gjør sin del for at publikum i fremtiden kan tilegne seg denne kjennskapen. Denne muligheten for publikum til å ta del i det tekstlige univers blir også behørlig skjenket av Vokalistene når han sier "Yes! Vi er Bandet. Vi finnes både på Soundcloud og på Urørt hvis noen har lyst å sjekke oss ut der. Det er fullt mulig, veldig lov og veldig gratis. Og det er grådig kjekt for oss. Vi har nettopp sluppet to nylig

¹¹ Spontant skjenkede deltagerstrategier kunne kanskje også kommet fra det imaginære publikum, men da tror jeg den som ser for seg publikummet måtte hatt en særs god fantasi.

¹² Per 29. mai, 2015, har de to låtene henholdsvis 120 og 157 avspillinger på SoundCloud.

innspilte demoer.” Publikum er herved skjenket muligheten til å lytte til bandets musikk ved en fremtidig anledning.

Som vi også har sett tidligere tar Vokalistene og resten av bandet på seg sine *star personalities* (Frith, 1996) under konserten. Vokalistene tar også på seg en *song personality* som endrer seg fra låt til låt. Dette gjør han under både konsert og øving, men det ser ut til at det ikke er en bevisst handling å bekle seg en karakter fra teksten. Det ser mer ut som at det bare blir sånn. At det er en del av hvordan Vokalistene opptrer når han spiller en låt.

Det som derimot er veldig bevisst er forsøkene på å involvere publikum og invitere de til å ta del i fremføringen. I tilfellene der Vokalistene vil ha med publikum å klappe gjennomfører han det på akkurat samme måte som under øvingen. Som jeg nevnte tidligere i oppgaven bærer gjennomføringen av showingen preg av å være forsterket under konserten i forhold til det den er på øving. Med det mener jeg at bandmedlemmene alle beveger seg mer til musikken under selve konserten enn under øvingen. Det mener jeg kommer av at det er på konserten det virkelig gjelder. Det er da alvoret setter inn. Og det kommer av tilstedeværelsen av publikum og deres forventninger. Paal Fagerheim (2010) skriver i sin avhandling *Nordnorsk Faenskap* at

(...) hendelsen {konserten} er preget av en tidsmessig struktur gjennom visse formaliserte koder og er preget av en kollektiv tilstand, felles fokus, økt intensitet og av særskilte former for atferd som er *forskjellig* i forhold til det vi kan kalle for daglig sosialt liv (s. 176).

Her vil jeg trekke frem økt intensitet og felles fokus som en av grunnene til at bandmedlemmene oppleves som mer aktive på scenen under konsert enn øving.

Dersom jeg skal se på gjennomføringen av det jeg har kalt *musikkens egen intensjon* så er det relevant å se på det publikum gjør i respons til dette. Men først, intensjonen i musikken vil ikke naturligvis være den samme på øving som under konsert, noe man kanskje skulle tro. Musikken, her låtene til bandet, endrer seg ikke i stor grad fra øvingslokalet til scenen. Det eneste jeg har oppdaget er at de over hele linjen spiller låtene i et litt høyere tempo under konserten. Det vil i så måte være en mulighet at intensjonen i låten endres. La oss se på det bandet snakker om på øving om at “Sangen får mye mer energi når vi spiller den i det tempoet.” Ut fra dette utsagnet trekker jeg den slutningen at bandet er oppmerksom på at låtene kan ha og gi en spesiell følelse til de som hører på den. De bruker ord som “energi”, “futt” og “driv” for å beskrive låtens karakter. De er altså bevisst på intensjonene i musikken og ønsker

å utnytte dem til å påvirke publikum. I så måte *kan* altså intensjonen i en låt variere sammen med tempoet og dermed få mer eller mindre effekt ut mot publikum. I dette bandets tilfelle er det tydelig at det er verre å spille låtene for sakte enn for fort. “Det blir litt for slapt hvis det går for sakte.”

Til slutt, som jeg lovte, skal jeg nå presentere noen eksempler som jeg mener kan si oss noe når det gjelder effekten av de gjennomførte relasjonsskapende virkemidlene. For å bestemme om de var suksessfulle i sin relasjonsskaping må vi se til publikums responser. Naturlig nok er disse eksemplene hentet fra konserten til bandet 5. desember, 2015. Det første er fra den andre låten de spiller.

I partiet før siste vers prøver Vokalistene å få med publikum å klappe. Han sier ingenting, men bare begynner å klappe over hodet og se ut mot publikum. De skjønner hva han er ute etter og blir med å klappe, dog litt avventende. “Å, dere er flink”, sier han (...).

Her kan vi se at publikum responderer på henvendelsen til Vokalistene og begynner å klappe med. De er da, gjennom sin aktive deltakelse i låten, med på å skape noe i det performative som foregår under konserten. De er med på å forme konserten og jeg mener at det skaper en relasjon til bandet. På bakgrunn av dette mener jeg at det relasjonsskapende virkemiddelet i form av med-klapp her har gjort suksess.

Det neste eksempelet er fra den siste låten de spiller på konserten.

“Nå vil jeg se alle de flotte ansiktene deres! Tusen takk for oss!” Bandet begynner på siste delen av sangen. Først rolig. “Show me your face. Show me your face.” De bygger det opp. “Show me your face. Show me your face.” Nå skal det ta av. “Show me your face it’s time for one last jubilee. Show me your face it’s time for one last jubilee.” Mer og mer intensitet over fire takter før de samtidig stopper helt og Vokalistene synger alene. “Show me your face it’s time for one last jubilee!” Så kommer hele bandet inn igjen. Nå legger de ingenting i mellom. Alle spiller så hardt de kan. Gitaristen og Bassisten korer med. “Show me your face! Show me your face!” Trommisen headbanger bak trommene og ser ut som en levende mopp. Publikum begynner å danse. “Show me your face! Show me your face!” Publikum headbanger! På siste slag reiser Trommisen seg og

Vokalisten hiver armen i været. Bandet avslutter ved å dra ut den siste tonen.

Her mener jeg vi er vitne til at intensjonen i musikken og fremføringen av den får publikum til å danse. Publikum får ingen direkte verbal oppfordring om å danse. Men gjennom å bygge opp låten til et klimaks og gjennom å være aktive på scenen skaper bandet en energi som publikum oppfatter. Gjennom *inntoning* gjenspeiler de den energien i sin egen kropp i form av dansing og headbanging.

En annen del av planleggingen er noe som ikke angår de relasjonsskapende virkemidlene direkte, men som er mer for å tilrettelegge for dem. Det er planleggingen av gjennomførelsen av selve konsertforløpet. Jeg opplever at bandet er nøye med å planlegge overgangene mellom låtene slik at det ikke blir unødig dødtid på scenen. Trond Arne Pettersen (2000) sier i sin bok *Musikkformidling* at

Regien må også omfatte lengden mellom innslagene. Stillhet er like viktig som toner, men samtidig må vi unngå å klimpre og stemme instrumentene mellom numrene, dersom det ikke er helt nødvendig (s. 127).

Med tanke på å stemme instrumentene så har bandet lagt den ene låten de har som har en annen stemming på gitaren som den første låten i konserten. Låten som kommer etter starter med en intro med kun trommer. Dette gir muligheter for vokalist, gitarist og bassist til å stemme instrumentene sine mens trommene spiller. Således forminskes dødtiden på scenen, publikum mister ikke interesse, og viktigst av alt, de fortsetter å være henvendt mot scenen og mottagelig for de relasjonsskapende virkemidlene.

AVSLUTTENDE DRØFTING

*Open the door now
Ever so gently
Let it close behind
And don't look back
Look back*

- Tønder, S.

Oppsummering av funn

Jeg har nå presentert hendelser og situasjoner fra mitt materiale som jeg mener gir svar på de to forskningsspørsmålene mine samt støttet meg på relevant teori. Jeg vil nå kort oppsummere det jeg har oppdaget og skape en oversikt over arbeidet som er gjort. Før jeg gjør det vil jeg minne om at denne undersøkelsen er foretatt innenfor en populærmusikalsk sjanger og at det fører med seg visse konvensjoner som jeg har vist tidligere.

På spørsmålet *På hvilke måter legger et rockeband til rette for relasjonsskapende aktivitet med publikum?* har jeg funnet ut at bandet bruker et mangfold av virkemidler og jeg sorterte de inn i tre kategorier: *Det tekstlige univers, fysisk involvering av publikum* og *“showing.”* Under har jeg laget en systematisk oversikt over hvilke virkemidler jeg mener føyer seg inn under de forskjellige kategoriene.

1. Det tekstlige univers

- Starter allerede i låtskrivingen ved at det skrives interessante tekster og et tekstlig univers som går igjen i alle låtene til en viss grad og skaper en fascinasjon og undring hos publikum.
- Gestikulering under fremføring. Vokalistene gjør meningsbærende håndbevegelser under fremføringen av låten som gjenspeiler hendelser, situasjoner og handlinger som kan finnes igjen i låtens narrativ. Dette skaper en multi-modal opptreden som publikum sanser med både øyner og øre.
- Den tekstlige karakter. Vokalistene opptrer som en karakter fra låtens narrativ. Publikum kommer i så måte nærmere det tekstlige univers.

2. Fysisk involvering av publikum

- Deltagerstrategier. Kan være konsept-egne, som når bandet vil ha med publikum til å klappe igang en låt for å starte den. Eller spontant skjenkede, som når en publikummer roper noe til bandet som bandet kan velge å forfølge eller ignorere.
- Musikkens egen intensjon. Bandet er oppmerksom på at låtene de spiller kan ha egenskaper i form av energi som publikum kan oppfatte. Via inntoning gjenspeiler publikum energien i låten og kan uttrykke den fysisk i kroppen.

3. Showing

- Bevegelser gjort på scenen som skaper liv og energi. Å øke den fysiske bevegelsen i scenerommet øker energinivået på scenen. På samme måte som med intensjoner i låter kan publikum også inntone seg til energien på scenen.
- To typer av bevegelser kategorisert som showing.
 1. Forsterking av bevegelser som allerede utføres av musikerne.
 - Forsterking av lydproduserende bevegelser kan være Trommisen som spiller med armene i større bevegelser enn han trenger.
 - Forsterking av lydakkompagnerende bevegelser kan være Gitaristen som headbanger i takt med musikken.
 2. Underholde og skape liv.
 - Hoppe fra steder for å avslutte låter.
 - Gå ut blant publikum å spille instrumentet der.

På spørsmålet *Hva kjennetegner et rockebands planlegging av, øving på og gjennomføring av relasjonsskapende virkemidler i øvingslokalet og under en konsert?* vil jeg kort oppsummere det jeg mener kjennetegner de tre nevnte kategoriene.

1. Planlegging

- Varierer fra konkret til generell.
- Utelukkende verbal sett bort i fra ett ark med rekkefølgen av låter notert.
- Bandet planlegger kun det de skal gjøre. Ikke hva de skal gjøre om noe uforutsett skjer.

2. Øving

- Vokalisten bruker et imaginær publikum som han retter sine relasjonsskapende virkemidler til. Dette er risikabelt da det kan være stor forskjell mellom responsen til det imaginære publikum og det reelle publikum.

- Øving på deltagerstrategier forekommer, dog kun konsept-egne deltagerstrategier.
- Øving på showing forekommer i størst grad non-verbalt og er innforstått mellom bandmedlemmene.

3. Gjennomføring

- Lik gestikulering fra vokalist under øving og konsert.
- Det tekstlige universet er uferdig og bandet ikke “stort” nok til å ha oppnådd relasjoner til publikum gjennom tekstlig narrativ enda.
- Gjennomføringen bærer preg av at alle bevegelsesbaserte virkemidler forsterkes under konsert.
- Låtene spilles i høyere tempo under konsert. Bandet risikerer dermed å svekke intensjonen i musikken og som følge av dette kan ikke publikum like lett inntonere seg.

Jeg har også bedyret oppgavens troverdighet gjennom å strebe etter bekreftbarhet og overførbarhet ved å være så transparent som mulig og lagt frem begrunnelser for mine valg og metoder. Jeg har vært nøye med å skille mellom hva som er data hentet fra det empiriske materialet mitt, hva som er mine egne meninger, hva som er mine egne tolkninger og hva som er andres teorier og tidligere forskning. Dette har jeg gjort slik at andre skal kunne gå mitt prosjekt nøye gjennom i sømmene og kritisk vurdere det opp imot kvalitetskriteriene for et kvalitativt forskningsprosjekt. Overførbarheten blir det opp til andre å vurdere da jeg ikke vet hvilke settinger de ønsker å vurdere overførbarheten opp mot. Jeg mener jeg har lagt til rette gode beskrivelser gjennom min oppgave som vil gjøre det lett for andre å trekke likheter mellom mitt prosjekt og eventuelle andres.

Jeg har også benyttet meg av *bracketing* ved å sette til side min forforståelse for feltet når jeg har analysert materialet mitt. Dette har jeg, som sagt i metodekapittelet, gjort ved å kalle meg selv “Vokalisten” for å skape en viss avstand til situasjonene jeg analyserer. Jeg har også brukt en form for triangulering ved å vise at det er flere av de samme tingene som skjer i flere av narrativene mine. Gestikuleringen til Vokalisten er et godt eksempel på dette da det forekommer i hvert av de fire narrativene mine. Dette mener jeg styrker troverdigheten til kategoriene mine og dermed også mine funn.

Mer en gang har jeg presisert at dette er et forskningsprosjekt som baserer seg på min egen fullstendige deltagelse i mitt eget band. Dette kan nok ikke gjentas nok

ganger og jeg gjentar det derfor her på slutten også slik at leseren går ut av denne oppgaven med et tydelig bilde på hvordan dette forskningsprosjektet er gjennomført.

Og så videre...

Opplevelsen av en Master

Dersom det finnes en skala som måler hvor gøy det er å jobbe med en masteroppgave så må jeg innrømme at akkurat denne oppgaven har lagt i begge ender av den skalaen. Å jobbe med denne masteroppgaven har til tider vært kjempegøy og til andre tider har det vært noe av det mest utfordrende jeg har begitt meg ut på. Noen ganger har det sett svært mørkt ut men med riktig motivasjon og hjelp utenfra så har det på en måte gått. Det gøyeste var under innsamlingen av empirien. Da kunne jeg legge fra meg forskerrollen og bare fokusere på å være bandleder. Videotranskriberingen og analyseprosessen var den mest interessante. Her fikk jeg virkelig studere hvordan vi jobber og hva som skjer i øvingslokalet. Det var utrolig interessant å observere, ikke bare de hendelsene som var relevante for forskningsspørsmålene mine men også alt det andre som foregikk under øving og konsert. Da skriveprosessen virkelig satt inn for fullt ble det med ett mer alvor over det hele. Jeg kom kanskje litt sent igang med selve skriveprosessen så det kan ha hatt noe med saken å gjøre.

Materialet mitt og meg

Tross i den emosjonelle berg-og-dal-banen så har dette prosjektet vært utrolig interessant på flere forskjellige plan. Det første er det faglige. Det er fint å oppdage gjennom søken etter teori at det gjøres forskning innenfor de forskjellige feltene som jeg interesserer meg for. Populærmusikken ser ut til å få en større og større plass innenfor det akademiske. Ikke bare med tanke på musikkens historie og hvordan de forskjellige sjangrene har oppstått, men også aktuell og pågående forskning på det performative innenfor populærmusikken. Dette gir meg en trygghet i ryggen og en bekreftelse på at det jeg har gjort ikke bare er svada. Det andre er relatert til det empiriske materialet. Det var ting som var som jeg forventet og det var ting som

overrasket meg. I lys av min tidligere deltagelse i dette bandet hadde jeg jo en del forkunnskap, og noe som var som forventet var fokuset på å “showe.” Jeg gikk inn i dette prosjektet med en sterk antagelse om at det ville forekomme overdrevne bevegelser fra bandmedlemmene.

Det som overrasket meg mest i arbeidet var oppdagelsen av hvordan jeg bruker det imaginære publikummet som jeg snakket om tidligere. Det er egentlig ganske fascinerende å kunne oppdage noe om seg selv på den måten. Man skulle jo tro at man visste det meste det er å vite om seg selv. Men den gang ei!

Det er utrolig mye annet jeg kunne tatt tak i når det kommer til hvordan et band jobber i et øvingslokale. Selv om fokuset mitt er på relasjonsskapende virkemidler så oppdager jeg jo andre ting utenom dette. Og noe av det mest fascinerende er hvordan fokuset hos bandet så lett kan skifte. Fra å være relativt ufokusert og snakke om ting som ikke har noe med hverken band eller øving å gjøre så kan fokuset i løpet av sekunder være hundre prosent rettet mot det de egentlig skal holde på med.

Jeg synes også det er interessant med Frith (1996) sine forskjellige personligheter og vil gjerne se på noe Jensenius (2009) sier og flette de litt sammen. Jensenius gir oss et eksempel med Jimi Hendrix og bevegelsen han gjør når gitarsoloene hans når klimaks, han svinger armen over hodet. Jensenius stiller seg spørsmål om dette er en lydakkompagnerende bevegelse, støttebevegelse eller bare en teatralisk bevegelse. Han ender på at den nok innehar aspekter av alle og at lignende bevegelser sees igjen hos andre gitarister og at det derfor kan sies at “(...) yngre musikere imiterer mer anerkjente musikere og deres spillestil” (Jensenius, s. 91). Lucy Green (2002) har funnet det samme og sier det samme om idolisering av kjente artister “(...) such image-identification can translate into actions that produce the same or similar music to that of the star” (Kapittel 4, Avsnitt 4, para. 3). Dette tror jeg gjelder disse *star personalities* jeg mener alle i bandet tar på seg også. Jeg tror man ser på sine idoler og læremestere hvordan deres star personality opptrer på scenen og tar det med seg inn i sin egen star personality sammen med en del andre aspekter så klart. Jensenius sier om gestikulering at man kanskje vil “... kunne se en overføring av bevegelsesmønstre fra eldre til yngre artister på samme måte som andre musikalske ferdigheter overføres” (2009, s. 91). Det er jeg enig i, men jeg vil også tilføye at man også kanskje vil kunne se en overføring av star personality.

Noe som kan være interessant er å se på om mange band spiller låtene raskere på konsert enn på øving og eventuelt om dette er bevisst eller ikke. Da må man naturligvis sjekke band som ikke bruker metronom på konserter. Og ikke overdrevent

bruk av samples fra datamaskiner eller synther da de kan fungere som rytmiske og temporale hjelpemidler.

En annen ting å tenke på er om det jeg har funnet direkte kan overføres til andre sjangre innenfor musikk. Finnes det likheter mellom bandet i denne oppgaven og for eksempel et jazz-ensemble? Utvilsomt. Men fokuset på relasjonsskapende virkemidler tror jeg kan opptre ulikt. Jeg har en formodning om at det rent musikalske står mer i fokus hos en jazzmusiker. Men allikevel kan vi kanskje se en likhet i måten forskjellige musikere beveger kroppen til musikken. De lydakkompagnerende bevegelsene tror jeg vil være tilstede uansett hvilken type musikk man spiller. I hvilken grad man bygger videre på de og gjør de til en del av fremførelsen tror jeg er bestemt av hvilken sjanger man opererer innenfor, men innenfor samme sjanger tror jeg man kan finne likheter mellom flere band og artister i hvordan de opptrer på scenen og samhandler med publikum. Det kunne vært interessant å sammenligne to eller flere band/artister fra ulik sjanger og beskrive likheter og ulikheter når det kommer til relasjonsskapende virkemidler.

Kan det brukes til noe?

Jeg har forstått at dette feltet, performativitet og det relasjonelle innenfor musikk, er et voksende felt og at det gjøres mer og mer forskning på det samtidig som at mange krefter prøver å få på plass en teori som kan omkransse aspektene innenfor relasjonell musikk. I starten av dette prosjektet tenkte jeg at det jeg forsket på kanskje ikke var så viktig, men etter å ha lest meg opp på teori angående emne, det meste skrevet etter år 2000, og mye innenfor det siste tiåret har jeg gjort meg opp en ny mening. Det er et viktig felt å utforske og selv om jeg bare har tatt for meg ett enkelt band kan det være, ja, det er faktisk ganske sannsynlig, at det jeg har funnet gjelder for flere andre innenfor den samme kulturelle og sosiale konteksten.

Jeg tror derfor andre enn meg selv også kan ha nytte av å lese denne studien. Noe av det jeg skriver om kan brukes i undervisning ved for eksempel kulturskoler, folkehøyskoler og til og med høyskoler og universitet. Da tenker jeg spesifikt på bandundervisning og undervisning innenfor performativitet og hvordan man kan opptre på scenen under en konsert. I lys av at jeg både har utdanning på høyere nivå innenfor musikk i tillegg til å drive aktivt med band på fritiden så ser jeg på meg selv som en person som innehar store mengder erfaring og informasjon innenfor begge felt.

I rammeplanen for faglærerutdanningen i musikk (Kunnskapsdepartementet, 2003) står det at “Faglæreren i musikk må kunne arbeide med musikk som opplevelsese- og uttrykksmiddel i kunstnerisk og pedagogisk sammenheng” (s. 23). I forbindelse med dette står det også at man skal “(...) kunne formidle musikk både klingende og verbalt for elever og andre publikumsgrupper (...)” (s. 24). Men det står ingenting spesifikt om samhandling med publikum. Siden fokuset i denne utdanningen primært ligger i å utdanne lærere er det kanskje ikke så rart at det er litt lite fokus på den biten, men jeg tror at en god del av funnene i min oppgave kan brukes i undervisning for studenter i Faglærer i musikk. Spesielt det jeg trekker frem som omhandler planlegging, øving og gjennomføring siden studentene skal “(...) planlegge og gjennomføre ulike typer konserter (...)” (s. 24).

I utkastet til kulturskolenes fagplan i musikk fra 2016 kan vi også finne et visst fokus på musikk som opplevelse. I ett av de forskjellige nivåene for fremdrift som blir presentert er det blant annet forventet at eleven skal kunne “(...) spille konsert med formidlingsvilje (...)” (s. 57). Her mener jeg *formidlingsvilje* blant annet kan innbefatte det jeg peker på som relasjonsskapende virkemidler.

Andre masterstudenter, spesielt innenfor musikkfaget, kan også ha nytte av å lese denne oppgaven. Det kan være betryggende å få vite at det går an å forske på sin egen praksis uten å være bekymret for at det blir *for* navlebeskuende. Det kan også være en hjelpende hånd for dem å vite hvilke metodiske tilnærminger jeg har brukt og hvordan jeg har gjennomført studien.

Det finnes også et stort antall nettsider, som blogger for musikere, artister og band, som kan ha god nytte av mye av det jeg har beskrevet i denne oppgaven. Her vil jeg nevne som eksempel sonicbids.com som har mye god informasjon å tilby musikere, band og artister i alt fra oppstartsfasen til mer profesjonelle. Og nettopp band i oppstartsfasen kan ha god nytte av denne oppgaven. Her hjemme i Norge tror jeg at BRAK¹³ og lignende interesseorganisasjoner vil kunne oppfatte dette som en interessant oppgave. Og spesielt personer og selskap som driver med artistutvikling.

Selv om det med første øyekast kan virke som et overfladisk tema tror jeg mange vil finne det interessant når de bare kommer inn i det. På samme måte som jeg har hatt nytte av å lese studier fra andre sjangre enn min “hoved-sjanger” tror jeg også personer fra disse andre sjangrene kan ha nytte av å lese min studie for å få et innblikk i hvordan ett band arbeider med å skape relasjoner med publikum.

¹³ Interesseorganisasjonen for det rytmiske musikkmiljøet i Hordaland og Sogn og Fjordane (Brak, 2013).

Avsluttende kommentar

Ser vi bort ifra det jeg har oppdaget og lært gjennom analysen av det empiriske materialet mitt har jeg også lært andre ting. Både om meg selv og om det å gjennomføre et stort prosjekt. For det første er det mye annet som må vike til fordel for dette prosjektet. Jeg har måttet si nei til ting som jeg virkelig hadde lyst å delta på. Livskvaliteten synker drastisk den siste perioden før innlevering. Jeg gikk inn i en "master-boble" og våget ikke å komme ut før avhandlingen var avsluttet og forsvart. I skrivende stund er jeg stadig inni boblen min. Leser du dette har jeg mest sannsynlig kommet ut av boblen. Hvis ikke, vær snill å gå bort til meg og sprekk den.

Er det en siste ting jeg har lært om meg selv gjennom denne oppgaven så er det dette; om ikke denne oppgaven har klart å dra meg ut av den kroniske skippertaksmetodiske tilnærmingen jeg ser ut til å ha innebygget i selve sjelen, så vet jeg ikke hva som kan klare det. Kanskje en doktorgradsavhandling. Men da er det kanskje allerede for seint, eller hva?

Master! Master!
- James Hetfield

KILDELISTE

- Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373-395.
- Auslander, P. (2004). Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), 1-13. doi: 10.1080/1026716032000128674
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk* (Vol. nr. 16). Oslo: Pax.
- Brak. (2013, 19. februar). Om Brak. Hentet 4.6, 2015, fra <http://www.brak.no/om-brak/>
- Brinkmann, S., & Tanggaard, L. (2010). *Kvalitative metoder : en grundbog*. København: Reitzel.
- Böhnisch, S. (2010). Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til performativ teori og analyse. (Ph.d.-avhandling), Aarhus Universitetet, Aarhus.
- Baarts, C. (2010). Autoetnografi. In S. Brinkmann & L. Tanggaard (Eds.), *Kvalitative metoder : en grundbog*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Davidson, J. W. (2001). The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5(2), 235-256. doi: 10.1177/102986490100500206
- Davidson, J. W. (2006). "She`s the one": Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams. In A. K. Gritten, E. (Ed.), *Music and Gesture* (pp. 208 - 225). Aldershot: Ashgate.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2000). *Handbook of qualitative research* (2nd ed. ed.). Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Ekman, P., & Friesen, W. V. (1969). The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding. *Semiotica*, 1, 49 - 98.
- Elkind, D. (1967). Egocentrism in adolescence. *Child Development*, 38(4), 1025-1034.
- Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as Subject. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed.). Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Eriksson, T. (2010). Being native - distance, closeness and doing auto/self-ethnography. *ArtMonitor*, 8, 91-100.
- Fagerheim, P. (2010). *Nordnorsk faenskap : produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. (Doktogradoppgave), NTNU, Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for musikk. Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/145841>
- Fagerheim, P. (2012). Musikalske praksiser i sosiale mellomrom: Refleksjoner omkring relasjonelle aspekter i kunst, estetikk og populærmusikk. (1), 01.10.2014. <http://journal.uia.no/index.php/NTM/article/view/61/44>

- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Flick, U. (2006). *An introduction to qualitative research* (3 ed.). London: SAGE Publications Ltd.
- Ford, B. (2013). Approaches to performance: A comparison of music and acting students' concepts of preparation, audience and performance. *Music Performance Research*, 6, 152.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: on the value of popular music*: Oxford University Press.
- Godøy, R. I. (2010). *Musical Gestures : Sound, Movement, and Meaning*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* [Kindle] Hentet fra www.amazon.com
- Gritten, A., & King, E. (2006). *Music and Gesture*: Ashgate.
- Hatten, R. S. (2006). A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. In A. Gritten & E. King (Eds.), *Music and Gesture* (pp. 1-23). Aldershot: Ashgate.
- Haugen, A. (2013). *Konsertens dialog : samspill mellom musikere og publikum på konsert*: Universitetet i Agder; University of Agder.
- Hodgins, P. (1992). *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement, and Metaphor*: Edwin Mellen Press.
- Jacobsen, D. I. (2005). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (2nd ed.). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Janesick, V. J. (2000). The Coreography of Qualitative Research Design. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed.). Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Jensenius, A. R. (2009). *Musikk og bevegelse*. Oslo: Unipub.
- Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical gestures: Concepts and Methods in Research. In R. I. Godøy & M. Leman (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 12-35). New York: Routledge.
- Jewitt, C. (2012). An introduction to using video for research. *National Centre for Research Methods Working Paper*, 3.
- Kristiansen, S. (2010). Kvalitative analyseredskaber. In S. Brinkmann & L. Tanggaard (Eds.), *Kvalitative metoder : en grundbog*. København: Hans Reitzels Forlag.

- Kultuskoleråd, N. (2016). *Fagplanene, høringsutkast*. Hentet fra http://www.kulturskoleradet.no/upload/bruker/dokumenter/Vi_tilbyr/Rammeplan/2016_Fagplanene_utkast.pdf.
- Kunnskapsdepartementet. (2003). *Rammeplan for Faglærerutdanning i musikk, dans og drama*. Hentet fra https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kilde/kd/pla/2006/0002/ddd/pdfv/175792-2rammeplan_2003_faglaererutd_musikkdandsdrama.pdf.
- Kurosawa, K., & Davidson, J. W. (2005). Nonverbal interaction in popular performance: A case study of The Corrs. *Musicae Scientiae, IX*, 111-137.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic Inquiry*. California: Sage Publications, Inc.
- Petersen, A. K. (2009). *Den bevægede lytter: mennesket i musikken*. (Masteravhandling), Århus Universitetet, Århus. Hentet fra http://library.au.dk/fileadmin/www.aestetik.au.dk/uddannelse/specialer/MUS_allan_kissow_petersen_speciale_udlaan_www.pdf
- Pettersen, T. A. (2000). *Musikkformidling* (Bokmål[utg.] ed.). Oslo: Gyldendal undervisning.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode : en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforl.
- Probyn, J. (Writer). (2010). (sic)nesses, Slipknot, Live at Download [DVD].
- Riemer, J. W. (1977). Varieties of opportunistic research. *Urban Life, 5*(4).
- Schneider, A. (2010). Music and Gestures A Historical Introduction and Survey of Earlier Research. In R. I. Godøy & M. Leman (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 69-100). New York: Routledge.
- Small, C. (1998). *Musicking : the meanings of performing and listening*. Hanover, N.H: University Press of New England.
- Sofia Dahl, Frédéric Bevilacqua, Roberto Bresin, Martin Clayton, Laura Leante, Isabella Poggi, & Rasamimanana, N. (2010). Gestures in Performance. In M. L. Rolf Inge Godøy (Ed.), *Music Gesture: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 36 - 68). New York: Routledge.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant : A View from Psychoanalysis and Development Psychology*. London: Karnac Books.
- Tanggaard, L., & Brinkmann, S. (2010). Interviewet: samtalen som forskningsmetode. In S. Brinkmann & L. Tanggaard (Eds.), *Kvalitative metoder : en grundbog*. København: Hans Reitzels Forlag.

- Thagaard, T. (2013). Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode.
Bergen: Fagbokforlaget.
- Valberg, T. (2012). Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk.
- YouTube. (2008). Kaizers Orchestra: 170 (Live @ Vega). Hentet 22. april, 2016, fra <https://www.youtube.com/watch?v=ltZyaOlr7E>
- YouTube. (2010). this drummer is at the wrong gig. Hentet 16. april, 2016, fra <https://www.youtube.com/watch?v=ltZyaOlr7E>
- YouTube. (2014). 2CELLOS - Thunderstruck [OFFICIAL VIDEO]. Hentet 29. mai, 2016, fra <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>

VEDLEGG

Tekster

Låt En

1

You never expected This to happen to you
You think you solved all the problem but You're one too
All of your diamonds and all of your gold
Can't save you now cause your Soul is sold

You told your mother that you never liked the D.I.S.C.O-beat
What you never told her could have made you stay Alive

2

All that you said, and all that you did
They bought you out of town for the lowest bid
All of your fame and all of your shine
Could never turn back back from that fatefull night

You told your mother that you never liked the D.I.S.C.O-beat
What you never told her could have made you stay Alive

3

Oh mom why did you ever let me go,
I didnt know you cared more for me than D.I.S.C.O
Oh son how could i ever ever know
Oh son how could i ever let you know

Refr.

This is not for me. I´d rather be the one that drinks from your tea instead of making it.
Big dollar signs in your eyes that keep you going for miles.
You´ve made your bed and it burns and now you lie in its fire!

Låt To

1

Once in this lifetime this was a good place
Out of sight and out of mind for everyone
Out in the garden, under the window
Lies a man with a cross in his hand from a Broadway show

2

Make an exception, pretend it's not fiction.
Let your worries drift away, away.
Baby, baby, use all your mad skills
At the end of the day it's just an easy fix.

3

Farewell your gods now, leave them in peace.
Body, Soul and mind suffice for currency.
Open the door now, ever so gently
Let it close behind and don't look back, look back.

Refr.

In this house x3
You'll get what you came for
In this house x3
You'll get what you pay for
There's nothing to pray for

Outro

Come in to my house, under my basement x2

Låt Tre

1

Hey, can you hear me now I'm on my toes
The feeling from before has gone out the door
Up on your roof I'm on my toes. Can you hear me now
Or am I losing my mind, tell me have I gone blind.

2

Hey, can you see me now I'm coming down
Fired by the King but I stole the crown
All of your cheap tricks left behind. Can you see me now
Or am I losing my mind, tell me have I gone blind
Can't seem to find anything or anyone

3

Hey can you feel me now I'm coming in
Dirty in the face and full of sin
Climb up on your roof, won't you go first. Can you feel me now
My hand is ever so kind, I'll take your soul and your mind
This is fun, I'm feeling good, I'll be your god, yeah!

Refr.

Fire up the guns, Im coming in to night
Let me see you run and dance out in the light (kill på siste)
All I ever wanted was your freedom
Ended up with no windows to see from

Låt Fire

1

I am the CIA, I am the FBI, I am the NSA
I'm the one you call for backup when you're M.I.A.
And this isn't my last trick. Got a million up my sleeve.
Watch me pull it again now. In my sleep.

2

Theres a ragged old dog on your front porch
Don't let him in, he's rabid at the least
I know just what you're thinking, set him free,
He'll be out in the cold then, kill em all on your behalf
This is not a request. At last!

3

Will turn into command as your focus become fierce
Clear a path for the king now.
I am his (here)

Refr.

Hi! This is the intelligency
Just checking to see how you feeling today.
This is the million dollar question.
I'll give you one more try and thats enough!

Låt Fem

1

This is the end, the last street you'll ever walk
All of your friends are here cant you hear them talk
Line up your cards and look at all the hands you've dealt
Suit up for night and feel what you never felt

2

Back In the day the stakes were high and life was lost
Don't give a shit I never cared about the cost
We had a deal the exit sings were never lit
Contract for life, signed, stamped and duplicate.

Refr.

You never wanted this to be
You never ment for us to see,
But this is your time to bleed,
You never wanted this to be your last!

Show me your face it's time for one last jubilee
Show me your face it's time for one last jubilee
Show me your face it's time for one last jubilee
Show me your face it's time for one last jubilee

Samtykkeskjema

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjekt

”Publikumsfrieriet - en studie i et rockebands planlegging og gjennomføring av konsertdramaturgiske virkemidler”

Bakgrunn og formål

Jeg vil med dette skrivet be om din deltagelse i en undersøkelse jeg foretar i samband med avsluttende masteroppgave i praktisk-estetiske fag og læreprosesser ved Høgskolen Stord/Haugesund. Jeg vil undersøke mitt eget rockebands planlegging og gjennomføring av konserter med spesielt fokus på konsertdramaturgiske virkemidler. Du blir spurt om å være med i denne undersøkelsen siden du spiller et instrument i bandet mitt.

Målet med oppgaven er å finne ut hva som kjennetegner planleggingen og gjennomføringen av disse konsertdramaturgiske virkemidlene og hendelsene i dette bandet.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Deltakelse i studien krever aktiv deltagelse på bandøvinger hver onsdag kveld og deltakelse på minst to konserter (forhåpentligvis før nyttår). Innen dagen etter konsertene skal bandet samles for en gruppesamtale der vi diskuterer hva som fungerte og hva som ikke fungerte med tanke på de konsertdramaturgiske virkemidlene som ble planlagt på forhånd. Hver øving og hver konsert vil bli dokumentert med lyd og videoopptak. Jeg vil etter hver øving skrive feltnotat angående relevante hendelser som finner sted.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Det er kun jeg som vil ha tilgang til denne informasjonen. Alle data, film og lydopptak vil bli lagret på en egen kryptert harddisk med passord som kun jeg har tilgang til.

Ved publikasjon vil ikke deltakerne kunne bli gjenkjent med navn. Jeg vil lage nye fiktive navn på deltakerne. De som vil kunne kjenne igjen en deltaker er de som

kommer på konsert eller som kjenner deltakeren fra før. Bandnavnet vil også bli anonymisert.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 01.06.2016, men datoen kan strekke seg lenger da det er mye som skal gjøres innen den tid. Etter prosjektet er ferdig vil alle personopplysninger, video- og lydopptak slettes.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Stian Tønder, tlf.; 90366345, eller veileder Kari Holdhus, tlf.; 97168005.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Telefonnr.: _____

Epost: _____

Kvittering fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Kari Holdhus
Avdeling for lærerutdanning og kulturfag Høgskolen Stord/Haugesund
Klingenbergvegen 8
5414 STORD

Vår dato: 20.11.2015

Vår ref: 45147 / 3 / MSI

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 13.10.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

45147	<i>Publikumsfrieriet - en studie i et rockebands planlegging og gjennomføring av konsertdramaturgiske virkemidler</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Høgskolen Stord/Haugesund, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Kari Holdhus</i>
Student	<i>Stian Tønder</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillende kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.06.2016, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Marte Byrkjeland

Kontaktperson: Marte Byrkjeland tlf: 55 58 36 01

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avdelingskontorer / District Offices

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrr svarva@svt.ntnu.no

TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no

Vedlegg: Prosjektvurdering
Kopi: Stian Tønder st.thunder@gmail.com

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 45147

Rekrutteringen skjer via eget nettverk. Ved rekruttering via eget nettverk er det spesielt viktig at forespørsel rettes på en slik måte at frivilligheten ved deltagelse ivaretas.

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltagelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen Stord/Haugesund sine interne rutiner for datasikkerhet.

Forventet prosjektslutt er 01.06.2016. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, bandnavn, alder og kjønn)
- slette digitale lyd-/bilde- og videoopptak.