Musikkformidling (side 1 til 137)

Trond Arne Pettersen, m.fl. - Gyldendal Norsk Forlag AS 2000 - 1. utgave – Bokmål

  Denne boka er tilrettelagt for synshemmede. Ifølge lov om opphavsrett kan den ikke brukes av andre. Kopiering er kun tillatt til eget bruk. Brudd på disse avtalevilkårene, slik som ulovlig kopiering eller medvirkning til ulovlig kopiering, kan medføre ansvar etter åndsverkloven.

  Oslo 2018, Statped læringsressurser og teknologiutvikling.

Innhold

[xxx1 Merknader 2](#_Toc521682815)

[xxx2 Tilrettelegging 2](#_Toc521682816)

[xxx1 {{Kolofon}} 3](#_Toc521682817)

[xxx1 Innhold 4](#_Toc521682818)

[xxx1 Forord 5](#_Toc521682819)

[xxx1 KAPITTEL 1: Musikkformidling i samfunnet 6](#_Toc521682820)

[xxx2 En strøm av toner 6](#_Toc521682821)

[xxx2 En strøm av musikk 7](#_Toc521682822)

[xxx2 Hva er formidling? 7](#_Toc521682823)

[xxx2 Ulike situasjoner og aktører 8](#_Toc521682824)

[xxx2 Sjekkpunkter 9](#_Toc521682825)

[xxx2 Koda 13](#_Toc521682826)

[xxx2 Sammendrag 13](#_Toc521682827)

[xxx2 Sjekkpunkter 13](#_Toc521682828)

[xxx2 Arbeidsoppgaver 14](#_Toc521682829)

[xxx1 KAPITTEL 2: Om god og dårlig musikk 14](#_Toc521682830)

[xxx2 Det finnes bare to typer musikk 14](#_Toc521682831)

[xxx2 Egenverdi og bruksverdi 15](#_Toc521682832)

[xxx2 Kodefortrolighet 15](#_Toc521682833)

[xxx2 Ulike måter å lytte på 15](#_Toc521682834)

[xxx2 Sjekkpunkter 16](#_Toc521682835)

[xxx2 Uttalelser om god musikk 16](#_Toc521682836)

[xxx2 Hverdagsspråk og fagspråk 17](#_Toc521682837)

[xxx2 Funksjonsmusikk 17](#_Toc521682838)

[xxx2 Sjekkpunkter 18](#_Toc521682839)

[xxx2 Sjanger og tradisjon 18](#_Toc521682840)

[xxx2 Kriterier 19](#_Toc521682841)

[xxx2 Er alle typer musikk like bra? 21](#_Toc521682842)

[xxx2 Sjekkpunkter 21](#_Toc521682843)

[xxx2 Sammendrag 22](#_Toc521682844)

[xxx2 Arbeidsoppgaver 22](#_Toc521682845)

[xxx1 KAPITTEL 3: Å formulere seg om musikk 23](#_Toc521682846)

[xxx2 En liten samtale 23](#_Toc521682847)

[xxx2 Innledende oppgave 24](#_Toc521682848)

[xxx2 Å formulere seg om musikk 24](#_Toc521682849)

[xxx2 Ulike formuleringsnivå – teknisk-formal, affektiv og subjektivt emosjonell 25](#_Toc521682850)

[xxx2 Form og struktur 26](#_Toc521682851)

[xxx2 Sjekkpunkter 27](#_Toc521682852)

[xxx2 Noen eksempler 27](#_Toc521682853)

[xxx2 Koda 35](#_Toc521682854)

[xxx2 Sammendrag 35](#_Toc521682855)

[xxx2 Arbeidsoppgaver 36](#_Toc521682856)

[xxx1 KAPITTEL 4: Å skrive musikkritikk 36](#_Toc521682857)

[xxx2 Det stod i avisen ... 37](#_Toc521682858)

[xxx2 Kritikk og omtale 37](#_Toc521682859)

[xxx2 Kritikkens funksjon 37](#_Toc521682860)

[xxx2 Sjekkpunkter 39](#_Toc521682861)

[xxx2 Musikkanmelderens arbeidsfelt 39](#_Toc521682862)

[xxx2 Sjekkpunkter 43](#_Toc521682863)

[xxx2 Kritikerens motivasjon 43](#_Toc521682864)

[xxx2 Skriveprosessen 43](#_Toc521682865)

[xxx2 Sammendrag 43](#_Toc521682866)

[xxx2 Arbeidsoppgaver 44](#_Toc521682867)

[xxx1 KAPITTEL 5: Instrumentet ditt – venn eller uvenn? 45](#_Toc521682868)

[xxx2 Det musikalske håndverket 46](#_Toc521682869)

[xxx2 Sjekkpunkter 54](#_Toc521682870)

[xxx2 Elevrespons 54](#_Toc521682871)

[xxx2 Logg er lurt! 58](#_Toc521682872)

[xxx2 Sammendrag 60](#_Toc521682873)

[xxx2 Arbeidsoppgave 61](#_Toc521682874)

[xxx1 KAPITTEL 6: Vi lager konsert ... 61](#_Toc521682875)

[xxx2 Ansvar for din egen læring 62](#_Toc521682876)

[xxx2 Konsertproduksjon som prosjekt 62](#_Toc521682877)

[xxx2 Vi tar fatt på selve arbeidet 63](#_Toc521682878)

[xxx2 Romfølelse 71](#_Toc521682879)

[xxx2 Oppgave: 73](#_Toc521682880)

[xxx2 Konsertens helhet og handling 73](#_Toc521682881)

[xxx2 En oppsummerende modell 81](#_Toc521682882)

[xxx2 Godt samarbeidsklima – en forutsetning 81](#_Toc521682883)

[xxx2 Sammendrag 82](#_Toc521682884)

[xxx2 Sjekkpunkter 83](#_Toc521682885)

[xxx2 Arbeidsoppgaver 83](#_Toc521682886)

[xxx2 Prosjektoppgaver 83](#_Toc521682887)

[xxx1 Overskrift til: 137 Trond Arne Pettersen h ... 84](#_Toc521682888)

# xxx1 Merknader

## xxx2 Tilrettelegging

-- Bilder er utelatt

-- Sidetall er merket med ---.

-- {{}} Doble klammeparenteser brukes rundt kommentarer, endringer eller forklaringer fra tilretteleggeren eller rundt opplysninger om layout eller spesielle elementer på siden.

--- 1 til 137

--- 2 til 137

# xxx1 {{Kolofon}}

© Gyldendal Norsk Forlag AS 2000

  1. utgave, 1. opplag

  Læreboka er godkjent av Nasjonalt læremiddelsenter i november 1998 til bruk i der videregående skolen etter fastsatt læreplan i musikkformidling for musikk/dans/drama. Godkjenningen gjelder så lenge læreplanen er gyldig.

  Printed in Norway by AIT Otta AS, 2000

  ISBN 82-05-26658-1

  Redaktør: Ida Welhaven Heiberg

  Bilderedaktør: Sissel Biong

  Design/layout: Randi Hoen

  Omslagsdesign: Elin Mack

  Omslagsbilde: © Richard Sylvanes/Nonstock/NPS

  Bilder, illustrasjoner:

6. Lise Åserud/SCANPIX; 9 Tone Georgsen/SCANPIX; 10 James Marshall/Corbis/SCANPIX; 11ø Richard Hamilton Smith/Corbis/SCANPIX; 11n Roar Øhlander; 12 Finn Eirik Strømberg/SCANPIX; 13 David Lees/Corbis/SCANPIX; 15 Ted Spiegel/Corbis/SCANPIX; 16 Adresseavisens bildearkiv; 18 Epa/SCANPIX; 19ø Steve Benbow/Camera Press/SCANPIX; 19n Per Løchen/SCANPIX; 21 Neal Preston/Corbis/SCANPIX; 24 Serre; 25ø Vittoriano Rastelli/Corbis/SCANPIX; 25n Michael S. Yamashita/Corbis/SCANPIX; 28ø Philip Gould/Corbis/SCANPIX; 28n Gail Mooney/Corbis/SCANPIX; 31ø Wolfgang Kaehler/Corbis/SCANPIX; 32 Lars Aamodt/SCANPIX; 41 Gerhard Hoffnung; 44 James Marshall/Corbis/SCANPIX; 47 © Succession Pablo Picasso/BONO 2000; 59 Bettmann/Corbis; 62 Henry Diltz/Corbis/SCANPIX; 70 Neal Preston/Corbis/SCANPIX; 73 Terry O'Neill/Ap/SCANPIX; 79 R. Andrew Lepley; 81 Roger Ressmeyer/Corbis/SCANPIX; 82 Popperfoto/SCANPIX; 84v Tom Copi; 84h SCANPIX; 86 Bettmann/Corbis; 87 © Munch-Museet/Munch-Ellingsen gruppen/BONO 2000; 88 Henry Diltz/Corbis/SCANPIX; 89 Lynn Goldsmith/Corbis/SCANPIX; 90v Alexander Nemenov/Epa/SCANPIX; 90h Neal Preston/Corbis/SCANPIX; 94 Tom Nordli; 110 Adresseavisens bildearkiv; 111 Knut M. Rekve/SCANPIX; 113 Richard Cummins/Corbis/SCANPIX; 117 Herman Leonard; 120 Kevin Fleming/Corbis/SCANPIX; 128 Serre

  Øvrige bilder er fra Gyldendals bildearkiv

  Til tross for omfattende undersøkelser, har det ikke vært mulig å finne rettighetshaverne til alle bildene. Vi vil sette pris på å bli kontaktet for å avklare dette.

  Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverkloven eller avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndragning, og kan straffes med bøter eller fengsel.

  Alle henvendelser om forlagets utgivelser kan rettes til:

  Gyldendal Undervisning grunnskoleavdelingen/avdeling videregående skole

  Postboks 6860 St. Olavs plass

  0130 Oslo

  E-post: undervisning@gyldendal.no

--- 3 til 137

# xxx1 Innhold

Forord 5

Kapittel 1

Musikkformidling i samfunnet 6

En strøm av toner 7

En strøm av musikk 7

Hva er formidling? 7

Ulike situasjoner og aktører 9

Koda 21

Sammendrag 22

Arbeidsoppgaver 23

Kapittel 2

Om god og dårlig musikk 24

Det finnes bare to typer musikk 25

Egenverdi og bruksverdi 27

Kodefortrolighet 27

Ulike måter å lytte på 28

Uttalelser om god musikk 29

Hverdagsspråk og fagspråk 30

Funksjonsmusikk 30

Sjanger og tradisjon 33

Kriterier 36

Er alle typer musikk like bra? 38

Sammendrag 39

Arbeidsoppgaver 40

Kapittel 3

Å formulere seg om musikk 42

En liten samtale 42

Å formulere seg om musikk 43

Ulike formuleringsnivå 45

Form og struktur 46

Sjekkpunkter 47

Noen eksempler 48

Koda 63

Sammendrag 64

Arbeidsoppgaver 65

Kapittel 4

Å skrive musikkritikk 66

Det stod i avisen ... 67

Kritikk og omtale 67

Kritikkens funksjon 67

Musikkanmelderens arbeidsfelt 71

Kritikerens motivasjon 76

Skriveprosessen 76

Sammendrag 77

Arbeidsoppgaver 78

--- 4 til 137

Kapittel 5

Instrumentet ditt – venn eller uvenn? 80

Det musikalske håndverket 80

Elevrespons 94

Logg er lurt! 100

Sammendrag 103

Arbeidsoppgave 103

Kapittel 6

Vi lager konsert ... 104

Ansvar for din egen læring 104

Konsertproduksjon som prosjekt 106

Vi tar fatt på selve arbeidet 107

Romfølelse 118

Oppgave 122

Konsertens helhet og handling 122

En oppsummerende modell 132

Godt samarbeidsklima – en forutsetning 132

Sammendrag 135

Arbeidsoppgaver 136

--- 5 til 137

# xxx1 Forord

  Vi håper at \_Musikkformidling\_ kan bli til glede og inspirasjon i tida som kommer. Tittelen forbinder vi med opplevelsen hver enkelt av oss kan få i møtet med musikk.

  Boka henvender seg først og fremst til elever som går på VK2 musikk i videregående skole. Den tar opp temaer som er relevante for mål og hovedmomenter i faget musikkformidling. Men \_Musikkformidling\_ er også aktuell for studenter som driver med utøvende musikk ved musikkonservatorier og høgskoler. Dessuten kan boka leses med utbytte av alle andre som er interessert i emnet.

  Ved siden av å understreke betydningen av aktiv spille- og konserttrening prøver vi å bevisstgjøre leseren som musikkutøver og «musikkfilosof». Dermed blir oppgavene i boka viktige. Oppgavene er varierte og har flere mål. De spenner fra rene sjekkpunkter når det gjelder begreper, til diskusjonsoppgaver og praktiske oppgaver som skal fremme kreativitet og eget initiativ.

  Avsnittet om responsgrupper i kapittel 5 representerer en arbeidsform som bør brukes som utgangspunkt for forsøk i egen klasse. Avsnittet om loggskriving er ment som et ledd i arbeidet med å bli en bedre musiker; det er en like relevant arbeidsmåte i instrumentalfaget som i musikkformidlingsfaget.

  Det er ikke utarbeidet lydstoff til boka, men platene som musikkeksemplene er hentet fra, bør det være mulig å skaffe fra platebutikken eller bibliotekets musikkavdeling.

  Takk til Gro Thomassen Nesje for verdifull konsulenthjelp under arbeidet.

  Forfatterne

--- 6 til 137

# xxx1 KAPITTEL 1: Musikkformidling i samfunnet

{{Ramme}}

I dette kapitlet skal vi se på:

-- begrepet musikkformidling

-- musikkformidling som aktiv samfunnspolitikk

-- mediene som musikkformidlere

-- musikk som handelsvare

-- formidling av musikk gjennom konserter

-- bruk av musikk i situasjoner der musikken ikke er det sentrale

-- musikk som bakgrunnsteppe

{{Ramme slutt}}

--- 7 til 137

## xxx2 En strøm av toner

  Musikkorpset går forbi oss på gata og spiller en feiende marsj. Ut av radioen strømmer det høylytt popmusikk. På en TV-kanal sendes en opera, på en annen en rockevideo. Gjennom vinduene i platebutikken ser vi hyllemetere med CD-er, og gjennom den åpne døra hører vi de siste hitlåtene. I bokhandelen finner vi en mengde bøker som handler om ulike typer musikk, og ved siden av instrumentene i musikkforretningen finner vi noter. Kanskje finner vi et korarrangement som vi nettopp har hørt benyttet på et sangerstevne? Komponisten underviser på konservatoriet, og musikken er spilt inn på en plate som kan lånes på biblioteket sammen med notene. På biblioteket henger det også en plakat for en konsert som finner sted i morgen. Konserten er forhåndsomtalt i avisen i dag, og der kan vi lese om både musikken og musikerne. Konserten skal være i Musikkhuset, det er der de fleste konsertene holdes.

## xxx2 En strøm av musikk

  Vi er kjent med slike situasjoner. De har alle å gjøre med å få musikk og musikkunnskap ut til et publikum. Musikken skal formidles, og som vi ser, skjer formidlingen på ulike måter. Noen av disse måtene å formidle musikk på skal vi komme nærmere inn på i denne boka. Men først skal vi se på selve formidlingsbegrepet og sveipe over ulike situasjoner i samfunnet der vi kan si at musikk formidles. Kanskje finnes det også situasjoner der musikk inngår nokså direkte, men som vi likevel ikke vil si dreier seg om musikkformidling?

## xxx2 Hva er formidling?

### xxx3 Aktiv handling

  Å formidle er å overføre informasjon til en mottaker ved hjelp av ulike midler eller mellomledd. Mange forbinder ordet med en aktiv handling – noen har med hensikt lagt forholdene til rette slik at informasjonen blir overført. Denne betydningen av ordet vil vi også bruke her i boka.

  En annen sak er at det også kan foregå en slags formidling uten at det ligger en aktiv handling bak. Vi kan for eksempel gå forbi et åpent vindu der vi hører musikk innenfra, og musikken kan slå ned i oss som et lyn og gripe oss sterkt. Her er det ingen som har til hensikt å bringe noe fram til en mottaker. Det har ikke skjedd noen aktiv tilrettelegging.

--- 8 til 137

### xxx3 Formidling og distribusjon

  Den som formidler, er en mellommann, en som bærer fram et budskap. En slik budbærer kan ha ulike interesser i forhold til innholdet i budskapet. Dersom det bare er snakk om å overbringe informasjon, trenger ikke budbæreren å være interessert i innholdet. Avisbudet som kommer med avisen, trenger ikke å lese den selv. Formidleren er i dette tilfellet et rent distribuerende ledd, et ledd som fordeler og avleverer. Men det er selvsagt viktig og nødvendig at denne jobben blir gjort skikkelig.

  Andre som opptrer som mellomledd, må på en helt avgjørende måte være interessert i det budskapet de bærer fram. Det er for eksempel vanskelig å tenke seg en musikkutøver som ikke har noen interesse av det budskapet som bæres fram, den klingende musikken. De som står fram som musikkutøvere, vil helst frambringe musikk som de har et forhold til, og som de derfor ønsker å bringe ut til et publikum. I en slik situasjon formidler de både musikken og sitt eget personlige forhold til den. Da blir de selvsagt noe mer enn rene distributører.

  Men er det alltid slik? Den profesjonelle utøveren som er hyrt til en spillejobb, trenger ikke ha så stor personlig interesse av den musikken hun eller han er satt til å spille sammen med andre, men som profesjonell musiker må vedkommende likevel gjøre en god jobb. I et slikt tilfelle er det altså andre sentrale aktører bak musikeren, andre arrangører, som er pådrivere bak formidlingen.

  Formidlingen kan altså bære preg av et direkte personlig engasjement, eller den kan være av distribuerende karakter, der formidleren ikke nødvendigvis har noen interesse av selve innholdet. Tar vi alt dette med i formidlingsbegrepet, snakker vi om formidling i generell forstand. I dette kapitlet skal vi gi noen eksempler der vi bruker denne definisjonen av begrepet.

--- 9 til 137

  Musikken er det sentrale budskapet i musikkformidling. Den mest nærliggende situasjonen er der en utøver framfører musikk. Utøveren er formidler av musikken, men også de som produserer og selger de trykte notene, vil være ledd i formidlingskjeden. Et bibliotek som låner ut litteratur om musikk, er også formidler etter den generelle tolkningen av begrepet, der også ren distribusjon inngår.

## xxx2 Ulike situasjoner og aktører

### xxx3 I offentlig regi

  Vi får musikalske inntrykk gjennom hele oppveksten, ja fra vi ligger i mors liv, og det er ikke uvesentlig hva slags lydinntrykk og musikalske inntrykk vi mottar. Mange foreldre tenker nok bevisst på dette, og blir dermed en slags musikkformidlere ut fra sine interesser. I skoleverket er dette satt i system. I læreplanen for musikkfaget i skolen finner vi legitimeringer, det vil si begrunnelser for hvorfor faget skal finnes i skolen. Videre finner vi målformuleringer og retningslinjer for hva faget skal inneholde.

--- 10 til 137

  Musikkundervisningen i skolen er altså en del av musikkformidlingen i samfunnet. Musikkopplevelse og musikkunnskap inngår som en del av oppdragelsen og dannelsen, en del av det vi mener må til for å gjøre barn og unge til fullverdige deltakere i et samfunn med felles verdier. All annen musikkopplæring – fra musikkskole og til universitet, høgskole og konservatorium – er også en del av musikkformidlingen i samfunnet. De som utdannes herfra, blir musikere og pedagoger, det vil si aktive musikkaktører i samfunnet. Denne delen av musikkformidlingen er direkte knyttet til politiske beslutninger om musikk som samfunnsfenomen.

  En annen del av den offentlige musikkformidlingen foregår gjennom institusjoner knyttet til utøvende musikk. Her i landet gjelder det for eksempel symfoniorkestre og opera, som er tradisjonelle bærere av vestlig musikkultur.

  Videre er konserthus som huser slike institusjoner, og som også gir andre konserttilbud, delvis på kommersiell basis, viktige elementer i musikkformidlingen. Konserthusene gir publikum mulighet til å møte alle typer artister. Dermed blir de en vesentlig faktor i en bred musikkformidling, der levende musikk står i sentrum. Her kan alle sjangrer være representert.

--- 11 til 137

  Den godt utbygde konsertsalen gir muligheter for så vel fiolinvirtuoser som bluesartister og countrystjerner. De artistene som holder konserter her, dumper ikke bare tilfeldigvis innom; de er her som resultat av en aktiv innsats for å få tak i dem. Også de organisasjonene som bruker konserthusene ved å arrangere konserter der, er dermed musikkformidlere.

--- 12 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva betyr det å formidle noe?

-- Hva er en legitimering?

-- Hva mener vi med at opplevelse av, og kunnskap om, musikk er dannelse?

-- På hvilken måte er musikkformidling en del av iverksatt offentlig politikk?

--- 13 til 137

### xxx3 Plateindustri og kringkasting

  Det som i det 20. århundret har hatt mest å si for å bringe ulike typer musikk ut til et stort publikum, er tekniske nyvinninger som grammofonen og fonogrammet, og senere CD-er og musikkvideoer. Slik masseproduksjon av musikk er selvsagt formidling, men plater, videoer, radio- og TV-sendinger, Internett og liknende er likevel passive ledd i formidlingen. For å kunne snakke om formidling slik vi prøvde å definere begrepet i innledningen, er vi nødt til se på de aktivt handlende menneskene i formidlingsprosessen.

  I forbindelse med radio- og TV-sendinger sitter det mennesker som ut fra sine interesser og verdiforankringer velger ut hva som skal formidles av musikk. Det kan se ut som om publikum bare tar imot det de får, og har små muligheter til aktive valg, men her trer markedsmekanismene inn i form av lyttermålinger og annen kontakt med publikum. Vi kan dermed si at det også dreier seg om en toveiskommunikasjon.

--- 14 til 137

### xxx3 Det trykte ord

  Når det gjelder skriftlige medier, er både dagspresse og musikktidsskrifter en del av formidlingsprosessen. Gjennom forhåndsomtaler, konsertomtaler og artikler om plateinnspillinger og konsertvirksomhet formidler pressen informasjon om hvordan musikklivet utfolder seg. Gjennom kommentarer og artikler kan pressen påvirke vår egen bearbeidelse av våre musikalske opplevelser. Vi leser for eksempel musikkritikken og sammenholder den med vår egen opplevelse. Den refleksjonen dette fører til, kan hjelpe oss til å nå fram til en klarere og mer selvstendig oppfatning. Musikktidsskriftene går dypere inn på det som skjer i musikklivet, enten det nå dreier seg om artister, komponister, konserter, musikkpedagogikk eller selve musikken.

  Det finnes også mye annen litteratur om musikk. Eksempler kan være temabøker, som spenner fra opera til femtitallsrock, biografier om komponister og artister, og ulike oppslagsverk om musikk.

### xxx3 Musikk som handelsvare

  I musikkbransjen er målet det kommersielle, det vil si å tjene penger på å drive handel, for det meste gjennom salg av fonogrammer (CD-er). I platebutikken får vi nærmere kontakt med den musikken vi ønsker å høre, og som vi ikke har noen annen mulighet til å bli kjent med. Her kan vi finne musikk og innspillinger som kan gi oss store opplevelser og i vesentlig grad bidra til vår musikalske utvikling. På denne måten kan platebutikken og menneskene bak den, som både har kommersielle interesser og er personlig interessert i det produktet de tilbyr, være et viktig ledd i musikkformidlingsprosessen. Kommersialiseringen kan også gjelde selve musikken, ved at den i stor grad består av musikalske klisjeer som er enkle å oppfatte og dermed lettselgelige for et mindre kritisk publikum.

--- 15 til 137

  For musikkutøvere er det helst andre musikkforretninger som er de mest interessante og viktige, nemlig de som selger instrumenter og notelitteratur. Når det for eksempel gjelder notelitteratur, var musikkforlagene med sine utgivelser av trykt musikk til privat bruk en viktig del av musikkformidlingen før etermediene tok over og på mange måter gjorde publikum til mer passive forbrukere. Mange mennesker ble kjent med Griegs klavermusikk og annen underholdningsmusikk gjennom musisering i hjemmet, der utgangspunktet var det trykte notebladet sammen med selve instrumentet og spilleopplæringen.

### xxx3 Det levende møtet

  Den opprinnelige offentlige musikkformidlingen bestod i levende konserter for et publikum. Konserter for et betalende publikum begynte man å holde på 1700-tallet. I forbindelse med dette dukket musikkritikken opp, først sporadisk, men på 1800-tallet ble den etter hvert et fast innslag i avisene.

--- 16 til 137

  Konserten er selve øyeblikket der vi møter musikken direkte gjennom utøvernes tekniske dyktighet og interpretasjon (tolkning innenfor en tradisjon). Men vi kan selv gjøre en del for å forberede oss. Vi har kanskje hørt en plateinnspilling først; gjenkjennelse gir større musikalsk utbytte. I tillegg får vi kanskje et program som forteller noe om musikken som skal framføres. Komponisten kan gjennom sine valg av musikktitler åpne oss ytterligere for inntrykk før vi hører musikken, og dermed gjøre oss mer mottakelige for bestemte assosiasjoner. Karakterstykker for klaver og programmatisk musikk fra romantikken er eksempler på dette.

  I det hele tatt er det mye som kan gjøres, også av musikere, for at musikken skal bli mer tilgjengelig for publikum. Innenfor alle sjangrer finnes det mer eller mindre lett tilgjengelig musikk. Ønsker vi å nå nye publikumsgrupper, må vi tenke på dette når vi velger repertoar. Skal et symfoniorkester holde en skolekonsert eller en konsert for barn, må man finne stykker med en direkte og enkel musikalsk appell. Det er også helt nødvendig å se på lengden av stykkene. En lang romantisk symfoni vil være et feil valg. Kortere stykker fra en suite, der de musikalske virkemidlene er klare og oversiktlige, kan gjøre større lykke. Å spille jazzmusikk på jazzklubber eller på steder der publikum har et forhold til jazz, er noe annet enn å formidle jazz til publikumsgrupper som er ukjente med denne musikksjangeren.

--- 17 til 137

xxx3 Tekst og musikk

  Det finnes også situasjoner der bruken av musikk er sentral, men der musikken i seg selv ikke er det. I liturgisk musikk, enten det er gregoriansk sang eller dagens liturgi i Den norske kirke, er musikken, melodien, i utgangspunktet bærer av en tekst. Det er innholdet i teksten som skal formidles, og det gjøres ved hjelp av melodien og den stemningen som skapes. I ekte liturgisk sammenheng er ikke dette først og fremst musikkformidling, for det er ikke musikken som er det sentrale. Dersom denne musikken tas ut av den tekstlige sammenhengen og framføres på en konsert, er situasjonen en annen, men slik musikk egner seg ikke spesielt godt til dette.

--- 18 til 137

  Andre typer kirkemusikk kan lettere fungere tosidig. Det kan for eksempel ikke være tvil om at det ligger mye god musikkformidling i en salme, selv om den er en del av gudstjenesten. Og motsatt ser vi også at mange komponister har brukt gamle katolske messetekster som grunnlag for noen av sine musikalske verk. Mozart har for eksempel skrevet flere messer og et rekviem (messe for de døde). Her snakker vi om rene konsertmesser, der utarbeidelsen kan være både symfonisk og av meget dramatisk karakter. Bachs mange kantater var skrevet til bruk i den lutherske høymessen; komponisten underskrev sine verk med «Soli Deo Gloria» (æren er Guds alene). Her befinner vi oss i et grenseland når det gjelder hva som er det egentlige budskapet, musikken eller teksten.

--- 19 til 137

--- 20 til 137

  Inspirasjonen til denne typen musikk kom i meget stor grad fra opera. Innenfor operahistorien har det også tidvis vært diskusjon om hva som er det «egentlige» budskapet.

  Hva er forresten det viktigste i dagens «låter» (som alltid har tekst), teksten eller musikken? Eller henger de to elementene uatskillelig sammen?

### xxx3 Aktiv deltakelse og seremoni

  En direkte form for musikkformidling er det når vi deltar selv. Frivillige organisasjoner som driver med musikkformidling, som kor og korps, har betydd og betyr nok mye både for enkeltmennesker og hele lokalmiljøer. Å høre det lokale koret frambringe flerstemt sang, eller høre den fyldige korpsklangen, har nok vært viktige musikkopplevelser for mange. Dette er en del av den aktive folkelige musikkulturen.

  Musikk blir også brukt i andre menneskelige samhandlingssituasjoner, der den spiller en betydelig rolle. Musikken har for eksempel vært en viktig medspiller når man skulle gå i takt mot et felles mål. Militærmarsjer er kanskje det mest nærliggende eksemplet, men også arbeidernes kampsanger fungerer på tilsvarende måte. Viser og sanger har i ulike sammenhenger spilt en vesentlig rolle som samlende element, ikke minst i arbeiderbevegelsen. Om musikken ikke er det sentrale, er den i hvert fall en viktig medspiller. Kampsanger finner vi også innenfor idretten.

  Ellers møter vi musikk i mange andre situasjoner i form av funksjonsmusikk, det vil si at musikken spiller en rolle, men uten at det nødvendigvis er den mest sentrale. I høytidelige situasjoner som bryllup og begravelser møter vi musikken som seremonimusikk. Musikk blir også brukt til å skape en ramme rundt viktige fotballkamper og på OL-arenaene.

### xxx3 Den likegyldige bakgrunnen

  Mange av de situasjonene som vi har nevnt til nå, har i det minste vært av en slik karakter at de har forholdt seg til det musikalsk aktive mennesket som utøver eller tilhører. Men ofte møter vi musikk også som et annet fenomen. På våre nødvendige handlerunder ligger musikken forsiktig i bakgrunnen og skal gi oss en følelse av velbehag. Tanken bak dette er at vi skal ha det så hyggelig at vi kjøper mer enn vi egentlig hadde tenkt. Vi skal trives i butikken, og dess lengre tid vi tilbringer der, dess større sjanse er det vel også for at vi kjøper noe.

--- 21 til 137

## xxx2 Koda

  Den som vil være musikkformidler, kan ikke unnlate å vurdere nøye fenomenet kommunikasjon. Det vil si at vi må være opptatt av hvilke holdninger vi har til oss selv som formidlere, til den musikken vi vil formidle, og til det publikum vi ønsker å oppnå kontakt med. Hvem er det for eksempel som er hovedpersonen – utøveren eller tilhøreren? En formidlingssituasjon består i utgangspunktet av både aktør og publikum, både avsender og mottaker, og de har sine faste roller. Som formidlere av et budskap som vi synes det er viktig å bære fram, må vi både opprette og opprettholde denne forbindelsen mellom utøver og tilhører.

--- 22 til 137

## xxx2 Sammendrag

{{Ramme}}

  Med å formidle mener vi å overføre informasjon eller et budskap til en mottaker ved hjelp av ulike midler eller mellomledd. I musikkformidling er budskapet musikk. Formidlingen er en aktiv handling – noen har med hensikt lagt forholdene til rette slik at budskapet blir overført. Musikkformidling kan utføres med et personlig engasjement i musikken eller med ren distribusjon som motiv. I offentlig regi finner vi musikkformidling i skoleverket, i offentlige institusjoner for musikkutdanning og i offentlig drevne kulturinstitusjoner som symfoniorkestre og opera. I det 20. århundret har fonogramindustrien og etermediene brakt musikk i ulike former ut til et stort publikum. Formidlerne er likevel de aktive menneskene bak. Blant musikkmediene finner vi også det trykte ord i form av bøker, tidsskrifter og artikler i dagspressen som handler om musikk. Det kommersielle musikkmarkedet med sine CD-er driver også i høy grad med musikkformidling. Musikk som handelsvare kjenner vi også gjennom musikkforlagenes trykte noter. Den direkte musikkformidlingssituasjonen i det offentlige bildet er den levende konserten. Dersom man vil nå ut til nye publikumsgrupper, må man velge konsertrepertoar med omhu. Vi møter også situasjoner der musikk bare er ett av flere budskap som blir formidlet. Musikk ved gudstjenester og andre seremonier er eksempler på dette. Musikk blir også formidlet i en rekke menneskelige samhandlingssituasjoner der musikken enten er sentral i seg selv eller er en viktig medspiller innenfor en kultur. Som eksempler kan vi nevne kor- og korpsbevegelsene.

--- 23 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva mener vi med kommersialisering av musikk?

-- Hvordan kan et trykt noteblad være et ledd i musikkformidling?

-- Hvordan kan utøverne som formidlere ta hensyn til sitt publikum, og hvorfor er det nødvendig?

-- Hva mener vi med at teksten er viktigere enn musikken i visse situasjoner?

## xxx2 Arbeidsoppgaver

1. Diskuter hvilke verdier som kan ligge bak musikkformidling.

2. Diskuter i grupper hvordan sammenhengen mellom tekst og musikk er i en poplåt eller i en rockelåt. Hva er det sentrale? Kan vi ta bort teksten og bare framføre musikken? Skjer det i så fall noe med den musikalske formidlingen?

--- 24 til 137

# xxx1 KAPITTEL 2: Om god og dårlig musikk

{{Ramme}}

I dette kapitlet skal vi se på:

-- kriterier for god og dårlig musikk knyttet til kunnskap og erfaring

-- musikk som gjennom sin funksjon kan være god i seg selv eller god for noen

-- hvordan mennesker foretrekker ulike former for musikk gjennom sin kodefortrolighet

-- hvordan uttalelser om musikk krever at man er fortrolig både med språk og musikk

-- hvordan tradisjon og håndverk kan ivareta kvalitet

-- hvordan ulike sjangrer har ulike kvaliteter

{{Ramme slutt}}

--- 25 til 137

## xxx2 Det finnes bare to typer musikk

  Det finnes bare to typer musikk, god og dårlig. Dette utsagnet kan vi høre i en del sammenhenger, gjerne fra kjente og dyktige musikere som får spørsmål om musikk i korte intervjuer. Det er lett å si seg enig i dette. Årsaken er vel at med en slik grovsortering i to sekker vil de fleste av oss straks ha tanker om hva vi vil ha i den ene og i den andre sekken. Begynner vi derimot å titte i sekkene til hverandre, er ikke enigheten like stor.

--- 26 til 137

  Det er nærliggende å tro at en slik enkel inndeling i god og dårlig for manges vedkommende er basert på rene smaksdommer. Vi bør vel også være litt forsiktige med å komme med bastante uttalelser dersom vi ønsker å opprettholde en viss kommunikasjon. Sterke meninger i negativ retning om musikk som andre mennesker liker, kan virke sårende og dermed bli stående i veien for videre kommunikasjon. I dette kapitlet skal vi se litt nærmere på noen punkter som kan komme i betraktning når vi skal diskutere hva som er godt, og hva som er dårlig når det gjelder musikk. Men først kan dere prøve dere litt selv.

  Til diskusjon:

  Har du noen formening om hva som er god, og hva som er dårlig musikk? Sett først opp momenter for deg selv før dere diskuterer spørsmålet i gruppe (4–5 stykker).

--- 27 til 137

## xxx2 Egenverdi og bruksverdi

  Musikk kan oppleves som god i seg selv når vi bare lytter til den. Men hvis vi tenker på bruk av musikk i spesielle sammenhenger eller til bestemte formål, kan kanskje svaret på hva som er godt eller dårlig, bli litt annerledes. Musikken kan for eksempel være god å danse til, den gir stimulus til det å bevege seg rytmisk, og den forsterker bevegelsesgleden.

  La oss begynne med det vi kan kalle den rene musikkopplevelsen, at musikken er god i seg selv.

## xxx2 Kodefortrolighet

  Selv om grensene er flytende, kan vi si at hver musikkart har sin lyttergruppe. Mange publikumsgrupperinger har sin egen kultur, der musikken bare er én av mange samlende faktorer. I housepartymiljøet er det ikke bare musikken og dansen som samler, men også klær, smykker og sko, og til en viss grad dop. En femtiåring i blådress oppsøker ikke et slikt sted uten å vekke oppmerksomhet. På samme måten er det sjelden å observere en pønker på en klassisk konsert. I miljøer med sterk interesse for en bestemt musikkform er forståelsen for musikken stor. Informasjonen i musikken går rett inn og aktiverer lytteren, enten det fører til dyp konsentrasjon eller til heftig dans og bevegelse. En slik forhåndskjennskap til musikk kaller vi kodefortrolighet; vi har brutt koden til å forstå og oppleve denne musikken. Dermed finner vi mening i den informasjonen musikken representerer. En som lytter mye på jazz, har stor kodefortrolighet når det gjelder denne musikken, men kan oppleve annen musikk som uforståelig. Det er vanskelig å like eller forstå noe som ikke har klangbunn i en selv. Vi kan likevel bli nysgjerrige og undrende istedenfor å ta avstand fra all informasjon som vi opplever som fremmed. Å være kulturelt bevisst dreier seg om å utvide kodefortroligheten og kjempe mot sementerte oppfatninger i en selv.

--- 28 til 137

## xxx2 Ulike måter å lytte på

  Det finnes ulike måter å lytte på. Det er forskjell på å ha musikk i bakgrunnen mens vi holder på med noe annet, og å sitte på en konsert der vi bare er opptatt av å lytte. Men også innenfor hver av disse situasjonene finner vi store variasjoner. Iblant kan vi bli mer fokusert på bakgrunnsmusikken enn på det vi «egentlig» holder på med. Det hender også at vi sitter på en konsert og plutselig faller i egne tanker uten i det hele tatt å følge med i det som foregår i musikken. Det siste gjelder særlig musikk der det foregår noe, det vil si musikk som har et visst musikalsk hendelsesforløp, for eksempel en symfoni, der ikke alt knytter seg til en enkel melodi på overflaten, men der det også dreier seg om selve utviklingen i musikken. Vi må være konsentrerte og følge med, og i en slik situasjon er det fort gjort å falle ut.

--- 29 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva mener vi med smaksdommer?

-- Hva forstår vi med kodefortrolighet?

-- Hva mener vi med at det finnes forskjellige måter å lytte til musikk på?

## xxx2 Uttalelser om god musikk

  Går det så an å si noe om hvorfor musikken er god?

  Vi kan tenke oss at vi hører: Denne musikken er god fordi ...

-- rytmen er så bra

-- melodien er så vakker

-- harmoniseringen er bare nydelig

-- den får meg til å hoppe omkring

-- det bare bobler innvendig

-- den får meg til å slappe av

-- den er så fint sammensatt

-- den har så flotte overganger

-- den er så bra å danse til

-- den er så god å høre på når jeg er litt trist

-- den er bare dønn bra

-- den er så, ja, så akkurat!

  Men så er spørsmålet, gir slike uttrykk tilstrekkelige begrunnelser for å kunne si hva som er god musikk? Noen vil hevde det, og de kan ha mye rett. Uten at vi på en eller annen måte er følelsesmessig engasjert, er det ikke sikkert vi greier å oppleve det vi hører, som «musikk». Eksemplene på uttalelser ovenfor er mer konstateringer av at man selv liker musikken, enn egentlig begrunnelser for hvorfor man synes musikken er god. Begrunnelser er av mer ikke-emosjonell karakter. Vi undersøker litt mer, er litt mer analytiske og prøver å beskrive noe som ligger utenfor det rene følelsesområdet. Dermed er vi trolig nødt til å si noe mer om selve musikken, ikke bare om hvordan den virker på oss. Da må vi si noe om hva musikken består av, og hvordan den er satt sammen. Dette siste krever en bestemt type musikkunnskap.

--- 30 til 137

## xxx2 Hverdagsspråk og fagspråk

  Spørsmålet er om vi kan uttrykke dette i et hverdagsspråk, eller om vi er nødt til å bruke mer musikkfaglige uttrykksmåter.

  For å kunne gi mer musikalske begrunnelser for hvorfor vi mener at noe er dårlig mens andre ting er bra, må vi ta utgangspunkt i en bestemt type musikk. Vi må også ha en del kunnskap om nettopp denne musikken i tillegg til generell fagkunnskap om musikk. Vi må til en viss grad kunne beskrive det som skjer i musikken, med ord og uttrykk som tilhører dette fagfeltet, bruke det vi kaller fagterminologi. Om vi dermed greier å si noe sikkert om hvorfor musikken er god eller dårlig, er et annet spørsmål. Men vi vil være bedre i stand til å begrunne våre vurderinger når det er snakk om musikk av en viss kompleksitet. Dersom vi kjenner og forstår de teknikkene komponisten bruker, i hvert fall i grove trekk, er det lettere for oss å kunne foreta en vurdering. Det krever imidlertid lang trening før vi på et selvstendig grunnlag er i stand til å vurdere om en komponist har lykkes med sin oppgave eller ikke. Til det kreves det at vi er vel fortrolige med stil og sjanger, enten vi nå har lært oss dette gjennom egen utøving eller ved å lytte og lese.

--- 31 til 137

## xxx2 Funksjonsmusikk

### xxx3 Å danse til

  Musikk kan også være god når den oppleves i en spesiell sammenheng. Det har vi mange eksempler på. Ovenfor nevnte vi at musikken kunne være god å danse til, for eksempel musikk med et rytmisk driv. Det er i denne sammenhengen nærliggende å tenke på visse former for dansemusikk der innhold og utføring er tradisjonell og lite oppfinnsom. Å bare lytte til slik musikk kan være monotont. Likevel kan mange synes at det er god dansemusikk, nettopp fordi den er god å bevege seg etter.

--- 32 til 137

### xxx3 Filmmusikk

  Når musikk brukes i film, er det ofte for å framheve det som skjer i filmen. Scener med uhygge ledsages av musikk som dissonerer illevarslende. Musikken får funksjon som spenningsskaper. Slik musikk kan være mindre interessant å lytte til løsrevet fra filmen. Det kan være at den ikke en gang er komponert som en helhet, men bare består av brokker av forskjellige deler uten sammenheng, som hver for seg har en spesiell funksjon i filmen. Musikken fungerer som en kulisse, en lydkulisse, i et dramatisk forløp. God og dårlig i denne sammenhengen beror dermed ikke bare på musikken i seg selv, det må ses i en sammenheng.

### xxx3 Liturgisk musikk

  Et annet eksempel er kirkemusikk, slik vi finner den i liturgisk musikk i kirken og i gregoriansk sang. Slik musikk er utvilsomt god til det den er ment å skulle brukes til, og den fyller den funksjonen den har i messen. Denne musikken mangler det vi ellers kaller musikalsk dramaturgi; den er ikke satt sammen slik at den skal virke spennende eller handlingsfylt. Den er bærer av teksten som skal sies fram i messen. Visst kan vi synes at slik musikk er vakker, men det gir ingen mening å prøve å bedømme den som god eller dårlig på samme måten som vi for eksempel kan bedømme musikk som framføres på en konsert.

--- 33 til 137

### xxx3 Konsertmusikk

  Konserten er først og fremst en vestlig oppfinnelse. Andre kulturers originale musikk er ikke ment å skulle framføres i en slik sammenheng. Indisk kunstmusikk, der musikeren er spesielt skolert, er ikke konsertmusikk i vår forstand. Den blir ikke framført i en konsertsituasjon. Det utelukker ikke at musikken, som framføres med stor virtuositet, kan ha et forløp som gjør at den er spennende å høre på. Vi skal ikke gjøre dette til noe stort poeng, men vi må kjenne problematikken når vi kommer i berøring med musikkuttrykk fra andre kulturer. Da kan det være vanskelig å bruke de samme vurderingskriteriene som vi bruker innenfor vestlig klassisk musikk og underholdningsmusikk. Det er ikke bare på grunn av at musikken kan ha et annerledes uttrykk, men også fordi den kulturelt er knyttet til andre situasjoner enn dem vi er vant til.

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva er forskjellen på å forklare hvorfor vi liker musikken, og å forklare selve musikken?

-- Hvordan kan det være forskjell mellom konsertmusikk og funksjonsmusikk?

## xxx2 Sjanger og tradisjon

### xxx3 Det gode håndverket

  Det finnes alltid forbilder for den musikken som oppstår, dersom det ikke skjer radikale stilskifter. Nykomponert musikk må finne seg i å bli målt ut fra den musikken som finnes fra før. Å kunne håndverket er nødvendig for å beherske stilen og sjangeren. Om det blir god musikk, er avhengig av hvordan komponisten gjør bruk av sitt musikalske håndverk på det skapende planet.

  Innenfor en tradisjon viser det seg at musikk som har kvalitet, blir båret videre. God musikk blir spilt om igjen, selv om det ikke skjer umiddelbart. Barokkomponistene var gode håndverkere med stor produksjon fordi omgivelsene stadig krevde nyskrevet musikk. Å arbeide i en levende tradisjon innebærer å beherske håndverket, og det at vi behersker håndverket, gir en viss garanti for kvalitet. Grunnen er at tradisjonen gjerne har visse kriterier, visse krav, innebygd i seg.

--- 34 til 137

--- 35 til 137

### xxx3 Bruk og tradisjon

  I en levende tradisjon med komponisten som utøver av bruksmusikk var det ikke så sterk fokusering på enkelte verk framfor andre, i motsetning til i dag, da musikere og orkestre har et sentralt repertoar som stadig går igjen. Innenfor en bestemt tradisjon kan musikken bli brukt på ulike måter. Det er viktig for en musiker å tilegne seg et repertoar. Mens musikeren gjør det, er hun eller han innom musikk av ulik karakter og kvalitet. Mye av denne musikken er ikke mesterverk, men det er musikk som stiller store krav til teknikk og håndverk. Utøvere av klassisk musikk har ulike komponister i sitt sentrale repertoar, og jazzen har sine standardlåter som musikerne må beherske. Folkemusikken bygger eller har bygd på muntlig overlevering innenfor en felles kultur. En slik tradisjon kan dermed gi betydelig støtte til kvalitet og det som kan betegnes som god musikk, men tradisjonen er i seg selv ingen garanti for god utføring eller høy kvalitet på enkeltverk. Innenfor tradisjonen finnes det også musikk som ikke er spesielt solid og interessant. Da kommer vi tilbake til at begrunnelser for og imot kan knyttes til selve forståelsen av musikken i den tradisjonen den står i, for eksempel om komponisten behersker uttrykksmidlene og lykkes med sine kompositoriske intensjoner.

--- 36 til 137

## xxx2 Kriterier

### xxx3 Å finne kriterier

  Ennå har vi ikke greid å komme fram til noe enkelt svar på hva som er godt, og hva som er dårlig, men vi har sett litt på hva som må til for å kunne svare på slike spørsmål. I tillegg bør vi prøve å skaffe oss kriterier for hva som er godt og dårlig, i hvert fall for hva som er godt, dersom vi ikke bare skal felle enkle smaksdommer basert på det vi selv liker.

  Med kriterier mener vi betingelser som gjelder for de valgene vi skal ta. Det er umulig å sette opp slike kriterier for hva som er godt eller dårlig, uten at vi på forhånd er fortrolige med den musikken vi vil uttale oss om. Er det mulig å finne fram til absolutte kriterier som gjelder for all slags musikk, til og med på tvers av sjanger og tradisjon? Musikken i en musikal eller en revy kan være bra i sin sjanger, uten at den betraktes som stor kunst, verken av dem som har skrevet den, dem som spiller den, eller dem som hører på. Vi må forstå musikken i dens rette sammenheng.

  For å finne fram til kriterier må vi altså ha en oppfatning av musikken som går lenger enn til bare å like eller mislike den. Kriteriene må videre bygge på en viss kunnskap. Kan vi så nevne noen klare kriterier for godt og dårlig som er enkle å bruke i tilfeller der vi ikke føler oss sikre? Det er flere som har prøvd uten å bli enige. Ett kriterium på god musikk som ikke har en musikalsk eller teknisk begrunnelse, er at musikken overlever over tid. Dette kriteriet har fungert for det vi kaller klassisk musikk.

--- 37 til 137

  Istedenfor klare kriterier må vi nøye oss med begrunnelser basert på kunnskap om det feltet vi vil uttale oss om, og ta utgangspunkt i den enkelte type musikk, det enkelte musikkstykke og den enkelte situasjon. Det betyr ikke at det ikke er mulig å komme med personlige betraktninger og subjektive utsagn. Tvert imot, subjektivitet er viktig i musikkritikken, men da må den være basert på kunnskap og personlig erfaring.

### xxx3 Intensjoner

  Vi må anta at de som framfører musikk – enten det er i den tradisjonelle konsertformen eller på fonogrammer – har visse intensjoner med det de framfører. Vi må også anta at de som har laget musikken, har visse intensjoner om å uttrykke noe gjennom musikken. Dess mer bevisste og sterke disse intensjonene er, og dess tydeligere de er uttalt, dess større krav og forventninger må vi kunne ha til at de innfris for at kommunikasjonen skal være meningsfull. Dersom dette er en fruktbar innfallsvinkel til problematikken, kan vi formulere følgende meget åpne og generelle spørsmål:

  Hvilke intensjoner ligger bak musikken og framføringen av den, og hvordan blir disse intensjonene innfridd?

  Dette spørsmålet berører både komponist, musikk og musiker eller artist i forhold til publikum. Spørsmålet har en veldig spennvidde – det strekker seg fra den enkleste poplåt som har som eneste formål at den skal skumme litt av markedet et par ukers tid, til symfonier der komponistens livsholdning er dypt og alvorlig innvevd i musikken.

### xxx3 Teknikk, emosjonalitet og erfaring

  Vi lar foreløpig sjangrene ligge, mens vi prøver å skille ut noen flere og litt mer konkrete problemstillinger fra spørsmålet ovenfor. Vi kan ta utgangspunkt i at det til tross for store forskjeller finnes en del likheter på et teknisk plan, slik som rytmikk, melodikk, harmonikk, tonalitet og formforløp. Fokusering på slike tekniske elementer sier i seg selv ingenting om kvaliteten, men de er med på å rette oppmerksomheten mot hvordan musikken er komponert, selve det kompositoriske.

  Når vi sammenlikner for å gjøre vurderinger, betyr det ikke nødvendigvis at vi konkret sammenlikner alle elementer i et musikkstykke. Det er vel heller slik at vi automatisk måler mot «noe» som vi ut fra tidligere opplevelser allerede har i vår musikalske erfaring.

--- 38 til 137

  Vi må videre vurdere hvor vellykket dette er. Da kommer vi ikke utenom det emosjonelle aspektet. Hvordan påvirkes vi av musikken og framføringen av den? Hvilke opplevelser har vi? Vi må ikke nødvendigvis beskrive dette direkte, men det emosjonelle aspektet er likevel alltid til stede i bedømmelsen. Men for å kunne bruke en slik følelse, som nærmest er en intuisjon, i en mer helhetlig bedømmelse, må vi basere oss på mer enn følelsen alene. Teknisk kunnskap og erfaring – musikalsk dannelse – er helt nødvendig.

## xxx2 Er alle typer musikk like bra?

  Er det mulig å bedømme kvalitet på tvers av sjanger? Er en poplåt like god som en symfoni som musikk betraktet? I dette kapitlet har vi prøvd å ta for oss en del problemer som er knyttet til betraktninger om godt og dårlig, og det er på sin plass å rette oppmerksomheten mot det kunstneriske formatet. Det er forskjell på uttrykksmulighetene i en symfoni og i en enkelt låt. Symfonien gir en helt annen uttrykksbredde, men den enkle sangen kan også fange opp en øyeblikksstemning på en spesiell måte. Og selv om det er forskjell på en poplåt og en symfoni, krever de begge både kunnskap og forståelse når musikken skal bedømmes.

  Begrepsparet god-dårlig er ikke alltid så interessant å bruke på tvers av sjangrer. Vi kan sette pris på flere sjangrer selv om vi tilkjenner noen av dem høyere kvalitet enn andre. Det er på samme måten som med lesing. Vi kan lese tegneserier som voksne, men forhåpentligvis er ikke det lenger den eneste typen litteratur vi leser. Men om så er tilfellet, finner vi her et motstykke til musikalske lyttevaner.

  Storhet innenfor ulike sjangrer kan være knyttet opp mot ulike aspekter. Det vil alltid dreie seg om både innhold og utføring, men vektleggingen kan være forskjellig. I et klassisk musikkstykke ligger kvaliteten i høy grad i selve verket, i komposisjonen, selv om denne typen musikk også er avhengig av god framføring for å komme til sin rett. I improviserende musikk, som i jazz, ligger tyngdepunktet i mye større grad hos musikeren og det han gjør med det musikalske grunnlaget. Slike ting må vi også ta i betraktning når vi ser på kvaliteten og storheten i en sjanger. Ved en syntese av to sjangrer, for eksempel av klassisk musikk og jazz, en kombinasjon som er prøvd en del ganger, er dette problematisk. Uttrykkene drar i hver sin retning, og ideene går ikke opp i en helhet. Denne påstanden, som bare er delvis begrunnet, kan stå som en avslutning på drøftingen av problematikken god-dårlig. Den kan være en illustrasjon på at når to gode ting blandes, fører ikke det nødvendigvis til et godt samlet resultat.

--- 39 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hvordan kan tradisjon innenfor en sjanger eller stilart være med på å ivareta kvalitet?

-- Hvordan kan et kriterium være uten en teknisk og musikalsk begrunnelse?

-- Hva betyr det at komponisten har intensjoner med sin musikk?

-- Hva mener vi med det emosjonelle aspektet når vi skal bedømme musikk?

## xxx2 Sammendrag

{{Ramme}}

  Å si at musikk enten er god eller dårlig, er en for enkel måte å forholde seg til musikk på. Selv om vi mener at det er slik, slipper vi ikke unna å problematisere og prøve å begrunne utsagnet. Musikk kan være god i seg selv gjennom sine innebygde, musikalske kvaliteter, eller den kan være god for noe, god for det formålet den skal brukes til, for eksempel til å danse til. Ulike mennesker og grupper av mennesker kan være knyttet til ulike musikktyper ved at de er fortrolige med koden for denne musikken, det vil si at de gjennom sin forhåndskunnskap umiddelbart forstår og opplever den. Vi kan også si at det finnes ulike måter å lytte til musikk på.

  Når vi vil forklare hvorfor vi liker musikk, bygger vi først og fremst på emosjonelle inntrykk. Skal vi forklare dette nærmere ut fra selve musikken, må vi være mer analytiske og bruke et fagspråk som ligger utenfor hverdagsspråket. Tradisjonen innenfor en sjanger representerer et solid håndverk som er med på å sikre kvalitet i musikken. Skal vi prøve å skille mellom godt og dårlig, må vi også ha visse kriterier for de valgene vi gjør. Slike kriterier må begrunnes i både kunnskap og erfaring. Likevel kommer vi aldri utenom det emosjonelle aspektet, det vi føler når vi hører musikken. Dette aspektet kan likevel ikke stå alene. Begrepsparet god-dårlig er ikke alltid spesielt fruktbart å bruke til å sammenlikne ulike stiler og sjangrer. Enhver sjanger har sine fortrinn, med sine spesielle muligheter til å skape gode musikalske uttrykk.

--- 40 til 137

## xxx2 Arbeidsoppgaver

### xxx3 Noen ulike situasjoner

  Nedenfor finner du noen situasjoner som illustrerer problematikken god-dårlig. Du kan reflektere videre over dem.

1. Betrakt ulike typer popmusikk som har det til felles at de er markedsrettede. Vil artistene noe mer med denne musikken enn å få en hit, har artisten/gruppen noe særpreg?

2. Finn fram til en gruppe eller en artist som har holdt på et publikum i mange år, og som har gitt ut flere album. Har denne gruppen eller artisten utviklet seg når det gjelder musikalsk oppfinnsomhet, og har det vært vellykket? Diskuter.

3. Tenk deg en popkonsert for et stort publikum på et stadion. Hvordan reagerer publikum på det musikalske innholdet? Hvordan er det musikalske innholdet tilpasset konserten som begivenhet og hendelse? Hva ønsker publikum å oppleve?

4. Ta for dere musikk med en solist som først og fremst framhever det virtuose. Er det god musikalsk helhet i komposisjonen, eller er det bare solisten som skal demonstrere sin teknikk? Lytt til en fiolinkonsert av Paganini eller musikk med en nåtidig gitarhelt.

5. Ta for dere et klassisk symfonisk musikkstykke. Hvordan står denne komponisten i tradisjonen? Greier komponisten å uttrykke noe personlig, eller er det bare solid satsteknisk arbeid?

--- 41 til 137

### xxx3 Forslag til lytting som grunnlag for videre diskusjon

1. Paganini var en av romantikkens store virtuoser. Lytt til en av hans fiolinkonserter og diskuter det virtuose opp mot musikalsk innhold, utvikling og framdrift.

2. Lytt til \_Litani i Atlanta\_ av Gunnar Sønstevold. I dette verket prøver komponisten å sette sammen to uttrykksmåter ved å avslutte verket med en jazzimprovisasjon. Diskuter hvordan dette lykkes i forhold til det å gi verket en helhetlig form eller å gi en enhetlig opplevelse av verket.

--- 42 til 137

# xxx1 KAPITTEL 3: Å formulere seg om musikk

{{Ramme}}

I dette kapitlet skal vi se på:

-- hvordan vi uttrykker oss gjennom språket

-- musikk som et materiale med form og farge

-- et musikkstykke betraktet som en gjenstand

-- musikken beskrevet teknisk-formalt og etter hvordan den virker emosjonelt på lytteren

-- hvordan et musikkstykke har sin egen form og sin egen individuelle utforming

-- eksempler på musikkbeskrivelser

{{Ramme slutt}}

## xxx2 En liten samtale

  L (lærar): «Korleis var den musikken?»

  E (elev): «Va sånn, liksom (nynning), sånn pop liksom.»

  L: «Kan du seia meir?»

  E: «Eh, sånn (nynning, fakter), – huska ikkje, i alle fall gitar. Og så va det liksom sånn (nynning) – liksom skifta ord, nei – lyd for kvar gong.»

  L: «Koss skifta dei?»

  E: «Sånn, (nynning) og så stanste di.»

  L: «Va det likt heile veien?»

  E: «Det va liksom ikkje pop en lita stund og så var det pop.»

  L: «Kor var det liksom ikkje pop då?»

  E: «På midten.»

  L: «Koss va det då?»

  E: «Då va det liksom sånn (nynning og fakter), stanste plutselig.»

  Det er ikke alltid like enkelt å snakke om musikk. Sitatet ovenfor er hentet fra Magne Espelands \_Musikk i bruk.\_ Det er et eksempel på hvordan en sjuåring skal prøve å beskrive en musikkopplevelse.

--- 43 til 137

  Det ligger sikkert mye informasjon i dette eksemplet dersom vi kunne høre det, for sjuåringen har tydeligvis fortsatt mot til å synge og nynne. Vi som er eldre, tør ofte ikke engang å prøve på å synge beskrivende. Dersom vi ikke har lært oss å bruke språket til denne typen beskrivelser, er det vanskeligere for oss enn for sjuåringen å gi uttrykk for våre opplevelser.

## xxx2 Innledende oppgave

  Prøv å beskrive musikk du liker, gjerne populærmusikk. Skriv ut fra din egen opplevelse. Trekk fram høydepunkter, hvis du mener det er slike, og prøv å beskrive hvorfor du opplever dem som høydepunkter. Hvorfor liker du denne musikken?

  Gå så sammen i grupper på tre-fire stykker og les for hverandre. Etter at hver enkelt er ferdig, kan de andre si og eventuelt begrunne hva de synes var bra, for eksempel formulering og engasjement. Etterpå kan dere diskutere om noe var uklart eller rett og slett litt for knapt. Ikke tenk på faguttrykk, prøv å formulere så godt du kan. Du trenger ikke å skrive langt.

## xxx2 Å formulere seg om musikk

  Selve musikkopplevelsen kan aldri beskrives fullstendig og dekkende, den er der bare der og da. Ordene blir i alle tilfeller noe som kommer etterpå, og som ligger langt fra den musikalske opplevelsen. Slike betraktninger kan gjøre at vi begynner å se på slike prosjekter som nokså håpløse. På den annen side er det ikke bare musikk dette gjelder. Det er det samme med mange andre typer opplevelser.

  Men det er nå engang slik at vi vil si noe om det vi har opplevd, enten det er musikk eller noe annet. Vi vil høre hva andre mener, spesielt de vi tror har samme oppfatning som vi selv. Det kan være godt å få bekreftet vår egen oppfatning, spesielt i positiv retning. Vi greier ikke å holde tilbake våre egne vurderinger. Dette var bra! Har vi hørt en ny plate eller vært på konsert, leser vi mer enn gjerne om platen eller konserten i aviser og tidsskrifter, og vi ønsker at det hadde stått litt mer, for eksempel om hvilken sammenheng musikken står i. Dukker vi ned i biografier om komponister, kan det være at vi finner interessante betraktninger om musikk som vi har hatt en spesiell opplevelse med, men som vi aldri har fått noen bekreftelse på. I alle disse tilfellene er det språket som blir brukt. Derfor er det også nødvendig at vi kan si noe om musikk, formulere oss omkring musikk og kjenne språket som brukes.

--- 44 til 137

  Etter en konsert blir vi spurt om hva vi syntes om musikken. Dersom svaret skal bli mer enn «bra», «flott», «ikke så verst» og så videre, må vi ha en oversikt som setter oss i stand til å betrakte flere deler av det vi vil omtale. Da er det mulig å få fram et mer nyansert bilde, noe som begynner å likne litt på en begrunnelse. Om det ikke er en fullstendig begrunnelse, er det i hvert fall formuleringer med mer sammensatt meningsinnhold.

  Musikken er ikke en konkret gjenstand som vi kan se eller ta på. Den kan ikke umiddelbart beskrives slik som vi vanligvis beskriver hvordan «tingene» tar seg ut for oss, med det mener vi ofte utseende som form, farge, materiale og liknende. Men det kan vi heller ikke gjøre med litteratur. Musikk kan i mange tilfeller betraktes som en fortelling med begynnelse, utvikling og slutt.

--- 45 til 137

  Men i overført betydning kan vi likevel forestille oss at musikken har form og farge, og at den består av et slags materiale. For å kunne bruke disse begrepene til å kommunisere med, må vi ha en forståelse av hva de innebærer. Det vil si at vi må vite litt om hvordan musikk er laget, hvordan den er formet både som helhet og i mindre deler. Melodi, rytme, stemmeføring og harmonisering er noen av de tradisjonelle ingrediensene vi kan henge beskrivelsene på. Noe annet er selve orkestreringen, arrangementet, måten instrumentene brukes på, om de er nødvendige for å bære en del av selve det musikalske grunnmaterialet, eller om de er brukt i kombinasjoner for å tilføre musikken koloritt og effektfull klang. Et mål med dette kapitlet er nettopp å konkretisere musikken slik at den nesten framstår som en gjenstand som kan betraktes og beskrives. Vi skal i dette kapitlet bare snakke om selve musikken, ikke utføringen. Den skal vi komme tilbake til i neste kapittel.

## xxx2 Ulike formuleringsnivå – teknisk-formal, affektiv og subjektivt emosjonell

  Å formulere seg om musikk kan innebære å si noe om musikken i seg selv. Vi skal se på hvordan dette kan gjøres mer utførlig enn ved å bruke enkle adjektiver som «bra», «herlig» og «brukbart». Det betyr ikke at en god formulering om musikk skal inneholde bare formale beskrivelser. Likevel er det nyttig å ha kunnskap om noen grunnleggende musikalske byggeklosser.

### xxx3 Det teknisk-formale

  Dersom vi skal drive med ren musikkanalyse av en komposisjon, prøver vi i så høy grad som mulig å bruke et musikkfaglig, teknisk språk til å beskrive hva som skjer i musikken, hvordan den er komponert. Dette kan for eksempel gjelde tema, harmonisering, utvikling i satsforløpet og så videre. Det gjør vi innenfor et fagmiljø. Vi snakker sjelden om hvordan musikken virker på oss. Det vi er opptatt av, er en faktabeskrivelse av nærmest objektiv karakter. Den affektive siden, det vil si hvordan musikken kan vekke følelser hos den som lytter, er lagt til side.

--- 46 til 137

### xxx3 Det affektive

  Vi kommer et skritt nærmere det affektive når vi tar for oss hvordan musikken og de effektene musikkforløpet inneholder, kan virke på lytteren. Det kan for eksempel dreie seg om melodibevegelser, dynamikk og orkestrering. De sprangvise og brå bevegelsene kan virke hissige og temperamentsfulle, de trinnvise er myke og forsonende. Denne typen beskrivelse kan fremdeles være av objektiv karakter, men som en slags overenskomst. Figurlæren og affektlæren på 1700-tallet er eksempler på dette. Her skulle bestemte melodiske bevegelser og rytmesammensetninger uttrykke og vekke bestemte følelser.

### xxx3 Det subjektivt emosjonelle

  Går vi så videre til den personlige oppfatningen, er vi over på det subjektivt emosjonelle planet, det som er knyttet til den enkeltes opplevelse. I det én person oppfatter som bare lett og muntert, kan en annen oppfatte en melankolsk undertone. Vi kan også ha andre opplevelser knyttet til en bestemt musikk eller musikktype. Overfor ikke-faglige omgivelser er det mulig å bli forstått når vi gir uttrykk for slike opplevelser, i hvert fall så lenge vi snakker om opplevelsen. Ofte er det umulig å bruke en snevrere fagterminologi. Det betyr ikke at den eneste måten å kommunisere til et ikke-faglig miljø er den subjektivt emosjonelle. Det bør gå an å si noe om musikkens oppbygning, intensjon og virkning uten å bruke ren fagterminologi.

## xxx2 Form og struktur

  Dermed må vi forenkle framstillingen uten at all faglighet må vike. Skal vi beskrive og formulere oss om musikk, må vi til en viss grad være fortrolige med faglige begreper som form og struktur. Så må vi gi denne fagkunnskapen en mer allmenn språkform. Som et grunnlag for musikalsk formulering skal vi derfor se nærmere på dette.

  Vi kan også stille spørsmål ved om det i det hele tatt kreves formal-teknisk kunnskap for å kunne beskrive en stor del av det som vi her skal arbeide med. Kanskje dreier det seg mer om å forstå og uttrykke det musikalske hendelsesforløpet på en mer billedlig, men likevel formal måte.

  La oss til slutt i denne innledningen si noe om form som begrep. Vi skiller mellom begrepene formtype og form. Med formtype mener vi for eksempel ABA-form, rondoform, sonateform og fuge. Ved hjelp av disse grove karakteristikkene kan vi framstille musikkstykker på en enkel og skjematisk måte. Det enkelte musikkstykket har likevel sin egen unike form, sin egen individuelle utforming. Det er dette siste vi vil rette oppmerksomheten mot her. Når alt kommer til alt, er det mest grunnleggende ved formen nettopp å sette det ene opp mot det andre, lage sammensetninger som blir til kontraster og forskjeller, der store og små deler til sammen utgjør en helhet.

--- 47 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva mener vi her med at musikk har form og farge og består av et materiale?

-- Hva legger vi her i en teknisk-formal, en affektiv og en subjektivt emosjonell beskrivelse?

-- Hva er forskjell på formtype og det enkelte musikkstykkets form?

-- Hva er egentlig form?

--- 48 til 137

## xxx2 Noen eksempler

  Vi skal ta for oss noen beskrivelser av musikkeksempler ved å bruke ulike betraktningsmåter. Gjennom eksemplene kan vi få innsikt og ideer slik at vi blir i stand til å overføre disse betraktningsmåtene til andre musikalske erfaringer. Vi skal ta for oss rent faglige og mer subjektivt emosjonelle beskrivelser.

Eksempel nr. 1: \_Regn\_ av Sigurd Berge

  La oss begynne helt enkelt med et partitur av komposisjonen \_Regn\_ av Sigurd Berge (Sigurd Berge: \_Lydforming\_, Gyldendal, 1970). Den grafiske beskrivelsen gir en enkel oversikt over stykket. Legger vi en horisontal eller vertikal akse gjennom komposisjonens midtpunkt, ser vi at den er symmetrisk begge veier, i dette tilfelle både dynamisk (horisontal akse) og handlingsmessig i tid (vertikal akse). Vi kan kort og godt kalle dette for en symmetrisk form, der satsens struktur, eller det musikalske hendelsesinnholdet, er homogent hele veien. Her er formen direkte synlig. Det er omtrent på samme måten som når vi former et trestykke til for eksempel en brødfjøl, da stiller vi både funksjonelle og estetiske krav. Det affektive ved komposisjonen ligger i den dynamiske formen, som gir jevn crescendo og decrescendo, det begynner forsiktig og øker på for så å avta og slutte slik det begynte. Det subjektivt emosjonelle er knyttet til den aktuelle klingende framføringen og vil være knyttet til det vi opplever der og da sammen med våre tidligere opplevelser. Framfør komposisjonen (effekten kan vi få til på ulike måter) og prøv å få fram subjektivt emosjonelle utsagn knyttet til opplevelsen.

--- 49 til 137

Eksempel nr. 2: Marsj fra \_Gjøglerne\_ av Dimitrij Kabalevskij

  Dette eksemplet er hentet fra \_Musikk i bruk\_ av Magne Espeland. Her er det tilrettelagt for barn. Den grafiske transkripsjonen i fire bilder skal klippes fra hverandre, og elevene skal sette dem etter hverandre i den rekkefølgen de mener stemmer overens med musikken. De får flere kopier hvis de opplever musikken på en måte som gjør at de trenger det. Det kan for eksempel være tilfellet dersom de skal sette dem sammen for å anskueliggjøre ABA-formen av lyttingen. Da snakker vi om form som formtype, slik vi har beskrevet det ovenfor. Er det derimot spørsmål om å oppfatte hva som foregår «inne i» musikken i forhold til partituret, må vi gjenkjenne «former» i den musikken vi hører, i forhold til «former» i partituret. Dette kan vi blant annet beskrive ut fra sammensetningen av korte og lange toner. I tillegg er melodibevegelsen trinnvis distinkt ved de korte tonene og legato glissando ved de lange.

  Altså: «To kontrasterende deler eller motiver, det ene motivet stakkato og det andre legato, settes opp mot hverandre som et tema i presentasjonen. I andre del av dette temaet blir disse ideene brukt motsatt vei. Dette materialet utgjør hele første del. Etter en klar avslutning kommer en ny del der det samme materialet, de samme ideene, settes sammen på en litt annen måte. Så blir den første delen gjentatt som avslutning. Vi får en ABA-form.»

--- 50 til 137

  Vi kan gjøre mye mer ut av analysen av dette lille stykket når det gjelder sammensetningen av motiver. Av dette ser vi at vi til og med på et så enkelt plan kan finne grunnleggende kompositorisk formede prinsipper. Mer sammenfattet kan vi beskrive hele forløpet på denne måten ved hjelp av en kort, karakteriserende kommentar:

  «Kabalevskijs \_Marsj\_ er en effektfull liten komposisjon der små motiver settes sammen til klare kontraster på en humoristisk måte.»

  Karakteristikken går litt utover det formale og tar også inn opplevelseselementet.

  Den er mye kortere enn den første, men det var også meningen. Dersom vi vil bruke en slik grafisk notasjonsmåte til å illustrere innholdet, kan vi greie oss med det første bildet. Etter første gangs høring kan vi raskt kladde ned noen streker, som er godt nok grunnlag for en enkel formulering.

--- 51 til 137

Eksempel nr. 3: Tsjaikovskij: Arabisk dans fra \_Nøtteknekkersuiten\_

  Dette grafiske lyttepartituret finner vi i \_Lytteboka\_ av B. J. Ottem, som har hentet det fra Rolf Davidsons \_Følj tonerna.\_ De vertikale linjene markerer taktene. Den mørke, tykke linjen i hele stykkets lengde er en ostinatfigur som ligger i de dype strykerne hele veien. Dette danner en lett pulserende klangflate i samme mollharmoni i hele stykkets lengde med bare enkelte små, effektfulle forandringer underveis. Det oppfattes likevel ikke som monotont. Over denne flaten kommer så korte, fallende motiver i treblåserne og en lang, bølgende melodibevegelse i fiolinene. I dette grafiske partituret er det forenklet til prinsipielle bevegelser i form av buer som uttrykker det stigende og synkende, selv om dette egentlig utgjøres av skarpere melodiske figurer underveis. Etter hvert kommer også lengre beslektede bevegelser inn med andre treblåsere.

  Også her eksemplifiseres form eller struktur som kontrasterende deler på en ypperlig og enkel måte. Lytteboka inneholder en egen detaljbeskrivelse av forløpet. Her skal vi prøve med følgende sammenfattende beskrivelse eller karakteristikk, der både det formale og det affektive er tatt inn:

  «Over en forsiktig igangsatt rolig, pulserende flate av mørke strykere kommer treblåserne inn og tegner små fallende figurer som innledning til de sordinerte fiolinenes lange, litt mystisk melodiske buer. Med forsiktige variasjoner brukes disse figurene videre i en sats som virker både klar og sløret på samme tid i en elegant kombinasjon av form og klanglig farge.»

--- 52 til 137

Eksempel nr. 4: Györgi Ligeti: \_Kammerkonsert for 13 instrumentalister.\_ 2. sats (Deutsche Grammophon. 423-244-2)

  Vi lytter først en gang gjennom stykket uten å følge med på «partituret» og er bare opptatt av lytteopplevelsen. Så kan vi lytte en gang til med den grafiske skissen, transkripsjonen om vi vil, foran oss. Den grafiske skissen er notert ned i løpet av en høring. En slik skisse gjør det lettere å se tilbake på stykket når vi skal beskrive det. Vi får et raskt overblikk over forløpet i tid.

  Lyttingen avslører at det er en liten «bølgebevegelse» ute og går. I løpet av stykket gjentas den mange ganger i ulike rytmiske lengder som legges opp på hverandre. Det er ikke sikkert bølgebevegelsen er identisk hele veien, noen ganger er den også brutt, men i prinsippet kan den oppfattes som gjentakelser. Når det gjelder oppbygning og struktur, er det i all hovedsak denne bølgebevegelsen stykket består av, i hvert fall i et rent lytterperspektiv. Det dramatiske forløpet skapes ved at den veksler underveis, strekkes ut og fortettes. Etter en innledning med lange toner begynner bevegelsen hørbart med en forsiktig inntreden på orgel. Så overtar andre instrumenter, intensiteten øker, og vi får en polyrytmisk følelse i kombinasjon av lange og korte utstrekninger av dette motivet. Midtveis får vi et roligere parti med mer stillestående klanger. Langsomt blir det bevegelse igjen, og motivet brukes i en agitert fallende bevegelse i hele orkesteret. Denne tynnes etter hvert ut, og vi går igjen inn i et roligere parti der den tidligere agiterte bevegelsen får et lite ekko i strykeinstrumenter. Etter dette går det forsiktig videre bare med veksling av mer konsonerende klanger, som helt mot slutten gir små reminisenser, «rester», av bølgebevegelsen som satsen er bygd på.

--- 53 til 137

  Tar vi inn både det formale og det affektive, kan dette sammenfattes slik:

  «Ut av en forsiktig klanglig inntreden, der forandringene bare inntreffer gradvis, begynner et bølgende motiv som hele satsforløpet etter hvert utvikler seg av. Dette motivet spilles i vekslende tempo av alle instrumentene i lag som legges over hverandre. Med effektivt grep om forandringens virkning skapes det klanglig og handlingsfull dramatikk som underveis spenner fra det sterkt agiterte til det bare klangskjønt hvilende.»

--- 54 til 137

Eksempel nr. 5: W.A. Mozart: \_Klaverkonsert nr. 23 i A-dur\_, KV 488, 2. sats. Adagio

  Hva så med mer tradisjonell musikk der det grafiske ikke akkurat er det mest nærliggende å bruke? Igjen skal vi gi et eksempel i flere trinn, men før vi går videre, lytt til musikken!

--- 55 til 137

  La oss se på en ren kartlegging av andresatsen av denne klaverkonserten. Først presenteres en teknisk beskrivelse med enkelte analyserende innslag. Det kan være greit å ha et partitur for hånden.

--- 56 til 137

### xxx3 Det teknisk-formale

  (Det er ikke nødvendig å gå til bunns i denne teknisk-formale analysen i første del av dette eksemplet for å ha utbytte av det. Det er nok å lese igjennom det for å få en oppfatning av selve framstillingsformen.)

1. Taktene [1–12] er en introduksjon på soloklaver i fiss-moll. Dette første temaet i satsen har et visst slektskap med det andre temaet eller motivet i første sats (takt 18), men er ikke spesielt klart. Harmonisk ligger det innenfor hoved- og parallelltreklangene, men med enkelte tonekjønnsforandringer som skaper harmoniske spenninger. Det brukes noen mediantforbindelser. Temaet avsluttes i fiss-moll, men er innom den senkede andretrinnsakkorden G-dur rett før kadensering. Klaversatsen er i seg selv teknisk meget enkel både her og i satsen for øvrig.

2. Taktene [12–20]. Orkesteret kommer inn med et nytt tema eller motiv i klarinett som sekvenseres enkelt. Temaet er beslektet med førstesatsens tredje tema (taktene 30–32). Med unntak av en mellomdominant holdes dette innenfor hovedtreklangene. Bassdissonans i takt 17.

3. Taktene [20–35] begynner med pianosolo i samme karakter som satsen åpner, men temaet med sekstspranget og kromatisk fallende linje er beslektet med førstesatsens tredje tema som begynner i takt 30. Modulerende avsnitt som kadenserer på parallelltoneart til fiss-moll, A-dur i takt 35. Dette er et typisk trekk i wienerklassisistiske satser for å bruke tonaliteten som spenningsbyggende prinsipp, men her er dette meget moderat, for ikke å si minimalt. (Dette er sett i forhold til «sonatesatsformen» der vi bruker deler av presenterte tema og forandrer satsen tonalt underveis.)

4. Taktene [35–50]. Det er et nytt tema i denne satsen, men det er tydelig beslektet med innledningstemaet i førstesatsen. Med ettersetninger kadenserer dette i A-dur ved takt 50, men modulerer så tilbake til satsens hovedtoneart, fiss-moll, i en kort overgang.

5. Taktene [53–63]. Klaver solo spiller identisk med satsens åpning før det går inn i en skuffende kadens og avslutter etter noen få takter.

--- 57 til 137

6. Taktene [68–76] med bare orkester er identiske med taktene [12–20] under punkt 2.

7. Taktene [76–84]. Klaveret kommer inn sammen med orkesteret og tar opp samme temaet som rett forut og varierer det. For første gang er det en jevnt løpende bevegelse i klaverets akkompagnementsfigur som løper noen få takter. Kadenserer i takt 84.

8. Taktene [84–99] fungerer som en koda. Fløyten har temaet fra takt 12, og klaveret kommenterer helt mot slutten med reminisenser av førstesatsens andre tema med trippel tonegjentakelse, her som stakkatofigur.

  Analysen kan gjøres atskillig mer detaljert, men det er ikke nødvendig til vårt formål. Dette duger lenge. Likevel er dette detaljert og teknisk. Det blir på en måte atskilte brokker som ikke tar for seg satsen som et helhetlig utsagn. La oss prøve å trekke analysen ovenfor kraftig sammen slik at vi fremdeles sier noe formalt og teknisk uten å peke på detaljene og hvor de befinner seg i satsen. Det kan lyde slik:

  «Klaver og orkester både alternerer og griper inn i hverandre i satsens ulike avsnitt. Vi kan her og der ane tematisk slektskap med førstesatsen uten at det er identisk likhet, men både dette og de riktignok forsiktige harmoniske spenningsbuene er med på å bygge satsforløpet etter wienerklassisistisk stil. Det harmoniske er likevel i all hovedsak holdt til fiss-moll. Det er mer snakk om å sette beslektede avsnitt etter hverandre på en slik måte at helheten likevel er sterkt til stede. Både orkesteret og klaversatsen er nærmest gjennomsiktig enkel.»

  Dette har en atskillig mer generell form, men likevel er det dekkende i den forstand at det omhandler formale trekk ved satsen.

### xxx3 Det affektive

  Det affektive handler om hvordan musikken oppleves rent følelsesmessig. Noen historisk klar felles oppfatning av dette finnes ikke, men vi vil aldri slutte å interessere oss for hvordan musikk virker på følelsene våre. På 1700-tallet fikk dette sin rasjonalistiske utforming i figurlæren, som viste at bestemte musikalske figurer eller melodiske bevegelser kunne brukes i bestemte følelsessammenhenger. Slik sett kan vi snakke om en følelsesbetont musikkoppfatning i form av en overenskomst, det vil si noe man var enig om hadde gyldighet. Selv om man senere ikke har oppfattet dette så bokstavelig, ligger det nok fremdeles som et musikalsk idétilfang både hos komponister og tilhørere. En stigende bevegelse brukes og oppfattes for eksempel annerledes enn en fallende, selv om dette ikke gjelder i alle sammenhenger.

--- 58 til 137

  Kan vi så prøve å gi omtalen av denne Mozart-satsen en mer emosjonell utforming, der vi fremdeles holder fast i musikkens struktur, hendelsesforløp og helhetlige utforming? Beskrivelsen skal ikke være rent subjektiv, men beskrive hvordan musikken kan påvirke ut fra hva den består av harmonisk-melodisk, rytmisk og gestisk. (Gestisk betyr melodifigurer, pauser, opphold, utsettelser, framdrift av ulik karakter og så videre.) Når vi kommer inn på hvordan musikken kan virke på oss, er det også behov for å bruke billedlige talemåter. Etter å ha hørt musikken kan vi med bakgrunn i den formale beskrivelsen sammenfatte slik:

  «Satsen begynner meget forsiktig i form av en solo klaverstemme. Fraværet av en jevn akkompagnerende puls i måten taktfiguren er brukt på, gir opplevelse av noe nakent, nølende og spenningsfylt. Denne spenningen blir dempet hver gang orkesteret kommer inn og nærmest omfavner klaverstemmen både klanglig og utfyllende jevnt rytmisk. På denne måten forholder klaver og orkester seg til hverandre gjennom hele satsen. Mot slutten (takt 76) blir også klaveret endelig tatt inn i den etterlengtede jevne bevegelsen i form av kontinuerlige figurer i akkompagnementet, endelig en svevende frihet. Det varer imidlertid ikke lenge, bare noen få takter, før følelsen av avbrudd igjen er tilbake. Dette poengteres av sluttonenes doble stakkato.»

  Noen kan oppleve det slik, andre ikke. Poenget er at det affektive fremdeles er mer eller mindre knyttet til selve beskrivelsen av det satstekniske forløpet.

--- 59 til 137

### xxx3 Det subjektivt emosjonelle

  Så kan vi gå enda ett skritt videre og beskrive et emosjonelt inntrykk uten å si noe om satsforløpet i det hele tatt. Da er vi inne i en subjektivt emosjonell beskrivelse der vi helt har forlatt det formale. Her er det enda mer snakk om personlig opplevelse. Denne eksemplifiserende betraktningen gjelder bare andresatsen. Den kan se slik ut:

  «Selv om denne klaverkonserten har dur som hovedtoneart, er det langt ifra noe sprudlende og muntert over den. Selv i de mest brusende utfall i førstesatsens allegro er det noe tilbakeholdt og ettertenksomt. Med enkle midler kommer tvetydigheten hos Mozart klart fram. I andresatsens fiss-moll blir dette bekreftet og forsterket, det er mer enn melankoli, dette er stillferdig smerte og dyp refleksjon. Det gir en slående kontrast der en utrolig enkel musikalsk struktur tegner en dyp følelsesmessig avgrunn og viser samtidig at de sterkeste følelser best kan uttrykkes enkelt og uten de store fakter, bare vi velger de riktige ordene, eller som her, de riktige tonene. Ikke én for mye, ikke én for lite.»

--- 60 til 137

Eksempel nr. 6: Miles Davis: \_So What\_ fra albumet \_Kind of Blue\_

  La oss så prøve med en helt annen stil og sjanger. Lytt til musikken!

  Det begynner forsiktig og søkende med bass og piano. Tonaliteten er ubestemmelig. Bassen begynner med noen faste opptaktsfigurer, og det etableres en fast rytme og tonalitet. Pianoet kommer med et enkelt svar-riff på to toner til bassfiguren. Blåserne kommer inn sammen med pianoet på samme figur. Det er riktignok tostemt i kvinter, noe som fremdeles kan fungere som en motvekt til bassens klare tonale figur. Slagverket entrer lydbildet, men er hele tiden diskret, og blåserne begynner med sine improvisasjoner. Lydbildet er uten store dynamiske utsving. Det kan føles bluesaktig i stemning, men ikke i form. Bassen går nå i et jevnt komp. Vi hører perioder, men i utgangspunktet er de ikke så lette å oppfatte, selv om begynnelsen på en periode merkes idet en ny improvisasjon, et «kor», begynner, for hver improvisasjon går over flere perioder. De harmoniske forandringene er små. Det løftes ett trinn opp og faller tilbake. Vi får ingen klar følelse av hvor langt vi har kommet i forløpet, fordi det er vanskelig å merke noe vendepunkt eller noen dynamisk utvikling. Så dukker to-tonefiguren fra starten opp igjen. Den varieres litt rytmisk. Det gir en følelse av at det begynner å gå mot avslutning, vi er i den andre «enden» av stykket. De siste taktene fungerer som i starten, men nå motsatt vei, de brukes til å gå ut av det faste rytmemønsteret, og stykket slutter. (I ytre form er det en viss likhet med \_Regn\_ i eksempel nr. 1, men med en flatere midtdel. Å bruke det innledende materialet i avslutningen er også et fundamentalt prinsipp i mye annen musikk.)

  Denne mer eller mindre konstaterende beskrivelsen kan få en noe mer sammenfattet form:

  «Etter en søkende og litt flytende intro med bass og piano etableres det etter hvert klar tonalitet og rytme med faste kommuniserende figurer. Ut av dette kommer så blåserne med lange soloimprovisasjoner mot et stødig komp, der den direkte overgangen til en «walking bass» nå markerer den nye framdriften, men en framdrift som etter hvert så å si bare blir et resultat av improvisasjonene, de tonale forandringene er små. Ellers er det en følelse av nøktern stemning der det aldri tilstrebes emosjonelle høydepunkter, bare små forandringer. Med figurer fra begynnelsen avsluttes låta ved å gå fra det faste til det mer ubestemmelige. Den går tilbake dit den kom fra.»

  En annen ting ved slike eksempler er at musikken og musikeren blir mer identiske fenomener på grunn av spesielle stiltrekk. Dette kan i enda høyere grad være tilfellet når vi nærmer oss populærmusikken, ikke minst i vokalmusikk. Hva er det som skjer med en poplåt dersom vi erstatter det vokale med en instrumental linje? Det neste eksemplet er likevel på langt nær så musikalsk enkelt at det blir mindre interessant av den grunn.

--- 61 til 137

Eksempel nr. 7: \_Four Brothers\_ fra albumet \_Pastiche\_ av The Manhattan Transfer

  Lytt til musikken. Dette er en «standardlåt» av Jimmy Giuffre. Storbandpreget er til stede med en gang i støtende blåserakkorder og frisk, svingende rytme. Vokalistene kommer inn med melodien etter synkoperinger og tett blåsesound med dynamiske effekter. Melodien presenteres i sin helhet én gang, siden er det bare variasjoner. Musikken er rikt «bopharmonisert», det vil si at harmoniene skifter raskt med både større og mindre forandringer innenfor klanger med flere tillagte toner og alternerte trinn. Melodien beveger seg raskt og er sterkt preget av modulasjon både i første og andre del. Det krever mye av vokalistene å ta disse raske harmoniske skiftene og mestre tonaliteten uten å synge «surt». De ulike solodelene som følger, er mer innstuderte variasjoner enn improvisasjoner, for det musikalske bildet blir ikke enklere ved at det etter hvert avvikes fra det opprinnelige mønsteret. Dermed vil et større innslag av det innstuderte sikkert gjøre seg mer gjeldende, ikke minst for vokalister. For her synges det både fort og flerstemt, nærmest instrumentalt i preget. Likevel er dette musikk innenfor en tradisjon der det improviserende blir et vesentlig moment i det enkelte musikkstykkets spesielle form. Det skjer også her, nettopp ved de individuelle, vokale prestasjonene. Instrumentalister og vokalister «virvler» gjennom denne låta med høyt «driv» og upåklagelig «trøkk». Låta skal hele tiden videre med sin aldri hvilende bassgang før den går inn i en koda med en kraftig avslutningsakkord som er typisk for stilen.

--- 62 til 137

--- 63 til 137

  Det ovenstående kunne duge slik det står ved at det tar fram noen stiltrekk uten å beskrive så detaljert hva som skjer. Vi prøver likevel med en kort kommentar som på en måte beskriver både musikken og i en viss grad prestasjonen, siden disse to elementene ikke kan skilles så lett fra hverandre i slike sammenhenger.

  «I The Manhattan Transfers utgave av \_Four Brothers\_ får vi mer enn sugende storbandsound med støtende blåserakkorder og svingende rytme. Sangkvartetten er i høy grad med på å forme musikken, der de meget krevende vokale linjene sitter rent og presist i en låt med høyt driv og upåklagelig trøkk. De improvisatoriske delene har stor oppfinnsomhet og medvirker sterkt til å gi denne utgaven av låta sitt spesielle merke.»

  Det brukes her uttrykk som «sound», «trøkk» og «låt». Det er naturlig å bruke slike uttrykk når de er tilpasset den verbale tonen som blir brukt rundt slik musikk, enda de her er lite brukt sammenliknet med det vi kan lese i enkelte omtaler av populærmusikk.

## xxx2 Koda

  Eksemplene i dette kapitlet kan ha overføringsverdi til andre situasjoner selv om noen kan virke overflatiske og lite analytiske ut fra de detaljkunnskapene og redskapene en komponist arbeider med. Vi kan likevel forstå musikken meget godt uten å beherske alle detaljer som ligger i selve håndverket. Når det dessuten dreier seg om å samtale om musikk eller skrive om den til et vanlig publikum, må vi nettopp benytte oss av enklere musikalske bilder som kan gjenkjennes. Det er tross alt dette lytteren er interessert i, ikke det kompositoriske håndverket eller spesialistens analyser.

  En annen sak er at å skrive om musikk krever mer enn bare å kjenne det man lytter til her og nå. Som bakgrunn bør vi ha kunnskap om musikk fra et bredt felt av sjangrer og stilarter gjennom tidene. Vi har imidlertid vært opptatt av å finne en tilnærming til oppgaven, et sted å starte for å kunne begynne å formulere oss om musikk.

--- 64 til 137

## xxx2 Sammendrag

{{Ramme}}

  Vi uttrykker oss gjennom språket. Skal vi formulere oss om musikk, må vi både ha kunnskap om musikken og mestre et språk som kan knyttes til den. Skal vi komme lenger enn til bare å bruke enkle uttrykk, må vi vite noe om hva musikken består av. I seg selv kan jo musikken virke lite konkret. Vi kan likevel si at musikken har form, farge og består av et materiale. Gjennom ulike måter å betrakte dette på kan vi gjøre musikken til en slags gjenstand og dermed gjøre den mer tilgjengelig for observasjon og beskrivelse. Musikken kan beskrives både som det den teknisk består av ut fra et notebilde, og som den virkningen den har på oss følelsesmessig. Vi har kalt dette for teknisk-formal, affektiv og subjektivt emosjonell beskrivelse. Den teknisk-formale beskrivelsen omfatter melodikk, rytme, tonalitet og form. Den affektive beskrivelsen kombinerer formale trekk med måten disse kan virke på rent følelsesmessig. Den subjektivt emosjonelle beskrivelsen utelater det formale og beskriver bare musikken slik den enkelte opplever den emosjonelt. Hvert enkelt musikkstykke har sin individuelle form. Slik kan vi skille begrepene formtype og form. To sonater kan begge ha en førstesats i «sonatesatsform», og er dermed av samme formtype. Men de har likevel sin egen individuelle form der bestemte elementer på flere måter kan kombineres til ulike former eller utforminger.

--- 65 til 137

## xxx2 Arbeidsoppgaver

1. Lytt til \_Fratres\_ av Arvo Pärt. Kan du til tross for store forskjeller finne likheter med Arabisk dans i måten stykket er laget på? Hva kan det være komponisten ønsker å vise fram her?

2. Skal vi si eller skrive noe om musikk, må vi på en eller annen måte forstå hva som skjer i musikken og danne oss et «bilde» av dette. Et slikt bilde kan vi skaffe oss ved å lage en enkel, grafisk kladd med musikalske figurer eller stikkord over det som skjer. Grafiske kladdeskisser passer godt dersom vi hører instrumentalmusikk, spesielt en del samtidsmusikk. Stikkord gjør det lettere å overskue forløpet. Slike notater kan være mer eller mindre detaljerte.

  Lytt til et musikkstykke, gjerne et kort. Gjør enkle notater underveis i den formen som passer. Prøv å beskrive hva musikken i hovedsak består av, og hvilken virkning den kan ha. Gå i grupper på tre-fire stykker og presenter notatene for hverandre. Gi hverandre respons, først og fremst av positiv art. Prøv å sette sammen deler av det som er kommet fram, til en felles karakteristikk.

  Dersom dere ønsker det, kan dere presentere formuleringene fra gruppene i samlet klasse.

  Oppgaven kan gjentas med ny musikk så mange ganger dere ønsker.

--- 66 til 137

# xxx1 KAPITTEL 4: Å skrive musikkritikk

{{Ramme}}

I dette kapitlet skal vi se på:

-- hvordan kritikere kan ha ulike oppfatninger

-- forskjellen mellom omtale og kritikk

-- hvordan pressen dokumenterer det som skjer i musikklivet

-- musikkritikken som bevisstgjørende for lytteren

-- hvordan kritikken skjer innenfor en samfunnskulturell ramme

-- kritikk av musikk og utføring

-- hvilke forutsetninger og hvilken motivasjon kritikeren bør ha

{{Ramme slutt}}

--- 67 til 137

## xxx2 Det stod i avisen ...

  Det stod i avisen, men av den grunn trenger det ikke nødvendigvis å være det eneste sanne. Slik er det også når det gjelder musikk. Det kan være ulike oppfatninger av en konsert, og kritikeren eller anmelderen gjengir forhåpentligvis først og fremst sin egen. Hvilke spørsmål reiser dette?

  Musikkanmeldelse i form av kritikk eller omtale av både konserter og innspillinger av forskjellige typer musikk hører med til det offentlige musikkbildet. Musikkanmelderen må forholde seg til et bredt spekter av situasjoner og uttrykk. Konsertsituasjonene varierer, og innholdet kan ha ulike uttrykksmåter som anmelderen må kunne se i forhold til hverandre. Det er variasjoner i sjangrer og stilarter, og innenfor disse kan det være store variasjoner i tolkning og interpretasjon. For å møte en slik bredde må man ha et visst grunnlag for å foreta vurderinger og bedømmelser. Dette skal vi se nærmere på i dette kapitlet.

## xxx2 Kritikk og omtale

  En konsertomtale og en konsertkritikk kan være to forskjellige ting. Begge er skrevet på grunnlag av den samme konserten, men kan være ulike i form og involvering. Konsertomtalen kan være rundere i kanten. Den forteller hva som har funnet sted, uten å ta klart standpunkt til musikk og framføring. Kritikken inneholder en mer subjektiv vurdering av en prestasjon. Begge deler kan ha sin berettigelse i det offentlige musikkbildet. Det er ikke alltid en musikkbegivenhet først og fremst trenger kritikk. Et kreativt musikalsk løft med forsvarlig god framføring kan kalle mer på den gode omtale i det kulturpolitiske landskapet.

## xxx2 Kritikkens funksjon

### xxx3 Kritikkens nærvær

  La oss først se litt på begrepet kritikk. Hva er hensikten med kritikk? Bryr utøverne seg om den slik at de vil spille annerledes neste gang? Påvirker den publikum? Blir folk fortalt hvordan det egentlig har vært? Slike spørsmål er det ikke noe enkelt svar på, og de lar seg ikke besvare i den formen de har.

--- 68 til 137

  Vi bør heller stille spørsmålet på en annen måte: Kunne vi tenke oss at det ikke stod musikkanmeldelser i avisene, at konsertene ikke ble «meldt» til avisen, at de ikke ble omtalt i det hele tatt? Det er trolig mye lettere å svare på dette spørsmålet. Vi ønsker at avisene skal skrive om slike hendelser. Vi ønsker å lese både om konserter vi har vært på, og som vi ikke har vært på, dersom vi først er interessert i musikk. Vi har en oppfatning av at pressen bør beskjeftige seg med slikt stoff, ikke bare som nyhetsstoff, men også for å gjenspeile det offentlige kulturbildet. Det dreier seg om vår egen kulturelle identitet. Derfor er stoffet viktig. Uten kritikken ville trolig de fleste utøverne og en stor del av publikum føle at de befant seg i et slags kulturelt tomrom.

### xxx3 Hendelser i tilbakeblikk

  Å ha meninger om musikk er ikke av ny dato. Fra 1470-årene har vi følgende uttalelse fra den flamske teoretikeren Johannes Tinctoris, som levde i en musikalsk overgangstid: «Gammel musikk er mer dissonerende enn konsonerende. Mer enn 40 år gammel musikk er ikke verd å høre på.» I et brev fra 1449 skriver biskop Cirillio Franco om den moderne polyfoniens mangelfulle sjelelige virkning sammenliknet med antikkens musikk: «Det imiterende kontrapunkt blander teksten, ... det likner mer på katter i januar enn blomster i mai.» Disse sterke meningsytringene om musikk av historisk karakter viser klart hvordan musikken har opptatt menneskene også i tidligere tider, ja enda mer enn i dag.

  Også fra moderne tid har vi eksempler på at ny musikk kunne føre til reaksjoner. Stravinskijs \_Vårofferet\_ (\_Le Sacre du Printemps\_) vakte stor oppsikt ved førsteoppføringen i Paris i 1913. Duke Ellingtons innspilte versjon av musikk fra Peer Gynt-suiten fra 1960-årene skapte atskillig debatt i Norge da den kom. Slik skulle vi ikke tukle med nasjonale klenodier. Ellers kan vi finne mange interessante uttalelser om musikk gjennom tidene innenfor det feltet som kalles musikkestetikk. Vi skal ikke gå nærmere inn på det her, men kunnskap på dette området kan være nyttig for en musikkskribent.

--- 69 til 137

### xxx3 En modell for musikkritikk

  La oss prøve å lage en modell for musikkritikk der vi forholder oss til tre aktører: utøver, publikum og kritiker.

  Utøveren virker ut mot publikum og kritiker. Kritikeren virker tilbake mot publikum og utøver. På denne måten foregår det en dialog når dette skjer gjentatte ganger, og deltakerne er noenlunde de samme. På grunnlag av sine erfaringer med utøveren i ulike situasjoner vil kritikeren danne seg sin oppfatning av utøveren. Publikummeren vil lese kritikerens kommentarer, og ut fra sin egen oppfatning av de ulike konsertene vil hun eller han etter hvert få en oppfatning av kritikeren. På samme måten kan utøveren danne seg en oppfatning av kritikeren. På utøversiden kan også samtidskomponisten befinne seg, dersom han er representert med sin musikk. Kritikeren vil rette oppmerksomheten mot både utøver og komponist.

  Når vi her bruker ordet kritikk, er det i oppfatningen begrunnet mening. En slik mening kan være både «god» og «dårlig» på den måten at den er sympatisk eller ikke sympatisk i sin omtale. Kritikk er ikke en «dialog» i vanlig forstand, men for publikum kan den bli til en slags indre dialog der deres egne meninger brytes mot kritikerens. Dermed kan kritikeren virke bevisstgjørende på publikum, ikke ved at han hevder det absolutt riktige, men ved at han i det hele tatt hevder et standpunkt.

--- 70 til 137

### xxx3 To funksjoner

  På denne måten kan kritikken ha to funksjoner. Den ene er å være med på å dokumentere det som skjer innenfor det offentlige musikkkulturelle landskapet. Det andre er et innspill mot enkeltindividet som kan bevisstgjøre det og medvirke til at det danner seg en personlig oppfatning av musikk og utøving av musikk. For enkeltindividet er det til sjuende og sist dette som er det eneste viktige, ikke hva kritikeren måtte mene. Men kritikerens subjektive innspill kan være en hjelp i denne prosessen. Den eneste som ikke får tilbakemelding i denne modellen, er kritikeren selv, men det kan jo skje gjennom kritikk av kritikken.

  Kritikk er et tilsvar til det utøvende musikkliv, og på denne måten er den en ikke uviktig del i formidlingsproblematikken. Den hører med til det daglige kulturbildet, det journale om vi vil, og dermed er det også underforstått at den har en begrenset funksjon. Det er mer snakk om en (journalistisk) kommentar enn en analyse. Som tilsvar innenfor det offentlige kulturbildet er den likevel oftest alene, derfor må vi ha et bevisst forhold til den rollen vi har som kritikere, og virkningen av kritikken.

--- 71 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hvordan kan det være forskjell på omtale og kritikk?

-- Hvordan kan kritikken virke som en «dialog»?

-- Hvordan kan kritikken virke bevisstgjørende for den som går på konsert?

## xxx2 Musikkanmelderens arbeidsfelt

  Hvilket arbeidsfelt og hvilke arbeidsoppgaver har musikkanmelderen? Han går på konserter eller lytter til plater og skriver om det. Det innebærer for det første at han, direkte eller indirekte, uttaler seg om det som skjer i musikklivet, om personer og begivenheter. Dette kan være i form av rent konstaterende omtaler eller betraktende kommentarer. Men det kan også være at musikkanmelderen gir en mer eller mindre detaljert faglig bedømmelse av musikkens innhold og måten den utøves på. Vi skal se litt nærmere på dette.

### xxx3 Ståsted

  Hvilket ståsted skal vi velge? Skal vi for eksempel bedømme alt ut fra det mest profesjonelle, det mest kjente, det mest etablerte, det som allerede er anerkjent? Det er helt nødvendig å ha kunnskap om og en oppfatning av hva som regnes som fullkomment, men vi kan ikke bruke dette som en absolutt norm i alle situasjoner. Da ville vi dessuten komme til å være så forutinntatt at det ville være stor fare for at vi ikke ville åpne oss for nye opplevelsesmuligheter. Det er alltid viktig å se en begivenhet i forhold til verden omkring. Kritikeren skal ha stor sans for den menneskelige higen etter musikalske uttrykk som vi kan finne i ulike situasjoner. Det betyr ikke at hun eller han skal oppgi sitt kritiske, faglige blikk, men den som kommer med denne typen offentlige betraktninger, gjør det alltid innenfor en kulturell ramme. Vil vi kommunisere og være formidlere innenfor denne rammen, må vi også ta hensyn til at den er der. Å ta hensyn har i denne sammenheng ingenting med å være ettergivende å gjøre, men med å forstå, fornemme og ha et mer eller mindre bevisst forhold til den sammenhengen man virker i. Vil vi vinne fram med våre kommentarer, må vi helst vinne på poeng, ikke på knockout, verken over andre eller over oss selv. Det finnes mange muligheter mellom den bloddryppende hovedstadskritikken og den servile provinsomtalen.

--- 72 til 137

### xxx3 Følge med i kulturlivet

  Skal vi skrive om musikk i pressen, må vi være godt orientert om hva som skjer i musikklivet, både lokalt og i et større perspektiv. Vi omtaler musikere, både etablerte og de som er nye på banen. Gjennom dette vil vi etter hvert automatisk komme til å registrere det som skjer. Vi kan framheve prestasjoner og være med på å synliggjøre personer ved å stadfeste deres posisjon, enten det gjelder utøvere eller komponister. Vi kan også gjøre det motsatte. Det betyr ikke at vår virksomhet er den eneste som betyr noe i så måte, men vi må ha klart for oss at vi er en medvirkende faktor.

### xxx3 Musikken og utføringen

  Hva slags musikk er det så vi skriver om, hvordan skal vi omtale denne musikken? For i det hele tatt å omtale musikk må vi forstå musikken slik at vi er i stand til å beskrive den eller fenomener i den. Å beskrive musikken kan være nødvendig, også om musikken allerede er godt kjent. Er den mindre kjent, er behovet større. Er det helt ny musikk, for eksempel en urframføring, er det absolutt nødvendig. I et slikt tilfelle står både musikken og komponisten sentralt. I omtalen av en konsert kan fokus derfor variere mellom musikken i seg selv, musikken knyttet til komponisten og utøverne knyttet til utføringen.

--- 73 til 137

  For å kunne vurdere musikken og framføringen må vi ha en opplevelse av den. Samtidig må vi ha en ballast av erfaring å sette opplevelsen opp imot, og for å formidle opplevelsen må vi også ha et begrepsapparat og en viss evne til formulering. Opplevelse og erfaring henger uløselig sammen når vi skal gjøre vår vurdering. Uten opplevelsen har vi ingenting å vurdere. Uten erfaringen kan vi ikke vurdere. Det betyr ikke nødvendigvis at all musikkframføring som vi skal vurdere, gir oss sterke og gode opplevelser. Vi vil trolig også overvære framføringer der vi «ikke opplever noen ting». Men når vi sammenholder dette med våre erfaringer, er jo nettopp det en opplevelse. Vi kan dermed reflektere over at vi eventuelt ikke er mottakelige selv. På den annen side er det jo nettopp vår evne til å oppleve og bruke vår intuisjon som er viktig for oss som kritikere. Da må vi også kunne stole på intuisjonen i slike situasjoner.

#### xxx4 Musikken

  Hva kan vi så si om musikken? I kapittel 2 var vi inne på problematikken god-dårlig og tok opp begrepet intensjon. Hvilke musikalske eller kunstneriske intensjoner har komponisten, og hvordan når han fram til oss, hvordan greier han å formidle sine intensjoner? Hva er komponistens prosjekt, hva er det han ønsker å uttrykke gjennom nettopp denne musikken, og hva er det han eventuelt ønsker å formidle generelt som komponist? Å svare på dette krever at musikkkritikeren er i stand til å fornemme disse intensjonene ut fra de midler komponisten har benyttet seg av.

--- 74 til 137

  Det er ikke helt enkelt å avklare begrepet intensjon nærmere enn dette. Det har noe å gjøre med det kunstneriske aspektet i seg selv, og dermed er det ikke lett å finne presise uttrykksmåter. Språket har utviklet seg for å kunne beskrive den konkrete virkeligheten. Det vi erfarer når vi har det vi kan kalle en kunstopplevelse, kjennes ofte på at vi ikke helt greier å konkretisere det, vi streifer bortenom og utenom det som umiddelbart lar seg stadfeste, selv om utgangspunktet for opplevelsen er det gode håndverk. Vi må dermed ane intensjonen, gripe den intuitivt og iføre den en språklig uttrykksform som forhåpentligvis kan skape bilder og inntrykk hos den som leser det vi skriver.

  At vi også selv har erfart hvordan det er å prøve å utforme musikalske forløp med penn og notepapir, er så langt ifra noen ulempe.

#### xxx4 Musikkens utføring

  Når vi skal vurdere en framføring, må vi undersøke både detaljene og helheten. Vi må ta hensyn til interpretasjonen og at vi kan se fortolkningen i sammenheng med musikalsk stilfortrolighet. Det betyr også å kunne skille mellom det tekniske og det uttrykksmessige slik at vi tar berettiget hensyn til begge deler. Ser vi oss blinde på at vi har oppdaget en teknisk svakhet (som kan være av høyst tilfeldig karakter), kan vi komme til å miste både helheten og viljen til uttrykk av syne.

  Når vi vurderer interpretasjonen, må vi ha en formening om hvordan musikk kan framføres. Det er vanskelig å tenke seg at det er mulig å vurdere dette uten selv å ha direkte erfaring med musikkutøving i en eller annen form. Dessuten må vi ha lytteerfaring med ulike interpretasjoner av den musikken som vi skal vurdere. Når vi har kjennskap til en bestemt type musikk bare gjennom en spesiell plateinnspilling, kan vi bli så fastlåst i denne interpretasjonen at enhver ny interpretasjon oppleves som «dårligere». I all framføring er det nødvendig å kunne lytte for å fange opp hva nettopp denne interpretasjonen kan bringe med seg av ny opplevelse og dermed ny innsikt. Selvsagt kan det være slik at vi likevel vil hevde at framføringen ikke er god. Da er denne opplevelsen med på å utvide erfaringsgrunnlaget.

--- 75 til 137

#### xxx4 Stilfortrolighet

  En interpretasjon skjer også innenfor en stilfortrolighet, et stilbegrep. En slik stilfortrolighet på et høyt nivå kan det ta lang tid å tilegne seg. Fraser utformes for eksempel nokså forskjellig innenfor klassisk musikk og jazz. Denne forskjellen bør vi ha en fornemmelse av dersom vi skal uttale oss om begge deler, ellers kan det gå rent galt. I ulike tradisjoner brukes også instrumentene forskjellig. Skal vi uttale oss, er det derfor nødvendig å skjønne både uttrykket og estetikken i begge tradisjonene. En saksofon brukt i jazzsammenheng lyder nokså annerledes enn den polerte, mer objektive tonen vi kan oppleve når den brukes til klassisk musikk. Eller når Eric Clapton river i gitarstrengene så de klirrer i \_Tears in heaven\_ på sin \_Unplugged\_, kan vi ikke kritisere ham for mangel på tonedannelse etter klassisk mal. Det skal være slik, det er det som er selve uttrykket. Et annet fenomen finner vi innenfor sang. Det kan for eksempel lett bli stilkrasj når klassisk skolerte sangere synger fra musikaler, der den vokale stilen er lettere og tilpasset en «mikrofonstemme».

#### xxx4 Framføringstradisjon

  Interpretasjonen er også ledd i en framføringstradisjon. Musikken spilles og utføres slik som andre har gjort det tidligere, og slik det er akseptert innenfor tradisjonen. Trillene skal for eksempel være sånn og slik. En tradisjon kan også forandres så mye at noen vil hevde at den er brutt. Den autentiske oppføringspraksisen som går ut på å spille barokkmusikk på nøyaktige kopier av gamle instrumenter, omfatter også selve spillestilen. Dermed klinger også musikken annerledes og er trolig mer i pakt med den tids stil, i hvert fall når det gjelder selve lyden. I møtet med slike situasjoner er det absolutt nødvendig at vi er i stand til å sette interpretasjonsvurderingene inn i en større sammenheng.

--- 76 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva mener vi med at kritikeren må forholde seg til en kulturell ramme?

-- Hvilken sammenheng er det mellom opplevelse, erfaring og vurdering?

-- Hvordan må vi stille oss når vi skal prøve å vurdere selve musikken?

-- Hvorfor må vi som kritikere enkelte ganger kunne skille mellom det tekniske og selve uttrykket?

-- Hvilke ulemper kan det ha for en kritiker å kjenne et verk bare gjennom en spesiell innspilling?

## xxx2 Kritikerens motivasjon

  I begynnelsen av dette kapitlet ble det stilt spørsmål om hvorfor vi skriver kritikker. Spørsmålet var rettet mot kritikkens rolle i det offentlige bildet. Hva så med den enkelte kritiker? Hvilke beveggrunner har eller bør den enkelte kritiker ha for å skrive musikkkritikk? Hva er drivkraften, dypest sett? Noen kritikere hevder for det første at man rett og slett må elske musikk. Med det mener de ikke bare det å skulle nyte å lytte, men at de ser det som både viktig og nødvendig å bidra til at musikken med dens ulike aktører får en plass i det offentlige kulturbildet. De vil gjennom sitt engasjement påpeke det som skjer, og i vid forstand bidra til å bevisstgjøre et publikum. At det trengs innlevelse, kunnskap og erfaring, har vi allerede pekt på. Til engasjementet kan vi også knytte evnen til direkte begeistring. Dette er uttrykksmåter som er knyttet til det emosjonelle, og begeistring er derfor like uunnværlig for musikkkritikk som i andre sammenhenger. Når det er grunn til begeistring, bør begeistringen også framgå av det skriftlige produktet. Det er ikke mulig å formidle stemninger uten å ha engasjement.

## xxx2 Skriveprosessen

  Det går ikke an å lage en oppskrift for hvordan vi skal skrive en musikkritikk, men ovenfor har vi berørt en del punkter som kan være grunnlag for refleksjon. Prøver vi med en disposisjon på forhånd, kan den bli like mye en tvang som en hjelp. Det er ikke to konsertsituasjoner som er like, og det er alltid selve situasjonen og opplevelsen av den som utløser skrivingen. Dermed kan selve innfallsmåten til skriftstykket bli nokså «usystematisk». Litt av denne problematikken kommer fram i oppgavene nedenfor.

--- 77 til 137

## xxx2 Sammendrag

{{Ramme}}

  Kritikk og omtale trenger ikke å være det samme. En omtale beskriver bare hendelsen, mens kritikk innebærer en vurdering. Ulike kritikere og publikummere kan ha forskjellig oppfatning av det som skjer på en konsert. Kritikeren gjengir sin egen. Kritikerens subjektive omtale kan over tid føre til en «dialog», der den enkelte publikummer er enig eller uenig i kritikerens vurderinger. På den måten kan kritikerens subjektive innspill føre til at publikummeren bevisstgjør sitt eget forhold til musikk og musikkframføring ved at han holder sin egen oppfatning opp mot kritikerens. Musikkritikeren må være seg bevisst den offentlige kulturrammen han arbeider innenfor. Musikkritikk i aviser er mer kommentar enn analyse. Som tilsvar til offentlige konserter er musikkritikken en viktig del av musikkformidlingen i samfunnet. Uten å gi avkall på sitt kritiske fagblikk skal musikkritikeren ha stor sans for den menneskelige higen etter musikalske uttrykk som vi kan finne i ulike situasjoner. Musikkritikeren er med på å dokumentere det som skjer i musikklivet, og må gjennom sin virksomhet forholde seg både til musikken og måten den utføres på, og hun eller han må kunne ha begrunnede meninger om begge. Dermed må kritikeren ha kjennskap til både ulike stilarter, tradisjoner og interpretasjonsmåter. Kritikeren må ha et levende og engasjert forhold til musikk.

--- 78 til 137

## xxx2 Arbeidsoppgaver

1. Diskuter disse konsertsituasjonene i grupper og finn i hvert tilfelle fram til hva dere vil vektlegge i en konsertomtale eller en konsertkritikk.

a) Konsert med urframføring eller bare ny musikk

b) Konsert med tre verk fra ulike perioder

c) Konsert med tema (for eksempel en komponist, romantisk musikk eller programmusikk)

d) Moderne kammerkonsert

e) Korkonsert med blandet korrepertoar

f) Korkonsert med åtte ulike kor og dirigenter, 16 ulike verk og ti komponister

g) Har du andre forslag?

2. Skisser tre ulike konsertsituasjoner («konserttyper») der du bruker momentene nedenfor på forskjellige måter. Er noen av dem viktigere slik at de bør få en mer framtredende plass enn andre?

a) Lage en ramme for konserten (konserten som begivenhet)

b) Vektlegge prestasjonene

c) Vektlegge bruken av denne spesielle musikken

d) Skrive om musikkens karakter og kvalitet. Kompositoriske prinsipper

e) Skrive om musikken i historisk perspektiv

f) Skrive om komponisten

g) Skrive om utøverne i et videre perspektiv ut fra spesielle trekk ved konserten

3. Finn ulike musikkritikker i aviser og blader. Se på kritikker av klassisk musikk, jazz, rock og annen populærmusikk. Les kritikkene og diskuter i grupper ut fra punkter:

a) Er kritikken bare en omtale av konserten og det som har skjedd, eller gir anmelderen en vurdering av musikk og utøvere?

b) Hvilket innhold har konserten? Er det for eksempel bare kjent musikk, eller er det også noe nytt, og hvordan forholder anmelderen seg til dette?

c) Finn fram til positive og negative utsagn. Er anmelderens vurdering basert på en faglig begrunnelse, eller er det en subjektiv smaksdom, en synsing?

d) Hvordan har anmelderen valgt å vektlegge kritikk/omtale i forhold til innholdet i konserten, og hvordan kan vi eventuelt forklare denne vektleggingen? Er kritikken dekkende? Hvorfor er den det, eller hvorfor er den det ikke?

e) Hva slags språk bruker anmelderen? Er han musikkfaglig og «saklig», eller er det mer et hverdagsspråk med en viss oppfinnsomhet?

--- 79 til 137

4. Gå på konsert og prøv å skrive dine egne omtaler eller kritikker, for eksempel ut fra punktene i oppgave 3. Sammenlikn dem med anmeldelser i pressen.

5. Gå på konsert og skriv din egen omtale der du står helt fritt i valg av form. Du kan for eksempel tenke ut fra det tekniske, det affektive eller det subjektivt emosjonelle slik det ble beskrevet i kapitlet Snakk om musikk ...! Du kan også prøve med en stemningsomtale av opplevelsen i konsertsalen der du tar med både utøvere og publikum. Kombiner dette i den grad du selv ønsker.

6. Lytt til jazzmusikerne Chic Corea og Bobby McFerrin i deres innspilling av Mozarts klaverkonserter nr. 20 i d-moll, KV 466 og nr. 23 i A-dur, KV 488 på Sony (platen har tittelen \_The Mozart sessions\_). Sammenlikn dette med en innspilling av en klassisk skolert utøver, for eksempel Mitsuko Uchida på Philips. Lytt spesielt til frasering og sammenlikn de to innspillingene. Formuler deretter en kritikk av begge.

--- 80 til 137

# xxx1 KAPITTEL 5: Instrumentet ditt – venn eller uvenn?

{{Ramme}}

I dette kapitlet skal vi se på:

-- det musikalske håndverket

-- uttrykk, musikalsk identitet eller «image»

-- respons, å være både utøver og publikum i en samarbeidssituasjon

-- logg, et læringsverktøy og hjelp til refleksjon

{{Ramme slutt}}

  Dette kapitlet om instrumentet ditt er tredelt. Først skal vi presentere noen tanker omkring det musikalske håndverket og det musikalske uttrykket. Deretter ser vi på hvordan vi i undervisningen kan bruke respons fra elevene i det praktiske arbeidet med hovedinstrumentet til både å gi og ta kritikk og å uttrykke seg om en musikkframføring. Til slutt kommer en liten del om bruk av logg som hjelpemiddel til refleksjon omkring hovedinstrument og opptreden.

## xxx2 Det musikalske håndverket

  En ung jente ser en konsert på TV med den kanadiske sangerinnen og gitaristen Joni Mitchell. Jenta har alltid vært interessert i musikk, men dette griper henne i en slik grad at hun etterpå ikke har noe høyere ønske enn å spille og synge selv. Foreldrene kjøper en gitar til henne til jul, og hun sitter hele julekvelden og prøver å få fram de tonene hun hører inni seg. Siden hun ikke vet noe særlig om hvordan gitaren skal stemmes, eller hvordan hun skal holde den eller spille på den, får hun ikke så mye ut av det. Denne julekvelden blir hun for første gang virkelig konfrontert med musikkens instrumentale håndverkskrav til utøveren; at det å kunne spille eller synge ikke kommer av seg selv bare fordi vi er glade i musikk. Hvordan det gikk videre, lar vi ligge, men mange kjenner nok igjen sin egen instrumentale debut i denne lille historien. Vi hører mye musikk inni oss, men vi evner ikke uten videre å få den fram på instrumentet. Noen blir skuffet og resignerer, mens andre går på med krum hals. De øver, tar timer, blir dyktige og får mange rike musikalske opplevelser, enten som aktive amatører eller som profesjonelle musikere.

--- 81 til 137

  Hva vi legger i et velutviklet håndverk, varierer med hvilken musikktype eller hvilke musikere vi refererer til, og det er derfor vanskelig å gi en helt entydig forklaring. Det vi for eksempel oppfatter som godt håndverk innenfor jazzmusikk, som i hovedsak baserer seg på improvisasjon og notefri tilnærming, er noe annet enn det vi legger i begrepet innenfor den europeiske kunstmusikken, der notebildet spiller en vesentlig rolle. Å synge samisk joik krever en annen stemmebruk enn å synge i et tradisjonelt norsk blandet kor.

  Håndverk kan dessuten være noe individuelt. Jimi Hendrix spilte fantastisk med gitaren speilvendt og opp ned. Den amerikanske jazzsaksofonisten John Coltrane manglet tenner, men han er et klanglig forbilde for mange saksofonister. Mang en pianolærer ville blitt bekymret over hvordan Glenn Gould satt ved klaveret, men det fungerte ypperlig for ham. Disse eksemplene viser at enkelte utvikler et glimrende håndverk til tross for at de bryter med alminnelige og tradisjonelle oppfatninger om hva som «går» og «ikke går», eller hva som regnes for å være «riktig» eller «uriktig».

--- 82 til 137

  Skal vi definere håndverket, kan vi ikke bare fokusere på det instrumentaltekniske, for det blir for snevert i forhold til musikkformidling. Det er nødvendig med et utvidet håndverksbegrep. Våre samlede musikalske erfaringer og vår personlige utvikling preger også spillemåten vår. Musikk består ikke av instrumentalteknikk alene, men også av uttrykk, individuell tolkning og kreativitet. Å være kreativ betyr forenklet å være skapende. Skal vi bringe liv til formidlingen, må vi også ha disse faktorene i tankene når vi øver og spiller sammen med andre eller for andre.

--- 83 til 137

  Vi kan dele håndverket inn i tre ulike nivåer. Grensene mellom nivåene er flytende fordi mange musikere arbeider innenfor alle nivåer, men de kan hjelpe oss til å forstå litt av hva som ligger i et utvidet håndverksbegrep, og hva som bør være det overordnede målet for vårt eget håndverksarbeid. De tre nivåene er

-- det instrumentaltekniske nivået

-- det utøvende håndverksnivået

-- det personlige uttrykksnivået

### xxx3 De tre nivåene

#### xxx4 Det instrumentaltekniske nivået

  For en nybegynner vil det være naturlig å utøve på dette nivået. Hun eller han må lære elementær instrumentalteknikk for å kunne spille et musikkstykke alene eller sammen med andre. Men også profesjonelle musikere med lang erfaring arbeider mye med elementær instrumentalteknikk, ofte på samme måten som da de begynte å spille. Vi øver ikke bare for å lære nye ting, men også for å holde ved like innøvde ferdigheter. Grunnleggende og elementær teknisk øving og mestring er nødvendig uansett hvilken musikk vi spiller, og hvor langt vi har kommet. Litt forenklet kan vi si at instrumentalteknikk på alle instrumenter handler om kroppskontroll eller motorisk mestring. Vi lærer kroppen å koordinere de musklene vi bruker til pust og bevegelse, slik at instrumentet blir en forlengelse eller en naturlig del av oss selv. Dette omfatter for eksempel arbeid med tonedannelse, intonasjon, fingerteknikk, rytmikk og frasering.

  Instrumentene gir kroppen vår nye motoriske utfordringer etter hvert som vi utvikler oss, og vi blir aldri egentlig utlært innenfor dette nivået. Det er som å gå turer i fjellet der vi gleder oss til å nå fjelltoppen, og når vi endelig kommer dit, oppdager vi bare en ny og høyere topp lenger framme. Dersom vi blir fiksert på stadig å nå nye topper, kan vi glemme å nyte selve turen og legger ikke merke til at vi på veien oppover får stadig bedre utsikt og ser tingene annerledes. På mange måter kan instrumentalteknikk også sammenliknes med å lære språk. Vi må kunne språket for at vi skal kunne uttrykke oss skriftlig og muntlig, men selv om vi behersker språket til fulle, er det ikke dermed sagt at vi alltid har så mye spennende å fortelle. Slik blir det også i musikken. Instrumental kontroll er nødvendig, men ikke nok i seg selv. Vi må også utvikle vårt gehør og evnen til å sette pris på andre sider ved musikken dersom den over tid skal være spennende å høre på og arbeide med.

--- 84 til 137

#### xxx4 Det utøvende håndverksnivået

  En utøver på dette nivået har kommet så langt i sin instrumentale og musikalske utvikling at det i seg selv har en kunstnerisk verdi. Håndverket er godt utviklet på andre områder enn bare det instrumentaltekniske. Musikeren har utviklet en stilforståelse i forhold til musikken hun eller han spiller, behersker musikkens ulike uttrykksmåter og kommuniserer musikalsk med sine medmusikere. Vi kan si at håndverket har fått en bruksverdi som muliggjør et liv som musiker.

--- 85 til 137

  Mye musikk er komplisert og krever høy instrumentalteknisk kompetanse. Dersom vi vil spille i symfoniorkester eller improvisere på høyt nivå, krever det et teknisk og musikalsk overskudd utover det som vanligvis kreves i amatørmusikklivet. Det betyr ikke at bare profesjonelle musikere utøver på dette nivået, men at de fleste heltidsmusikere bedriver et utøvende håndverk innenfor en eller flere musikkstiler. Dette kan til en viss grad sammenliknes med kunsthåndverk innenfor snekkeryrket. Enkelte har en så høy håndverkskompetanse innenfor dette faget at de for eksempel er ettertraktet når det skal bygges hus etter gamle byggestiler. Selv om de ofte kopierer og gjenskaper gammel byggeskikk, vil det for en kjenner som oftest finnes en personlig signatur eller noe som fraviker fra originalen på detaljplanet. Dersom en saksofonist gjennom mange år har hatt som mål med sin øving å kopiere John Coltranes spillemåte og uttrykk og hun eller han til slutt langt på vei klarer dette, vil det for de fleste høres identisk ut. Bare en kjenner vil kunne skille de to fra hverandre. Å kopiere Coltranes musikk krever store tekniske og musikalske ferdigheter, og de som tilegner seg denne spillemåten og ser det som viktig å bevare og presentere den for nye generasjoner, er å betrakte som kunsthåndverkere. Selv om de improviserer, vil forskjellene fra Coltrane selv bare være av kosmetisk art. Man reproduserer mer enn det man produserer, selv om det er på et høyt teknisk og kunstnerisk nivå. Dette kommer tydeligere til uttrykk i den europeiske kunstmusikken der musikerens oppgave i dag er å tolke og gi liv til ferdig komponert musikk, og der det ikke er særlig rom for improvisasjon. På Bachs tid var det en forutsetning også for en klassisk musiker å kunne improvisere.

  Mange store musikere er – og har alltid vært – gjenstand for kopiering og etterlikning. Dette er naturlig ettersom de med sitt gode håndverk og sterke uttrykk griper og inspirerer andre. De aller fleste musikere ender opp med en spillestil som ikke fraviker nevneverdig fra påvirkningskildene deres. Dette er verdifullt ved at tradisjoner holdes levende for nye generasjoner lyttere og musikere. Det er en forutsetning innenfor musikken som i andre fagmiljø at det finnes utøvere med høy kompetanse dersom de ulike musikksjangrene skal kunne utvikle seg videre. Noen musikere går lenger og utvikler sitt eget personlige tonespråk eller sin egen tolkning som representerer noe klart nytt, og beveger seg opp på et høyere håndverksnivå der det personlige uttrykket blir framtredende.

#### xxx4 Det personlige uttrykksnivået

  På dette nivået utøver bare musikere som har utviklet et sterkt personlig uttrykk, og som ofte har tanker og ideer om sin musikk utover instrumentet de spiller, og musikktradisjonen de tilhører.

--- 86 til 137

  Utøvere på dette nivået har ikke distansert seg fra de andre nivåene, men nyttiggjør seg sin instrumentale og musikalske kompetanse til å utvikle og formidle sine kreative sider. En konsekvens av dette er at de frigjør seg helt eller delvis fra sine påvirkningskilder og tilfører musikken en ny dimensjon. Dette betyr ikke nødvendigvis at musikken de formidler, i seg selv trenger å være ny. En som spiller musikk innenfor en tidsbegrenset tradisjon, for eksempel bebopjazz eller barokkmusikk, kan operere på dette nivået. Dersom vi lytter til den amerikanske pianisten Keith Jarretts trioinnspillinger med standard jazzlåter, er det ikke musikken som er ny, men musikerens personlige tolkning av den. Det samme kan vi si om den kanadiske pianisten Glenn Gould og hans Bach-tolkninger.

  Det er først og fremst selve det musikalske uttrykket og i mindre grad de instrumentaltekniske ferdighetene som appellerer til oss i slike tilfeller. Håndverk og spillemåte er ofte individuell og blir i neste omgang gjenstand for etterlikning og kopiering av andre musikere. Slik blir mange musikere også kalt stilskapere, og stilskapere har vi innenfor alle musikksjangrer.

  Etter hvert som en musiker med kunstneriske og kreative ambisjoner utvikler seg, kommer det musikalske uttrykket mer og mer i sentrum framfor den rene instrumentalteknikken.

  Instrumentalteknikk blir dermed først og fremst et grunnlag for å kunne skape det kunstneriske uttrykket, på samme måten som en kunstmaler må mestre teknikken med palett og pensel når hun eller han skaper et bilde. Men hva er egentlig uttrykk?

--- 87 til 137

### xxx3 Uttrykk

{{Ramme}}

  Oppgave til innledning:

  Finn fram til noen musikere eller artister du mener har et spesielt personlig uttrykk. Hvordan vil du karakterisere dette personlige uttrykket?

{{Ramme slutt}}

  Uttrykket har sitt utspring i hjertet eller sjelen og formidler noe vi ikke kan beskrive med ord. Musikere med uttrykk er i stand til å omsette sine følelser til musikk. Gjennom musikken forteller de noe om sin personlighet. Uttrykket griper oss, og det er vanskelig å forholde seg likegyldig til det. Det finner klangbunn i oss som lytter, og tiltaler eller provoserer oss. Vi kan også si at uttrykket gir musikken identitet. Vi trenger ikke å ha hørt mye musikk av for eksempel Jan Garbarek, Miles Davis, Janis Joplin, Joni Mitchell eller Ray Charles før vi kan identifisere dem. De har en framføringsmåte og et uttrykk som er så personlig og individuelt at de lett lar seg skille fra mange andre dyktige artister.

--- 88 til 137

  Musikken må formidle noe av vår egen musikalske identitet. Musikerens oppgave er å skape betingelser slik at publikum kan glemme tid og sted, at øyeblikket blir altoppslukende. Da må vi komme forbi det tekniske, der det for eksempel bare gjelder å spille overbevisende hurtig. Vi må arbeide med å danne oss indre forestillinger om hvordan vi vil at musikken vår skal klinge, lære oss å lytte til vårt eget spill og arbeide med å frambringe et for oss meningsfylt musikalsk uttrykk. Skal vi fengsle vårt publikum, kan vi aldri tillate at en eneste tone eller pause går på tomgang eller spilles på gammel rutine. Når vi øver en skala eller en etyde, må vi også spille den som om den var et fullverdig musikkstykke. Hver tone må oppleves og uttrykkes. Klarer vi dette, er det til å leve med at vi mister en tone på gulvet under en konsert. En feilspilt tone vil lett komme i skyggen av et overbevisende uttrykk.

--- 89 til 137

  Men uttrykk inkluderer noe mer enn bare det vi hører. En musiker spurte en dag en annen om hun tenkte på uttrykket når hun øvde eller skulle opptre, og fikk til svar: «Uttrykket kommer av seg selv bare jeg får lagt sminken og tatt på meg sceneantrekket.» Det musikeren som spurte, hadde i tankene, var det hørbare uttrykket. Denne historien reflekterer to ulike måter å betrakte uttrykk på; et visuelt eller synlig uttrykk og et auditivt eller hørbart uttrykk.

  Det visuelle uttrykket blir i dag ofte kalt «image» og strekker seg langt utover selve musikken og formidlingssituasjonen. Artister pleier sitt image i alle tenkelige fora. Det preger i stor grad publikums oppfatninger og forventninger. At Frank Sinatra drakk whisky på scenen, at Ozzy Osborne bet hodet av levende høns og drakk blodet, er eksempler på deler av et image. Anne-Sophie Mutter poserende i elegante kjoler på plateomslag, Elton John med sine spektakulære briller og dresser eller Madonna med sitt utfordrende sceneshow er eksempler på det samme.

--- 90 til 137

  Handlingene fungerer på hver sin måte som svar på de forventningene mediene eller artistene selv har vært med på å skape hos sitt publikum. Det sier seg selv at det ytre uttrykket eller imaget ikke har noe med musikk å gjøre i seg selv, men det kan likevel fungere i forhold til det å befeste den enkelte artists identitet. Dette kan vi like eller mislike, men det blir lagt mer og mer vekt på image når artister skal presenteres, uansett musikktype. Dessuten framstår vi alle som noe visuelt på en scene enten vi er oss det bevisst eller ikke, og på den måten har vi alle et slags image. Det visuelle uttrykket har mye å si for hvordan vi oppfattes av publikum, og det får derfor konsekvenser for dem som ønsker å formidle musikk gjennom konserter.

  Spørsmålet som melder seg for oss som er i en gryende musikalsk utvikling, er om vi skal vektlegge og etterstrebe disse ytre faktorer framfor å arbeide med vår egen individuelle musikalske og instrumentale utvikling. Hva skal vi lære av våre musikalske forbilder? Skal vi forsøke å leve opp til deres høye musikalske nivå eller til deres image? Uansett hvilket svar vi har på disse spørsmålene, er det til sjuende og sist et godt musikalsk innhold og ikke «innpakningen» vi som musikere skal eller bør ha som mål å nå våre lyttere med. Ytre virkemidler må komme som et forsterkende tillegg og må harmonere med musikken og personene som utøver den.

--- 91 til 137

### xxx3 Motivasjon

  Alle vi som spiller et instrument, opplever perioder der vi føler at vi stanger hodet mot veggen. I slike stunder er det fort gjort å miste motet og utvikle et negativt selvbilde. Tanker som «Jeg er ikke musikalsk», «Alle andre er bedre enn meg», «Jeg kommer aldri til å lære dette», «Læreren min er en dust» svirrer rundt i hodet.

  I slike perioder er det ikke lystbetont å øve. Da øver vi fordi vi må, enten for å bestå en fremtidig eksamen, få godkjent terminkarakter eller for ikke å skuffe læreren. Eller vi lar instrumentet ligge i kassen og melder oss ut av hele læresituasjonen. I slike perioder mangler vi det som kalles motivasjon. Å være motivert betyr å ha lyst til noe og se muligheter. Ofte opplever vi slike perioder fordi vi ikke har noen retning på øvingen. Hvordan skal vi ha lyst til noe, når vi ikke har klart for oss hva vi vil? Vi skal illustrere dette gjennom en diskusjonsoppgave:

Til diskusjon:

  Anne spiller trompet. Læreren sier at hun må arbeide med lange toner, for hun har ikke noen god tone i instrumentet sitt og har problemer med å spille rent. Anne har ikke trompetmusikk å lytte til hjemme, og hun har begrensede muligheter til å spille sammen med andre, men hun er glad i musikk og øver litt hver dag. Anne arbeider med det læreren sier, men hun begynner å gå lei, for hun forstår ikke hva læreren mener. Anne begynner å se på trompeten som en belastning og ikke som en positiv utfordring.

  Drøft i klassen hva som bør gjøres i denne situasjonen. Hva bør læreren gjøre, og hva bør Anne gjøre for å snu denne utviklingen?

  Vi vet at mange av oss ikke selv valgte instrumentet vi spiller på. Kanskje ender vi opp med å spille det eneste ledige instrumentet i skolekorpset eller i musikkskolen. Forhåndskjennskapen til instrumentet er for manges del derfor minimal, og de referansene vi etter hvert får, begrenser seg til læreren i spilletimene og til våre medelever. I et lengre perspektiv er ikke dette nok for å komme videre. Vi må lytte mye til musikk, og over tid må vi få en indre forestilling om hvordan vi har lyst til å spille. Vi må engasjere oss og selv vise initiativ for å få tilgang på musikk der instrumentet vårt har en sentral rolle. Denne musikken må vi lytte til og etablere et forhold til.

--- 92 til 137

  For mange vil dette være som å gå på oppdagelsesferd inn i noe nytt og spennende, fordi vi vil komme over musikk og uttrykksmåter som vi ikke visste eksisterte. Da vil vi selv oppdage at det finnes utrolig mange ulike måter å spille et instrument på. En klassisk skolert sanger klinger og bruker stemmen annerledes enn en annen klassisk sanger og helt ulikt en popsanger. En rockegitarist eksponerer andre sider av gitaren enn en jazzgitarist, og så videre. Dette mangfoldet av tilnærmingsmåter til et instrument er spennende og inspirerende. En dag hører vi noe som vi blir særlig betatt av, og vi begynner etter hvert å få ideer om hvilken type musikk vi vil spille, og hvordan vi kunne tenke oss å spille den. Da kommer også de interessante spørsmålene: Hva gjør hun eller han for å lage den tonen? Hvordan er det mulig å spille så virtuost og samtidig så avslappet? Hva slags effektbokser og hvilken forsterker bruker den bassisten?

  Vi begynner å utvide vår musikalske resonanskasse eller klangbunn. Og siden vi vet mer om hvor vi vil, blir det også mer lystbetont å øve. Øvingen får en retning fordi vi har arbeidet oss ut av et idémessig tomrom. Da forstår vi også hvorfor vi må arbeide med intonasjon, øve etter metronom, øve skalaer og spille lange toner. Vi må i det hele tatt arbeide med elementer som ikke gir musikalske opplevelser med det samme, men som hjelper oss til å beherske instrumentet på en slik måte at musikken som strømmer ut av det, etter hvert tar med seg noe av oss selv. Vi er inne i musikken, og over tid vil vi utøve på et høyere nivå og bli mer interessante å lytte til.

### xxx3 Å høre seg selv i et speil

  Det er vanskelig å høre med andres ører. Vi står i øvingsrommet og sliter med etyder og håndverksdetaljer. Til slutt synes vi det klinger slik vi vil ha det. Så møter vi til spilletime og blir skuffet fordi læreren ikke går på rygg av begeistring. Dette er et scenario som mange kjenner seg igjen i. Også i møtet med publikum kan den responsen vi forventer, av og til utebli.

  Når vi øver, står vi midt oppi vår egen lyd. Da kan vi ikke, uten lang erfaring, få et realistisk bilde av hvordan det høres ut på avstand for den som lytter. I andre kunstuttrykk er det en naturlig del av arbeidet å betrakte på avstand mens en arbeider. En maler fjerner seg ofte fra lerretet for å få et inntrykk av hvordan detaljene i bildet til sammen utgjør motivet. På denne måten kan maleren skaffe seg et inntrykk av hvordan betrakteren muligens opplever det.

  Vi musikere kan med dagens tekniske muligheter gjøre det samme som billedkunstneren ved at vi gjør opptak av oss selv når vi øver. På den måten kan vi avdekke svakheter ved håndverket og uttrykket som vi ellers ikke ville oppdage.

--- 93 til 137

### xxx3 Å finne sin egen vei

  Å lære å beherske et instrument er en livslang og personlig prosess. Vi øver og vinner nytt terreng, men vi føler ikke at alle steg vi tar, bringer oss framover. Det som faller naturlig for noen, kan føles som uoppnåelig for andre. I frustrasjon over andres framgang og vår egen stagnasjon kan vi miste motet og få lyst til å gi opp. Vi må lære å akseptere at noen lærer fort det vi selv sliter med og bruker lang tid på. Dette betyr ikke at vi er dårligere musikalsk utrustet, men det utfordrer tålmodigheten og selvbildet. Å ha tålmodighet og tro på seg selv er den viktigste forutsetningen for framgang når vi arbeider med musikken og instrumentet.

  Samtidig må vi spørre oss selv hvorfor vi spiller. Er det målet om å bli den «beste» og gjøre en stor karriere som er drivkraften for at vi øver? Eller øver vi fordi det å spille musikk beriker oss som individer uansett hvilket nivå vi måtte befinne oss på? Kan det ligge en motsetning i disse to motivene? Eller finnes det andre beveggrunner for at vi spiller? Disse spørsmålene kan det være lurt å reflektere over når vi føler at øvingen er meningsløs. Musikkhistorien har mange eksempler på musikere som først i moden alder får oppmerksomhet for sitt arbeid. Dette forteller oss at det er våre individuelle framskritt som er det vesentlige, ikke andres utvikling og meninger, selv om vi både kan la oss inspirere av andre og lære av dem på veien.

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva mener vi med et utvidet håndverksbegrep?

-- Hva mener vi med å ha et musikalsk uttrykk?

-- Hva mener vi med kreativitet?

-- Hva kan grunnene være til at vi i perioder opplever stillstand i vår musikalske utvikling?

--- 94 til 137

## xxx2 Elevrespons

  Å gi respons kan bety å reagere, kommentere og gi uttrykk for synspunkter. Å gi respons kan dessuten bety å skille mellom det vi synes er godt, og det vi synes er mindre godt. I dette tilfellet er det snakk om å gi hverandre respons på den musikalske framføringen. Vi er vant med at det er instrumentallæreren som gir denne responsen eller tilbakemeldingen. Det er imidlertid viktig at dere elever gir hverandre respons på spilleferdighet, ikke bare fordi vi må sette ord på musikken vi hører for å bli klar over hva vi egentlig mener, men også fordi det gir ekstra motivasjon til å spille så godt du kan, når andre elever skal høre på.

  Det er også et hovedpoeng at dine medelever skal ha nytte av kommentarene dine, at du skal kunne yte hjelp underveis til elever som har øvd inn eller holder på å øve inn et musikkstykke.

--- 95 til 137

### xxx3 Fordeler

  Det er nyttig for den som skal spille for de andre, å få reaksjoner mens hun eller han er inne i en prosess, eller før et stykke er «helt ferdig til konsertframføring». Vi bør noen ganger stoppe opp og lytte til vårt eget spill og bli konfrontert med hva andre synes. Noen har kommet lenger spilleteknisk enn andre, men like fullt er det nyttig å lytte til andres spill for å sortere ut ulike sider ved framføringen og gi hverandre positiv «oppbacking». Det viser seg også ofte at respons fører til at det blir skapt nye ideer om framføring og musikkformidling.

  Vi lærer mye av å skulle gi respons. Vi får trening i å lytte kritisk og i å vurdere. Hva er godt, og hva kan bli enda bedre? Hva er det som fungerer, og hva er det som både kan og bør gjøres annerledes? Vi lærer en metode som i neste omgang kan komme til nytte når vi arbeider alene på øvingsrommet.

  Denne arbeidsmåten gir dessuten en type spilletrening som kan være en fin forberedelse til prøvespill for videre utdanning eller til større konsertopptredener.

### xxx3 Arbeid i responsgrupper

  Det er naturlig å arbeide i grupper når vi begynner dette arbeidet, og slik at hver gruppe har størst mulig spredning i instrument- og sjangersammensetning. I det ene øyeblikket er du utøver, og i det neste er du publikum. Det er viktig å huske at her er den viktigste rollen å være publikum. Treningen i å lytte aktivt og sette ord på det du hører, er minst like viktig som den musikalske framføringen.

  Det er viktig å ha noen klare kjøreregler for hvordan tilbakemeldingen skal foregå, og det kan være fornuftig å skrive ned synspunkter underveis:

1. Lytt og skriv ned minst én sterk side ved den musikalske framføringen

2. Skriv ned minst én ting som du mener kan forbedres ved den musikalske framføringen

3. Noter ting du vil spørre om

4. Foreslå noe du mener kan bidra til å gjøre framføringen bedre

### xxx3 Arbeidsgang

1. Stykket spilles. Responsgruppa noterer underveis.

2. Den som har spilt, gir uttrykk for hvordan hun eller han opplevde det å spille for medelevene.

3. Ta en runde der alle skal prøve å si noe positivt om prestasjonen.

--- 96 til 137

4. Gi publikum anledning til å stille spørsmål omkring repertoarvalg og innstudering.

5. En runde der alle sier noe om hva som kan forbedres, og hvordan det kan gjøres.

6. Utøveren bør prøve ut deler av stykket på nytt og oppsummere til slutt om det er noen av rådene hun eller han vil ta med seg og prøve ut videre.

  Denne måten å gi respons på blir en slags metode med spilling, oppsummering, ros, ris og forslag.

  Spesielt viktig for responsgruppa blir det å fokusere på det som er positivt, og uttrykke det som kan forbedres, på en hjelpende og konstruktiv måte. For utøveren blir det spesielt viktig å våge å ta sjansen på å utprøve alternativer og sortere viktige råd fra uviktige.

### xxx3 Utøverstyrt respons

  En annen modell for respons er mer styrt av den som spiller. Her er det utøveren som bestemmer hva hun eller han ønsker respons på. Det er en god læringssituasjon når vi selv opplever behov for hjelp, og responsen tar utgangspunkt i dette. Vi lurer på hvordan dynamiske virkemidler klinger ut, hvordan pedalbruken fungerer, eller om publikum opplever at det er balanse mellom ulike stemmer. Utøveren kan alltid be responsgruppa om å lytte etter spesielle ting.

### xxx3 Råd til responsgiver

  Å gi respons er en treningssak som tar tid, og som må utprøves mange ganger før det fungerer godt. Målet med responsen er at utøveren skal kunne forbedre prestasjonen sin. Derfor er det viktig at du er konkret i tilbakemeldingene. «Dette klarte du fint» kan være en hyggelig oppmuntring som til tider er på sin plass, men det er nødvendig med mer presise kommentarer dersom utøveren skal bli bedre. Dersom du hører et stykke som du synes er dårlig utført, kan du ikke kommentere alt. Tenk igjennom det viktigste utøveren kan gjøre for å forbedre framføringen, og foreslå det til slutt.

  Når du hører en framføring som du synes er god, skal du ikke være redd for å nevne mange ting som er positive. Av og til er et stykke så finpusset at det er bare positive ting å si, og det er greit! For den som spiller, er det minst like viktig å få vite hva som fungerer, hva som gir publikum en musikalsk opplevelse, som å få vite hva som er dårlig. Men igjen er det vesentlig at du – så langt du greier – forklarer hva det er du synes er godt. Det er dessuten nyttig for deg selv å identifisere hva andre gjør godt. Det hjelper deg selv til å bli en bedre utøver.

  Av og til handler en framføring om interpretasjon og alternative framføringsmåter. Da er det nyttig for deg å analysere en framføring og forsøke å danne deg «auditive forestillinger» av hvilke andre måter stykket kunne vært formet på. Dersom tiden tillater det, kan du drøfte disse med medelever og lærer. Prøv dem ut.

--- 97 til 137

### xxx3 Råd til utøver

  Hensikten med responsen er at du skal få ideer og tanker om hva du kan gjøre for å forbedre den musikalske prestasjonen din slik at publikum får en større opplevelse. Derfor blir det en utfordring ikke å forsvare seg mot kritikk og spørsmål som responsgruppa kommer med. Du skal bare ta imot, og så skal du senere sortere ut det du ønsker å prøve ut eller bruke av rådene som gis. Skulle du argumentere, ville det gå vekk altfor mye tid.

  Du skal ikke avvise det publikum sier. Du spiller for publikum, det er viktig å lytte til hvordan det reagerer, hvordan musikken din når fram. Du må ta publikum på alvor dersom det har oppfattet noe annet enn det du selv ville ha fram i musikken. Men du skal ikke uten videre godta alt publikum sier. Det er din fortolkning av musikken. Du har alltid rett på den måten at det er du som styrer framføringen, ofte i samarbeid med hovedinstrumentlæreren. Du avgjør til slutt hvordan musikkstykket skal framføres. Men du kan ikke krangle når det gjelder publikums opplevelse av det du spiller. Den måten publikum oppfatter musikken på, er personlig og farget av erfaringer som ingen andre deler fullt ut. Derfor har hver publikummer «rett» i sin opplevelse av musikken. Det er viktig å unngå angrep og forsvar.

--- 98 til 137

### xxx3 Hva skal responsen handle om?

  For at det skal bli enkelt å komme i gang, kan følgende tipsliste være utgangspunkt for respons:

  Momenter ved selve musikkformidlingen (indre faktorer):

-- frasering

-- rytme/puls – tempo

-- intonasjon/renhet

-- form

-- dynamiske virkemidler

-- klangbruk

-- tekst/diksjon

-- improvisasjon

-- balanse mellom stemmene

-- uttrykk – intensitet

-- kommunikasjon i ensemblet

-- spilleglede

  Momenter utenfor musikkformidlingen, men som likevel virker inn på denne (ytre faktorer):

-- utenatlæring – øyekontakt

-- lyd – forsterkning

-- forberedelser – opprigging

-- bakgrunnsstoff – kommentarer

-- koreografi – dramatisering

-- konsentrasjon – holdning til situasjonen

-- repertoarvalg

-- inn og ut av podiet

### xxx3 Hvor er læreren?

  I dette arbeidet får læreren en litt annen rolle enn du er vant til. Det er dere elever som her er de aktive. Det er meningen at læreren skal trå litt tilbake, men likevel styre arbeidet og ta opp problemer som oppstår.

  Læreren vil dessuten være mer opptatt av å trekke fram god respons enn å trekke fram en god musikalsk prestasjon. Av og til vil læreren kunne benytte seg av kassettopptak eller video for å vise eksempler fra gruppa på nyttig og konstruktiv respons.

--- 99 til 137

### xxx3 Egenvurdering

  Egenvurdering innebærer at du tenker over dine egne utøvende ferdigheter og holdninger og setter deg mål for forbedring. Her er en liste over spørsmål du kan bruke til egenvurdering.

1. Hvor mye tid bruker jeg til daglig øving? Spørsmålet er viktig fordi øving er en lang og sammensatt tålmodig prosess. Av og til hører vi merkbar framgang, andre ganger står det helt stille, for ikke å si at det går merkbart dårligere der vi virkelig mente at vi hadde musikalsk og teknisk kontroll. Slik er det også for profesjonelle musikere.

2. Hva har jeg prøvd å forbedre eller eksperimentere med siste uken?

3. Hva er de sterke sidene ved arbeidet mitt? Kryss av i margen på notene dine ved de taktene du synes du behersker godt. Å identifisere de sterke sidene ved det du spiller, er viktig av flere grunner. For det første har de fleste problemer både med å gi ros til seg selv og ta imot ros fra andre. For det andre er det alltid noe positivt å bygge videre på. For det tredje er jo målet på sikt å bli så selvstendig at du kan identifisere partier som uttrykker det du har på hjertet.

4. Hva er de svake sidene ved arbeidet mitt? Er det i det hele tatt noen?

5. Hva kan jeg gjøre for å forbedre spillet mitt til neste gang? Ved å sette deg egne mål for forbedring, styrker du både selvtilliten og evnen til kritisk tenkning. Når du har satt dine egne mål, vil du lettere oppdage hva som hindrer framgang.

6. Hvilken karakter vil jeg gi meg selv på instrumentalprestasjonen? Grunngi (bare aktuelt på konsertferdig produkt). Så kan du jo sammenlikne dine egne synspunkter med lærerens, og sammen kan dere bli enige om hva som skal legges til grunn for karaktersettingen. På denne måten blir du mer aktiv i din egen læringsprosess.

--- 100 til 137

## xxx2 Logg er lurt!

  Logg er en måte å skrive på som åpner opp for nye tanker, og som hjelper deg til å holde fast på opplevelser og erfaringer du gjør underveis. Ved hjelp av loggen kan du reflektere rundt din egen framgang på instrumentet, sette deg mål for forbedringer, bearbeide opplevelsen fra et konsertbesøk eller stille spørsmål ved ulike formidlingssituasjoner. Hovedmålet er at du bevisstgjør deg i forhold til øvings- og framføringssituasjoner. På mange måter vil loggen hjelpe deg til å bli din egen lærer.

### xxx3 Hvordan kan loggen brukes?

  I utgangspunktet er det ingen grenser for hva loggen kan brukes til, men et mål må være at den brukes som et redskap til bevisstgjøring i arbeidet med å formidle musikk. Det er imidlertid en fordel at elever og lærer blir enige om hva den skal inneholde, og hvordan den skal brukes. Her følger noen ideer.

### xxx3 Øvingslogg

  Helt sentralt for arbeidet med hovedinstrumentet er det at du stiller deg selv spørsmål om framgang og hvor du befinner deg i forhold til mål som er satt.

-- Hvordan går arbeidet i forhold til årsplan og eksamensforberedelser?

-- Hva har lykkes i denne perioden, og hva bør jeg arbeide mer med?

-- Hvordan vurderer jeg min egen progresjon og nivået jeg har nådd?

-- Hva gjenstår før jeg kan spille på konsert?

-- Hvilke krav stiller jeg til meg selv når et arbeid skal gjøres?

-- Hvor mye har jeg øvd, og hvor mye har jeg spilt denne uken?

-- Hva trenger jeg hjelp til av læreren?

-- Hvordan arbeider jeg sammen med andre?

-- Hvilke spørsmål skal jeg stille til læreren på neste instrumentaltime?

--- 101 til 137

### xxx3 Konsertlogg

  Musikkformidling handler mye om øyeblikkets musikalske opplevelse, men for at vi skal få ny innsikt gjennom opplevelsene, må de bli gjenstand for ettertanke. For å lykkes under press kan det være lurt å reflektere rundt de mentale forberedelsene vi gjør foran en konsertopptreden. På den annen side er vi ofte etter endt opptreden så lettet over å være igjennom at det overskygger alt annet. Men da er det viktig å bearbeide erfaringene fra framføringen for å stå enda bedre rustet til neste gang. Personlige notater i loggen vil kunne hjelpe deg i denne prosessen:

-- Hvordan har jeg forberedt meg til denne konserten?

-- Hvordan har jeg samarbeidet med akkompagnatøren?

-- Hva vil konserten kreve av meg musikalsk?

-- Hvordan vil jeg presentere musikken?

-- Hvordan skal jeg gripe publikum med det valgte repertoaret?

-- Hva skjedde underveis i konserten, og hvorfor?

-- Hvilke overraskelser bød akustikken på da rommet ble fylt med publikum?

-- Hva har jeg lært i ettertid, og hvordan skal jeg forberede meg neste gang?

-- Hvordan samsvarer mine opplevelser av prestasjonen med medelevenes?

### xxx3 Lyttelogg

  Her kan det dreie seg om å skrive ned opplevelsene dine fra et konsertbesøk. Når var konsertens «gylne øyeblikk» da tiden stod stille? Det kan være snakk om å skrive en stemningsrapport, eller du kan skrive om programvalg, om opplevelsen av utøverens interpretasjon, om de fysiske rammene omkring konserten eller om konsertens dramaturgi, som beskrives i neste kapittel. Det er med andre ord snakk om din totalopplevelse av framføringen. Refleksjonene dine kan eventuelt sammenholdes med det du leser i en offentlig musikkritikk fra den samme konserten. En slik type logg kan være et utmerket forstadium til du senere skal skrive dine egne musikkanmeldelser.

--- 102 til 137

### xxx3 Produksjonslogg

  I arbeidet med å planlegge, gjennomføre og vurdere konserten kan det være nyttig å føre dagboksnotater underveis, ikke minst med tanke på at arbeidet skal oppsummeres, og at du skal trekke dine erfaringer helt til slutt. Hva ble drøftet i plenum? Hvilke mål ble satt? Fungerte ansvarsfordelingen? Hvordan har den enkelte bidratt? Hvilke erfaringer er gjort på godt og vondt? Å skrive en slik type logg kan eventuelt gå på rundgang i gruppa, slik at den blir gruppas samlede dokumentasjon på synspunkter og opplevelser underveis i prosessen.

### xxx3 Dialog(g)

  Loggen kan fungere som en kommunikasjonskanal mellom deg og læreren, en dialog(g)! Da vil læreren kunne samle den inn, lese dine kommentarer og skrive sine egne. Læreren trenger også av og til tilbakemelding fra elevene på sin egen planlegging og sine valg og prioriteringer i undervisningen. I loggen kan du være åpen når det gjelder synspunkter på plan og framdrift i faget, og på hva som fungerer godt og mindre godt. Her er det en mulighet for å ta opp temaer som det ikke er så lett å ta opp når hele klassen er samlet. Ja, av og til har vi ganske enkelt behov for å skrive en «frustrasjonslogg».

  Når det gjelder arbeidet med respons, bør tilbakemeldingene og rådene fra medelever også sammenfattes og noteres. Det kan være at du har vært uenig i den responsen som har vært gitt. Forsøk å beskrive følelsene dine i loggen. Ta likevel medelevenes kommentarer med som en del av den samlede vurderingen og bak dem inn i det videre øvingsarbeidet.

  Loggen bør være en skrivebok som du dukker ned i etter behov, eller når læreren synes det er hensiktsmessig. Du lar pennen gå noen minutter, mens assosiasjoner kommer og går. Det er ikke nødvendigvis noe mål å skrive en sammenhengende tekst. Dette handler om å lage dine egne, personlige notater, å «tenke på papiret», assosiere, fabulere, åpne opp for nye tanker, altså det motsatte av å ta notater der vi kopierer andres informasjon. Brukt på denne måten vil loggen kunne bli et redskap til kritisk analyse av de ulike sidene ved musikkformidlingsfaget, samtidig som den vil være en hjelp i din egen utvikling som utøver og formidler.

--- 103 til 137

## xxx2 Sammendrag

{{Ramme}}

  I dette kapitlet har oppmerksomheten vært rettet mot viktige sider ved øvingsarbeidet for å sikre en god musikalsk utvikling. Å øve teknikk og motorikk er noe vi aldri blir ferdig med, samtidig som vi må betrakte teknikkarbeidet bare som veien fram mot målet, som er det personlige uttrykket, det som gir vår musikalske framføring identitet. Selv om vi strever med å få tekniske ting på plass, må vi også danne oss indre forestillinger om hvordan musikken klinger, og arbeide med å frambringe et meningsfylt musikalsk uttrykk.

  Under arbeidet vil det komme perioder der vi står på stedet hvil i musikalsk utvikling, og vi vil oppleve at motivasjonen varierer. Årsakene til dette kan være mange, men en trøst er det at dette er naturlig for de fleste som spiller et instrument i mange år, og at den negative tendensen før eller senere vil snu.

  Vi har sett på elevrespons som en arbeidsmetode i faget, der målet altså er å utvikle evnen til å lytte aktivt til medelevenes spill, sortere ut ulike sider ved framføringen og gi gode råd og tilbakemelding til utøveren. Det er et poeng at arbeidet utføres systematisk etter noen klart avtalte kjøreregler. Alle skal være nødt til å lytte kritisk og aktivt og sette ord på det de mener. Metoden vil også kunne gi fin spilletrening for et lite publikum innenfor rammer som føles tryggere enn et større konsertformat gjør.

  Loggskriving er her omtalt som et læringsverktøy som du kan ha god nytte av i arbeidet med å bli din egen lærer. Vi fabulerer og reflekterer på papiret, for eksempel etter en spilletime eller etter et konsertbesøk, vi sorterer viktig fra uviktig, mens vi forsøker å bli klar over hvor vi er i den faglige utviklingen. Dermed blir vi mer bevisst på vår egen læringsprosess. Vi har nevnt følgende måter å bruke loggen på: øvingslogg, konsertlogg, lyttelogg, produksjonslogg og dialog(g).

## xxx2 Arbeidsoppgave

  Sett dere sammen i grupper på fire-fem stykker. Tenk tilbake på instrumentaltimer dere har hatt med læreren, og forsøk å sette ord på situasjoner der læreren har gitt en god og meningsfylt tilbakemelding på arbeid og innsats. Bli enige om hva dere vil legge vekt på under arbeidet med å gi hverandre respons, slik at det etableres et positivt klima under arbeidet. Synspunktene legges til slutt fram i plenum.

--- 104 til 137

# xxx1 KAPITTEL 6: Vi lager konsert ...

{{Ramme}}

I dette kapitlet skal vi se på:

-- PR og bekjentgjøring – pressemelding, plakater og konsertprogram

-- kommunikasjonen og forholdet mellom publikum og utøvere

-- dramaturgi, variasjon, tid og lyd

-- noen fysiske og mentale øvelser som forberedelse til å møte publikum og motarbeide prestasjonsangst

-- lagarbeid og samarbeidsklima

{{Ramme slutt}}

  Konserten er tid og sted for de levende øyeblikk musikken skal gå direkte fra utøver til tilhører. Konserten er også en begivenhet som folder seg ut i tid og handling. For at dette skal fungere både for utøver og tilhører, er det mange ting å ta i betraktning fra utøverens side. Bakenfor handling og høydepunkter ligger det mye forberedelse både med personlig øving og tilrettelegging på det praktiske plan i samarbeid med andre. Hvordan dette kan gjøres, vil vi ta for oss i dette kapitlet.

## xxx2 Ansvar for din egen læring

  Det er deg selv det gjelder, deg selv sammen med andre. Skal arbeidsprosessen og konserten bli vellykket, må du være bevisst på din egen innsats og ditt eget ansvar. Det gjelder både hva du skal gjøre i forhold til deg selv og i forhold til dem du skal skape noe sammen med. Hva dere får ut av det, avhenger av din egen innsats. Innsats og utbytte henger sammen.

  Tradisjonelt har elever bare hatt ansvar for en begrenset del av virksomheten på skolen. Elever har gjort lekser, fulgt undervisningen, gjort hjemmearbeid og øvingsarbeid, deltatt i grupper og på konserter og utført arbeidsoppgaver som læreren har definert. Å planlegge og velge faginnhold og musikalsk repertoar har vanligvis vært overlatt til læreren. Evalueringen eller vurderingen og karaktersettingen har også vært gjort av læreren alene. Innenfor konsertproduksjon er planleggingsarbeidet en vesentlig del av læringen, og det samme er det avsluttende vurderingsarbeidet som blant annet skal sikre at vi oppsummerer våre erfaringer for om mulig å finne enda bedre løsninger til neste gang. Dette er klokt for læringen og motivasjonen. For at du skal få et så godt læringsresultat som mulig, er det viktig at du selv gjør valg, legger planer og ser konsekvensene av dine egne forslag. I noen sammenhenger kalles dette «å ta ansvar for din egen læring». Med tanke på en mulig framtid som utøvende musiker er det dessuten temmelig relevant. Som frilansmusiker vil du sjelden kunne gå til dekket bord og servere publikum dine innstuderte, musikalske perler. Mye av arbeidet vil ligge i den rent praktiske tilretteleggingen av konserten.

  Læreplanene skiller mellom undervisning og læring. Dette skillet blir sentralt i arbeidet med konsertproduksjon. Du vil få et utvidet handlingsrom idet du i konsertarbeidet får arbeide mer selvstendig enn det som er vanlig. Dine og medelevenes interesser vil være utgangspunkt for arbeidet. Planlegging og presentasjon vil være forankret i fag og læreplan, men det initiativet du selv tar som elev, ditt eget ansvar og engasjement, er en viktig forutsetning for å kunne gjennomføre konserten i alle dens faser. Derfor vil det ved siden av å arbeide med musikk og presentere denne musikken for et publikum også bli lagt vekt på evnen til kommunikasjon, samarbeid og kreativitet og på sosial kompetanse.

--- 105 til 137

--- 106 til 137

## xxx2 Konsertproduksjon som prosjekt

  Her er noen kjennetegn ved prosjektarbeid som alle bør tenke igjennom:

### xxx3 Elevmedvirkning

  Dette er et sentralt prinsipp i arbeidet. Det innebærer at elever og lærer samarbeider om konsertplan, gjennomføring og vurdering. Det sentrale her er at det er du som elev som skal lære, og den som skal lære, må ha innflytelse og være en aktiv samarbeidspartner. Det betyr at du må ta ansvar for de valg du deltar i, og at du har medansvar både for prosessen og for resultatet. Læreren vil veilede i forhold til oppsatte mål og rammer for arbeidet.

### xxx3 Samarbeid og samspill

  Vi skal være oppmerksom på at denne typen produksjon eller prosjektarbeid har sin egen forutsigbare dramaturgi, det vil si at det nesten alltid vil oppstå problemer, enten i samarbeidet eller av faglig karakter. Vi arbeider under tidspress, vi vet ikke hvor det bærer av, vi har ulike synspunkter på mange ting, og noen gjør masse arbeid, mens andre slipper billigere. Sykdom og praktiske problemer kan også oppstå. For at vi ikke skal bli tatt på senga, kan det være lurt å tenke over alle tenkelige faktorer som kan oppstå eller påvirke arbeidet, og eventuelt sette opp en liste over disse. Da er det lettere å takle dem når de kommer. En forutsetning for at samarbeidet skal fungere, er at vi har definert et klart mål for arbeidet, og at vi utarbeider en framdriftsplan der det settes rammer, og der roller avklares og ansvar fordeles. På den måten vet alle hva man forventer av hverandre.

--- 107 til 137

## xxx2 Vi tar fatt på selve arbeidet

  Det å lage en konsert er en tidkrevende jobb dersom den skal bli så bra som vi håper. Det vil kreve innsats og stort engasjement fra alle involverte. Under avsnittet «konsertens helhet og handling» skal vi gå inn på en del rent musikalske faktorer som kan bidra til at konserten blir spennende for publikum. Konsertarbeidet kan organiseres og gjennomføres med utgangspunkt i bestemte faser. De ulike fasene henger sammen fra arbeidet begynner, og til det er avsluttet. Under arbeidets gang vil fasene kunne flyte over i hverandre, men det kan være en stor fordel å være seg bevisst de ulike fasene og hvordan de henger sammen. De ulike fasene er

-- idéfase/planlegging

-- PR og informasjon

-- gjennomføring av konserten

-- vurdering

-- ny innsikt

  Vi skal utdype disse fasene nærmere:

--- 108 til 137

### xxx3 Idéfase/planlegging

  Enhver konsert er et resultat av at vi får en idé om noe musikalsk vi har lyst til å øve inn og presentere for et publikum. En idé er ikke noe som dukker opp tilfeldig, selv om det i øyeblikket kan føles slik. En idé er et resultat av at vi har gjort erfaringer som i sin tur stimulerer våre kreative evner. En konsertidé springer ikke sjelden ut av inspirasjon, vi er blitt inspirert av noe vi selv har opplevd som tilhørere, eller som vi har hørt omtalt på en fascinerende måte.

  Å arbeide med en konsert på idéstadiet er utfordrende og spennende fordi fantasien får fritt spillerom. Ennå er alt mulig. Kan vi for eksempel tenke oss å holde en konsert i barnehagen, på sykehjemmet eller på brannstasjonen? Kan det være aktuelt med en temakonsert av typen \_Latin-Amerika, Mozart\_ eller \_Romantikken\_? Det er ved å tøye vår fantasi at vi finner kimen til de originale ideene, som er de beste.

  Ideer kastes altså fram, også forslag til organisering og gjennomføring. Tidlig i denne fasen bør vi få fram hvilke krav som skal stilles, og hvilke aktuelle tidsrammer vi har i forhold til årsplanen i faget. Viktige momenter i denne fasen er å kartlegge rammene for det videre arbeidet og betingelsene for at arbeidet skal lykkes.

a) Målformulering

  Under planleggingen skal vi velge mål, innhold og ramme rundt konserten. Hva er det konkret vi ønsker å lage? Hvilken type trening skal arbeidet gi oss? I tillegg til rent musikalske mål bør vi også tenke på viktige mål som selvstendighet, kreativitet og punktlighet. Og vel så viktig: Hvilken opplevelse ønsker vi at publikum skal få? Hvordan skal vi påvirke publikum? Hvilken stemning er vi ute etter å skape? Svarene på dette vil i neste omgang få konsekvenser for hvilket repertoar vi velger til konserten vår, og hvordan vi presenterer stoffet. Det vil også være naturlig å diskutere hva det vil si å skulle beherske elementær sceneopptreden i konsertsituasjonen. Hvilken hjelp vil vi komme til å trenge? Hvordan kan hovedinstrumentlæreren veilede oss her?

  Andre spørsmål som tas opp i denne fasen, er:

-- Hvordan skal vi skape «handlingsforløp» eller dramaturgi i konserten? Dette innebærer at vi må ta stilling til rekkefølgen av musikkinnslagene, der vi ser for oss høydepunktet, hvordan vi skaper kontraster eller gode overganger, og hvordan vi utnytter pausene mellom numrene. Skal det for eksempel være «en rød tråd» i konserten, eller skal vi lage en bestemt temakonsert? Hva skal i så fall være budskapet?

-- Hvordan får vi best mulig kommunikasjon og kontakt med publikum?

-- Hvordan vil vi ha scenearrangementet eller møbleringen, og hvordan skal dette best mulig fremme våre intensjoner med konserten? Akustiske utfordringer blir å bedømme oppsettingen på podiet, avstanden til publikum, balanse og avstand til andre instrumenter, og hvordan vi skal sikre at lydopplevelsen og det visuelle inntrykket blir best mulig for tilhørerne.

-- Finnes det rekvisitter som kan synliggjøre eller forsterke den musikalske opplevelsen?

-- Skal vi ha en kommentator eller konferansier? Hvilken rolle skal i så fall hun eller han ha?

--- 109 til 137

  Etter å ha luftet et utall ideer og forslag kan vi så begynne arbeidet med å sortere dem. Etter en tid framstår en konsertramme som samler noen av ideene, og vi har kommet så langt at vi har en indre forestilling om hvordan vi vil at konsertsituasjonen skal se ut, og hva vi selv ønsker å lære gjennom dette. Vi har med andre ord definert målet for konserten. Spørreord som hva, hvordan, hvem, når og hvorfor er sentrale i denne fasen.

b) Organisering

  Viktige momenter her er:

-- tidsplan

-- organisering av arbeidet

-- fordeling av oppgaver

  Skal vi komme i mål, er en framdriftsplan et viktig verktøy. Innenfor rammer som elevene og læreren er blitt enige om, planlegges forløpet, for eksempel tidsplan, timeplantilpasning og konsertdag. Planen må si noe om \_hvem\_ som skal gjøre \_hva\_, og \_hvem\_ som henvender seg \_hvor.\_ Den må også si noe om frister for når musikk skal være innøvd og lært utenat, og når praktiske ting skal være gjort. Enten vi drar ut fra skolen med konsertprogrammet, eller vi inviterer gjester til skolen, må avtaler gjøres i god tid, og avtaler forplikter. Det kan også komme til å vise seg at vi blir nødt til å skrive arrangementer som er tilpasset den besetningen vi har til rådighet. Framdriftsplanen skal være et hjelpemiddel som skal sikre at vi kommer i mål med konserten, men den skal også være et hjelpemiddel til å justere kursen underveis. Det er viktig at en tidsplan er så nøyaktig og oversiktlig at den er til hjelp både for elever og lærer.

--- 110 til 137

#### xxx4 Innstudering

  Så begynner arbeidet med innstudering, og de ulike numrene skal settes sammen til et program. Uforutsette problemer kan her melde seg: Valget av musikk kan vise seg å være for krevende, slik at vi ikke mestrer den slik som vi ønsket. Dersom vi ikke er spesielt rutinerte i framføringens kunst, bør vi velge et repertoar som ikke stiller større tekniske krav enn vi kan makte og kontrollere. Det er viktig at ambisjonene står i forhold til forutsetningene. Og det bør være en ufravikelig regel at vi lærer repertoaret vårt utenat så tidlig som mulig. Å være frigjort fra notene er vanligvis en betingelse for å skape en god musikalsk øyeblikksopplevelse. Her kan instrumentallæreren være med og veilede.

--- 111 til 137

  Noen av de scenografiske ideene vi hadde på idéstadiet, kan vise seg å være for kompliserte, slik at de tar for lang tid å realisere. Det er vanskelig å finne øvingstid der alle kan møte samtidig. Vi erfarer med andre ord at det kan være vanskelig å overføre teori til praksis. Vi inngår kompromisser med de opprinnelige ideene og ender etter hvert opp med en konsert som kan være nokså forskjellig fra utgangspunktet. Det betyr ikke nødvendigvis at resultatet blir dårligere, men mer i samsvar med vår reelle kompetanse. Kanskje har planen vår endret seg så mye at vi må vurdere om den passer for målgruppa den er tiltenkt. Når konserten har tatt form, og arbeidet fortsetter, vet vi hva vi kommer til å presentere, og til hvem. Vi får etter hvert et gjennomtenkt og godt produkt, og vi kan begynne å markedsføre konserten vår.

--- 112 til 137

### xxx3 PR og informasjon

  Dersom vi ikke på forhånd har et spillested, blir vi nødt til å gå ut og tilby konserten vår til en arrangør. Da må vi gjøre oss nytte av det vi har lært om å beskrive musikk. En arrangør som får en henvendelse fra et ensemble som vil komme og spille, vil være interessert i å vite litt om musikken, innholdet og musikerne. Arrangøren vil alltid sette pris på å motta skriftlig materiell i tillegg til den muntlige henvendeisen. Å utarbeide slikt materiell følger vanligvis med det å leve som musiker, med mindre vi er profesjonelle og har en impresario til å gjøre det for oss. I visse tilfeller kan det komme på tale å sende med en demokassett med opptak av noen numre, dersom vi har hatt tid og muligheter til å lage en innspilling.

  Dersom vi selv står som arrangør av konserten, skal den annonseres i lokalavisen eller lokalradioen. Dessuten må vi lage plakater. Dersom det er snakk om en større konsertoppsetting der vi av økonomiske grunner er avhengig av et visst publikumsbesøk, bør vi være særlig nøye med å bekjentgjøre konserten i god tid. En forhåndsomtale i avisen når ut til mange og er derfor noe vi bør prøve å få til. Da sender vi ut en pressemelding. Samtidig kan det være lurt med en muntlig henvendelse. Pressemeldingen bør aldri være lang. Den bør ha en presis beskrivelse i noen få punkter og en overskrift (heading) som vekker interesse. Inviter også pressefolk til skolen for å ta bilder fra en prøve. Ha i bakhodet at fotografer er opptatt av hva som fungerer visuelt!

  Ta en titt på konsertinvitasjonen på side 113. Se spesielt på hvordan beskrivelsen av reiseskildringen gjennom musikken er laget. Ville du ikke ha blitt nysgjerrig på en slik konsert?

--- 113 til 137

{{Ramme}}

INVITASJON TIL KONSERT

  Hva skjer når en håndfull musikere med ulik bakgrunn setter hverandre i stevne med landsdelens egen folkemusikk på menyen? Kom og hør svaret selv – på musikkonservatoriets kammertirsdag. Ensemblet vil presentere et bredt spekter av midtnorsk tradisjonsmusikk. Her vil musikken som «historieforteller» og gjenklang av fortiden stå sentralt. Musikerne – alle tilknyttet konservatoriet – lover en reiseskildring med mange ingredienser:

-- Middelalderen med tapre riddere, skjønne jomfruer og underjordisk mystikk

-- Gamle setertradisjoner og arbeid på sjø og land

-- Bryllups- og festtradisjoner

-- «Livat» dansemusikk

-- Vakre religiøse folketoner

-- Drømmen om Amerika

-- Og: Kjærlighet – i flere fasetter

  Blant tekstforfatterne finner du kjente navn som H.C. Andersen og Aa.O. Vinje, men det er også innslag av lokal diktning, som på en spesiell måte vitner om landsdelens særegne kultur og miljø.

DE SOM ER MED:

Randi Lundemo – sang/kveding

John Pål Inderberg – saksofon

Kåre Taraldsen – trekkspill

Carl Haakon Waadeland – perkusjon

Odd Johan Overøye – klaver/tangentinstrumenter

Velkommen til en mangfoldig konsertopplevelse!

--- 114 til 137

  Plakaten er publikums første møte med konserten. Tenk på at en plakat skal ses på avstand. Derfor er det viktig at vi ikke legger altfor mye informasjon inn i plakaten. Tid og sted for konserten må komme klart fram. Den informasjon som distribueres, skal på en eller annen måte pirre lytterens nysgjerrighet. Dersom vi lykkes med en kreativ og original presentasjon, kan det få mange besøkende til konserten.

  Mer detaljert informasjon hører derimot hjemme i konsertprogrammet. På samme måten som ved musikkanmeldelser er det viktig at vi skaffer oss en slags forståelse av hvilken funksjon teksten har i et konsertprogram. Da finner vi god hjelp i å lese ulike konsertprogrammer, der vi kan plukke ut biter som vi deretter analyserer.

  Et konsertprogram skal på samme måten som musikkritikken si noe om innholdet i konserten og om utøverne. Forskjellen er at teksten i et program har en annen og mer objektiv karakter enn en kritikk, og at den først og fremst skal åpne opp for opplevelsen. I tid kommer programmet før musikken, mens en anmeldelse kommer etter. Beskrivelsen av musikken i programmet vil ofte ha historisk karakter. Mange setter pris på at musikken på denne måten settes inn i en historisk ramme, spesielt dersom musikken er ukjent, eller teksten er på et fremmed språk. Oppslagsverkene kan være til stor hjelp. Når det gjelder utøverne, er det vanlig at det står litt i programmet om hva de hittil har prestert som kunstnere. Presseklipp i et konsertprogram oppfattes vanligvis som nøytral presentasjon eller som PR for utøver og konsert.

  Når det gjelder avisannonser, er det lurt å legge vekt på en god layout (grafisk utforming), slik at informasjonen kommer klart fram til leseren. Teksten bør settes opp på en enkel og oversiktlig måte slik at hovedbudskapet kommer klart fram. Skrifttypene som brukes, skal være lett lesbare, og det bør ikke brukes mer enn to eller tre ulike skrifttyper. Overskriften skal være et blikkfang og settes ofte med større bokstaver enn den øvrige annonseteksten.

  Til diskusjon:

  Det holdes mange konserter der det ikke foreligger trykt program. Hvilken type konserter er dette? Diskuter hva årsaken kan være.

--- 115 til 137

#### xxx4 Tegning av program ...

  På samme måten som vi diskuterte mål og innhold, kan det på et tidlig stadium være lurt å ha en idédugnad om hvordan vi skal bekjentgjøre og markedsføre konserten. Husk at nesten all PR i utgangspunktet er god PR, bare vi ikke skaper forventninger som vi ikke er i stand til å innfri.

### xxx3 Gjennomføring av konserten

  Nå skal det skje! Vi har varmet opp både kropp og instrument i flere omganger, men ikke desto mindre har vi «sommerfugler i magen», og spørsmålene tvinger seg på: Vil stemmen holde? Husker jeg all teksten? Kommer jeg til å snuble i takt 64 i dag, mon tro? Holder instrumentet mitt stemmingen? Og dessuten: Sitter det i det hele tatt noen i salen?

  Det kan hende at det venter oss overraskelser; det kan være stappfullt av slekt og venner i salen, eller det er kvelden da bare noen få har funnet veien til konserten. Uansett, vi gjennomfører programmet etter planen, topp konsentrerte som om det skulle være i Royal Albert Hall. Ja, for de ti publikummerne har betalt for å få denne musikkopplevelsen, og de har krav på å få et så flott produkt som mulig.

#### xxx4 Hva oppfatter publikum?

  Konserten gjennomføres for publikum, som opplever en strøm av lyd- og synsinntrykk. Øyeblikksopplevelsen vil fortone seg forskjellig alt etter hvem som ser og lytter. Noen vil oppleve en flott musikalsk stund, mens andre opplever musikken som fremmed. Noen synes det blir spilt for høyt, mens andre synes styrken kler denne musikken. Noen vil til og med kunne ergre seg over at en av musikerne har hvite tennissokker under dressbuksa, mens andre ikke registrerer slikt. Vi fokuserer på ulike sider ved konserten, og øyeblikksopplevelsen blir farget av erfaringer, preferanser og forutinntatte holdninger.

  For tilhørerne vil enhver konsertopplevelse være mangesidig i den forstand at de tar i bruk flere sanser. Dette må vi være oss bevisst når vi er på podiet. Som musikere er vi formidlere av et auditivt inntrykk, det vil si at vi først og fremst henvender oss til hørselen. Det viktige for oss ligger i formen, innholdet og uttrykkskraften i musikken. Men det betyr ikke at synsinntrykket er uviktig, for eksempel sceneatferd, kroppsholdning, plassering og møblering.

  Det kan oppstå konflikter mellom de ulike momentene dersom vi ikke er klar over hvor synlige vi er på en scene. Det er også viktig at det er samsvar mellom det publikum hører og ser. Dersom vi formidler et stillferdig og innadvendt uttrykk, vil det virke lite troverdig dersom atferden er urolig og utagerende.

  Samtidig handler sceneopptreden om å gjøre det som er naturlig for den enkelte, det er ikke meningen å skape stereotypier. Vi er ulike som mennesker og bør få lov til å være det også som musikere. Et hovedmål i arbeidet med formidling er jo nettopp å dyrke fram sitt eget musikalske uttrykk. Vi sorterer altså ut det private, men tar det personlige med oss når vi skal formidle musikken.

--- 116 til 137

### xxx3 Vurdering

  Publikum vil alltid vurdere prestasjonen vår etter konserten. De går hver til sitt – en opplevelse rikere. Noen diskuterer konserten, mens andre har nok med sine egne tanker. Lytterne sammenlikner, grunngir, bearbeider, kritiserer eller beundrer. Dersom konserten har gjort et særlig inntrykk, kan den skape gode følelser i lang tid.

  For vår egen del vil en vurdering av konserten og arbeidet fram mot den falle naturlig inn i læringsprosessen. En slik vurdering er også nødvendig for å oppnå ny innsikt, som kan betraktes som en siste fase. Vi bør derfor på et tidlig stadium i planleggingen diskutere og ta stilling til hvordan arbeidet skal vurderes. Her kan den tidligere nevnte produksjonsloggen være til god hjelp. Spørsmål av denne typen kan være relevante:

-- Hva kunne vi gjort annerledes og bedre?

-- Hvorfor fikk vi ikke til siste del av første låta?

-- Hvordan kunne vi bedre fått fram vekslingen mellom solist og ensemble?

-- Hvordan fungerte lydbildet for publikum?

-- Hvordan skal vi tolke responsen fra publikum?

-- Traff vi med repertoarvalget?

-- Hvordan gikk samarbeidet i planleggingsfasen?

-- Hva gjorde meg mest frustrert underveis? Og så videre ...

-- Hvilke problemer oppstod under prosessen, og kunne vi gjort noe for å avverge dem?

--- 117 til 137

  Her vil læreren også bidra med sin vurdering, og det er interessant å se om lærerens oppfatninger stemmer overens med dine egne.

  En annen vesentlig del av vurderingen er den formelle. Det er viktig at læreren og elevene sammen utarbeider kriterier for hva det skal legges vekt på i konsertproduksjonen når det gjelder karaktersettingen. Hva skal telle som vurderingsgrunnlag? Skal prosessen og planleggingen telle med, eller er det bare det kunstneriske resultatet som skal telle? Og hvor mye vekt skal det legges på konsertproduksjon i forhold til de andre hovedmomentene i faget?

  Skal selvstendighet honoreres? Skal idéskaping og initiativ honoreres? Skal musikalske arrangement og instrumentering telle med? Og hvilke deler av musikkformidlingen skal telle med i karakteren for hovedinstrument, og hvor mye skal telle med i faget musikkformidling?

  Her er det mange spørsmål å ta stilling til, og dette må avklares før selve arbeidet begynner.

### xxx3 Ny innsikt

  Så har vi lagt konsertopplevelsen bak oss. I ettertid vil den «sette seg i kroppen», vi kan si at den manifesterer seg. Våre opplevelser har satt et spor i oss som både kan være overveiende positive og overveiende negative, men som uansett har utvidet vårt erfaringsregister og bidratt til at vi utvikles som mennesker og musikere.

--- 118 til 137

  Til diskusjon:

  Anne går tredje året på musikklinja og har fått drag på trompetspillet sitt. Hun har begynt å spille i en jazzkvartett sammen med noen medelever. Kvartetten har etter hvert blitt et populært innslag i skolemiljøet, den svinger og «tar av» både titt og ofte. En dag blir de spurt av rektor om de vil lage en konsert på en ungdomsskole i nabobygda. Rektor mener det kan være god reklame for musikklinja. Anne og bandet stiller opp på naboskolen og spiller sitt repertoar slik de pleier. Anne opplever en mørk dag i sitt musikerliv. Publikum holder seg for ørene, hoier og buer, ler åpenlyst og går ut og inn av salen. Bare noen få ser ut til å lytte til musikken. Bandet opplever en totalt annen respons enn de er vant til blant medelevene. Hva kan grunnen være til dette? Kunne Anne og bandet ha forberedt seg på en måte som hadde gitt en annen publikumsrespons?

## xxx2 Romfølelse

  I musikkformidlingssituasjonen er det viktig å konsentrere all sin energi om det musikalske uttrykket. Denne uttrykkskraften skal holde personen på aller bakerste rad i ånde, den skal favne hele salen og skape «den magiske boblen» der utøver, musikk og tilhører smelter sammen og glemmer tid og sted. Et ledd i prosessen med å oppnå dette vil være å utvikle romfølelse, og da snakker vi både om konsertsalen, scenerommet og ditt eget indre rom av tanker, følelser, intuisjon og erfaring.

  Du har helt sikkert opplevd «prestasjonsangst» og frykt for å gå på scenen. Rommet oppleves ufattelig stort, og du selv føler deg bitte liten med alles oppmerksomhet rettet mot deg. I ditt indre rom er oksygenmangelen akutt, og pulsen hamrer. Et viktig mål for oss blir derfor å få kontroll over både vårt indre rom og det ytre rommet. Vi må bli så trygge på situasjonen at vi kan rette all vår oppmerksomhet mot det musikalske uttrykket som skal fange tilhørerne.

### xxx3 Øving

  Sitt avspent på en stol med lukkede øyne og pust gjennom nesen. Bruk et par minutter på å lytte etter lyder utenfor rommet du sitter i. Deretter lytter du etter lyder i rommet, og til slutt beveger du deg innover og lytter etter lyder i din egen kropp, hjerteslaget og pusten.

--- 119 til 137

  Øvingen gir god avspenning og skjerper konsentrasjonen. Den hjelper deg til en bevisst romfølelse ved å reise fra rom til rom.

### xxx3 Å utforske rommet

  Du bør utforske rommet der konserten skal foregå, slik at du er forberedt og føler deg hjemme der. Det kan du gjøre på mange måter. En vanlig tilnærmingsmåte er å øve i lokalet noen ganger. Spill noen øvelser med lange og korte toner, sterke og svake toner, slik at du tester ut etterklang og resonans. Dette er spesielt viktig dersom dere utgjør et ensemble som skal spille. En annen måte å utforske rommet på er å bruke blikket aktivt. Bruk først det «nære blikket» og bli var hvor på podiet du står, hva som finnes i din umiddelbare nærhet, hvordan lyset faller, og så videre. Prøv deretter å fange inn rommet med «det lange blikket», vegger, tak og gulv, og se for deg publikum på plass. Forsøk til slutt å se bakenfor tid og rom, et sted langt der ute der himmel møter hav. Så kan du bringe deg selv tilbake til de nære omgivelsene igjen.

--- 120 til 137

  Når publikum får blikkontakt med deg, oppleves du som mer uttrykksfull enn om du spiller rundt omkring i din private sfære med nedslått blikk. Spesielt vil en sanger være nødt til å våge å møte publikum med blikket for å formidle sitt budskap. Som musiker skal du fylle rommet fra første tone, du skal gripe rommet, erobre rommet. Og når siste tonen dør ut, skal den henge igjen i rommet en liten evighet. La pausen trollbinde publikum før du bryter stemningen.

### xxx3 Nervene – venn eller fiende?

  Det kan bli en tøff opplevelse å stå framfor et publikum etter endeløse forberedelser. Det er ikke alltid vi får innfridd våre forventninger, ja det hender at det skjer ting man ikke kunne drømme om skulle skje. Ofte er det stykket som vi hadde minst forventninger til, som fungerer best. Den låta som gikk så bra på siste øving, og som alle hadde så god følelse for, kan plutselig ha mistet sin magi. «I den takten har jeg virkelig aldri spilt feil» – de fleste har vel opplevd denne følelsen. At opplevelsen blir annerledes enn ventet, betyr ikke at forberedelsene har vært forgjeves, eller at konserten ble en fiasko. Det meste ser annerledes ut for publikum enn for den som står midt oppi det. Til og med de mest rutinerte og berømte artister opplever slike overraskelser, og husk: Publikum vil deg vel!

  Vi må forsøke å forsone oss med tanken på at det å spille for andre vil utløse nervøsitet. Vi må derfor forsøke å akseptere at disse ubehagelige kroppsreaksjonene kommer. Da er vi bedre forberedt enn om vi stritter imot. Etter hvert som vi blir vant til å opptre, blir vi flinkere til å takle tanken på å være i rampelyset, og vi venner oss til at det sitter mennesker i salen som lytter til og betrakter akkurat oss. Nervøsiteten kan i visse tilfeller frigi de beste musikalske sidene våre ved at vi blir skjerpet og er mer til stede i det vi gjør. Kunsten er å gjøre nervøsiteten til en venn og ikke til en fiende. Er vi godt musikalsk og mentalt forberedt, skal det mye til for at nerver skal ødelegge konserten. Denne typen prestasjonsforberedelse kommer vi tilbake til senere i kapitlet.

--- 121 til 137

### xxx3 Huskenøkler for å jage vekk nervøsitet

  Til slutt tar vi med noen stikkord til musikalsk og mental forberedelse når vi skal prøve å takle konsertsituasjonen.

-- Prøv å glemme deg selv, tenk på musikkens karakter, \_vær\_ i musikken!

-- Det er ingen skam å være nervøs

-- Ikke skjul nervøsiteten din, snakk om den, få den fram i lyset

-- Aksepter deg selv – også nervøsiteten din

-- Forsøk å finne årsaken til at du er nervøs

-- Fjern gravalvoret – tenk positivt!

-- Finn på noe morsomt – le litt av og til

-- Bestem deg for å tvinge bort forventninger og ytre press. Stol på at du overlever uansett hva som skjer

-- Utfør «tegn-deg-selv-øvingen». Se deg selv i konsertsituasjonen flere ganger. Kjenn etter hvor spenningene setter inn, og kjenn hvor herlig det er når du overvinner dem

-- Lær deg å slappe av og la pusten flyte uanstrengt

-- Tenk på alle gangene du spilte stykket godt. Stol på at tonene kommer

-- Tenk på alt du kan, alt du klarer

-- Husk at det kommer mange flere konserter og eksamener etter denne

  Hva er egentlig det verste som kan skje? Blir læreren sur? Blir kjæresten flau? Tror du at de tilgir deg? Kan du leve med det?

--- 122 til 137

## xxx2 Oppgave:

  En type mental forberedelse til konsertframføring er å forsøke å «tegne seg selv» i rommet der framføringen skal foregå, eller tenke seg selv i framføringssituasjonen. Denne utforskingen er imaginær, og du kan utføre den hvor som helst bare du har tid, og konsentrasjonen er til stede. Innta en stående, sittende eller liggende stilling i rommet. Lukk øynene og konsentrer deg fullt og helt om deg selv. Framkall en detaljert tegning av deg selv inne i hodet ditt idet du går inn på scenen, henvender deg til publikum og begynner å spille. «Lytt» til hele stykket, ta imot applaus og forlat podiet. Vær detaljorientert og kjenn godt etter hvilke følelser møtet med rommet, publikum og musikken vekker i deg.

## xxx2 Konsertens helhet og handling

  I musikken kan vi høre for oss mange handlingsforløp. Hvert innslag i en konsert har en indre handling. Konserten som helhet har en annen handling. Hvordan plasseres innslagene i rekkefølge? Hva egner seg som avslutningsnummer? Hvor skal konsertens høydepunkt komme? Hvor lang skal konserten være? Da vi musikere i stor grad er opptatt av våre egne individuelle innslag under konserten, kan vi lett glemme helheten, hvilken sammenheng musikken vår skal inngå i. Dersom konserten ikke framstår som helhetlig, kan noe av formidlingsverdien gå tapt.

### xxx3 Dramaturgien

  Dersom du tenker på en stor konsertopplevelse du har hatt, kan det være vanskelig å beskrive hvorfor du likte den så godt. Du husker sikkert noen innslag der det «tok ekstra av», men sannsynligvis husker du konserten fordi du hele tiden var engasjert som lytter. Ikke bare spilte musikerne bra, men de hadde også satt sammen programmet på en god måte, både musikalsk og visuelt.

  Vi kan si at gode konserter fungerer godt dramaturgisk. Drama er et gammelt gresk ord som betyr handling. Dramaturgi er læren om handling som kunstform. Når vi hører ordet drama, vil de fleste assosiere det med teater, men det er også dramatikk i musikken, i et bilde, i en roman, i en skulptur. Dramaturgien er et bærende element i alle kunstuttrykk, men den antar ulike former. Dramaturgien gir et kunstverk mening, gjør det levende, slik at vi kan identifisere oss med det eller ta avstand fra det. En romanforfatter er for eksempel opptatt av hvordan de ulike kapitlene og handlingsbeskrivelsene smelter sammen til en begripelig helhet for leseren. Komponister snakker på samme måten om form og helhet når de beskriver hva de søker i komposisjonsprosessen.

  Nedenfor skal vi se på noen faktorer som det kan være nyttig å ha i bakhodet når vi setter sammen et konsertprogram til en dramaturgisk helhet. Alle faktorene er ikke ment å være like viktige i enhver anledning, men må vektlegges forskjellig alt etter hvem vi spiller for, og hvilken type konsert vi ønsker å lage. Vi skal nå bare holde oss til selve musikken og lar sceniske og visuelle virkemidler ligge i denne omgang.

--- 123 til 137

### xxx3 Identifikasjon

  Enhver publikummer som kommer på en konsert, har forventninger om å høre noe som stimulerer og kaller på assosiasjoner. En konsert bør derfor inneholde elementer som imøtekommer denne forventningen. Når vi musikere oppsøker konsertsteder eller hører nyinnkjøpte plater, forventer vi selv å høre noe vi forstår og liker. At vi viser respekt for at publikum har et liknende behov, vil gjøre at det er lettere for oss å formidle musikk som det er lite kunnskap om til et bredt publikum. Dersom vi ikke tar hensyn til det vi mener er kodefortrolighetsnivået blant publikum, risikerer vi å bli oppfattet som asosiale musikere, selv om det ikke er meningen.

  Dersom vi lager en rocke- eller popkonsert og primært søker et publikum som vi mener er kodefortrolige med denne uttrykksformen, ligger gjenkjenningselementet innbakt i musikken, og vi trenger ikke bekymre oss for om dette elementet er til stede. Ettersom pop og rock er populærmusikk framfor noe annet, skal det mye til for at publikum opplever det de hører som fremmed. For musikere derimot, som utøver det vi kaller «smal musikk», er det ofte ikke til å unngå at de kommer i konflikt med publikums kodefortrolighet. De fleste publikummere har bare perifer kjennskap til for eksempel samtidsmusikk, moderne jazz, eksperimentell rock og samisk musikk.

--- 124 til 137

  Spiller vi for eksempel frijazz for ungdomsskoleelever, må vi regne med at de fleste lytterne ikke kjenner musikken på forhånd. Ettersom mange av dem verken får noe følelsesmessig eller intellektuelt «kick» av det de hører, vil de fleste naturlig nok melde seg ut av lyttesituasjonen. Vi kan riktignok oppleve interesse i form av nysgjerrighet i begynnelsen av konserten, men den vil med stor sannsynlighet forta seg. Da kan det være nyttig å dra inn elementer som vi tror lytterne kjenner igjen og identifiserer seg med. Spiller vi for eksempel frijazzversjoner over «Mors lille Ole», «Black or White» eller Rosenborgsangen, kan vi godt spille frijazz for et slikt publikum. At vi i en slik situasjon spiller på kjente tema eller klisjeer, er ikke lettvint publikumsfrieri dersom det blir gjort seriøst og er i samsvar med resten av repertoaret.

### xxx3 Utfordring

  En konsert skal ikke bare behage. Kanskje skal den ha brodd og ha som mål å utfordre lytterne. Kanskje vil vi ta publikum med inn i musikalske landskap de ikke kjenner på forhånd. Utfordringen kan bestå i alt fra å framføre egne låter og nye tolkninger av kjent musikk til å presentere opera for rockere. Utfordringen kan i første omgang se ut som motsetningen til målet om gjenkjenning og identifikasjon.

  Det meste av musikken som spilles i mediene, er bare ment å skulle underholde eller behage. Publikum har likevel rett til å få kjennskap til at det finnes musikk på siden av populærmusikken. Det er vår plikt, dersom vi ønsker å være seriøse musikkformidlere, å gjøre det utilgjengelige tilgjengelig dersom vi har muligheten. Det er viktig at vi står fram med den musikken som vi har et nært forhold til, og at vi ikke søker kompromisser som forandrer klassisk musikk til rock, jazz til pop og liknende. Opptrer vi for eksempel for barn, vil vi snart erfare at barna er åpne for nesten hva det skal være av musikk, bare rammene legges til rette for det. Det er å undervurdere barnas evne til musikalsk opplevelse å avspise dem med Sesam stasjon. I en konsertsal, der det er levende kontakt mellom musiker og lytter, har vi en unik mulighet til å skape nysgjerrighet og interesse for musikken, nesten uansett hva vi spiller.

  Vi skal ikke forvente at vi skal være nyskapende ved enhver anledning. Det er ikke dette som menes med å være utfordringsbevisst. Ofte kan bare det å søke nye framføringsløsninger på sanger eller komposisjoner bidra til at publikum oppfatter noe som nytt. Noen vil være uenige og si at musikk handler om å ta vare på tradisjoner. Men når vi musiserer, må det aldri være viktigere å kopiere enn å skape.

--- 125 til 137

  Musikken er i forandring ved at ulike mennesker tolker og spiller den. Dersom vi lager et konsertprogram med Sting-låter, kan vi aldri bli noe annet enn en flau kopi av Sting hvis vi ikke gjør det på vår egen måte ut fra de forutsetninger vi har. Mange som kommer på «Sting-konserten», vil ha Sting selv som sin referanse. Likevel kan det være spennende å bli utfordret med nye versjoner av låter som Walking on the Moon spilt av en strykekvartett, en saksofontrio eller en jazzkvintett. I den situasjonen vil kravet både til utfordring og gjenkjenning være ivaretatt i konserten. Skal vi derimot spille moderne jazz for ungdomsskoleelever, må vi gå ut fra at musikken i seg selv kan være så utfordrende at det byr på problemer. Da må vi blant annet prøve å finne gjenkjenningselementer for å balansere utfordring og identifikasjon.

  Til diskusjon:

  Du er med i et ensemble som spiller moderne samtidsmusikk. Dere planlegger en ungdomskonsert fordi dere ønsker å gjøre annen ungdom kjent med musikken deres. Går det an å ivareta gjenkjenningselementet i konserten overfor denne publikumsgruppa? Hvordan ville dere legge opp en slik konsert?

### xxx3 Variasjon

  En konsert bør inneholde kontraster og variasjon. For å oppnå dette kan vi nyttiggjøre oss musikkens parametre, slik som tempo, toneart, taktart, instrumentering, dynamikk, klang, harmonikk og intensitet, og sørge for at de til sammen skaper variasjon. Det er lett å havne i den fella at låtene blir for like i innhold og uttrykk, med den konsekvens at helheten mister spenning og nerve.

--- 126 til 137

  Variasjonselementet blir ulikt ivaretatt fra musikkart til musikkart. I en del rock and roll er det for eksempel ikke gjort så mye bruk av dynamiske virkemidler underveis i låtene som i en del klassisk musikk. Rockeartister søker derimot variasjon ved å velge ulike groover og tempi i sine arrangementer. Gitarister og brettspillere varierer klangbildet ved å bruke elektroniske effekter og ulike instrumentskift. Dette må gjøres bevisst for å unngå et monotont lydbilde og uttrykk. Monotoni betyr fravær av variasjon eller handling. Er for eksempel en saksofonist dyktig til å spille fort på instrumentet sitt og improviserer med masse toner uansett hvilket tempo låtene går i, vil lytterne etter en stund oppleve det som monotont. Hver låt får nemlig samme informasjonstetthet og handlingsmønster. Vi kan kalle det virtuositetens monotoni, noe som kan oppleves som like søvndyssende som å høre en hel konsert med ballader i samme toneart og tempo. I god klassisk musikk har komponistene ivaretatt variasjonen i selve komposisjonen. Der dette ikke er gjort, viser det seg at musikken fungerer dårlig i en konsertsituasjon. Notebildet gir musikerne til dels detaljerte føringer når det gjelder frasering, temposkifter, taktartsskifter, toneartsskifter og så videre. Informasjonstettheten i musikken varierer og skaper uttrykkskontraster. Vi unngår monotoni.

  Det motsatte av monotoni kan også bli et problem. Dersom vi planlegger en huskonsert der ulike stilarter er representert, kan variasjonen bli så stor at konserten virker rotete og uten helhet. Låter eller komposisjoner som er fulle av ulike ideer, kan også gi et slikt inntrykk. Iveren etter å variere må derfor ikke ta overhånd slik at vi bare presenterer tilløp til musikalske ideer som ikke får etablere seg og leve. Når det gjelder huskonserter, vil naturligvis målet ofte være at flest mulig elever får presentere det repertoaret de til enhver tid arbeider med på hovedinstrumentet. Da vil konserten bestå av en rekke enkeltnummer som er plassert i rekkefølge uten noen overordnet plan.

### xxx3 Tid

  En konsert har en tidsramme. Dette betyr at vi må tidfeste hvor lang konserten og de enkelte innslagene skal være. Blir konserten for lang, mister vi noe av helheten. Hva som er ideell lengde på en konsert, vil variere. På jazzklubber er det for eksempel vanlig at det spilles to sett på én time med en lengre pause mellom dem.

  Symfoniorkesterkonserter er opptil to timer lange, med 20 minutters pause. De konsertformatene som her er nevnt, henvender seg i hovedsak til et fast publikum som har erfaring i å lytte konsentrert over tid. Konserter som samler et bredt og sammensatt publikum, bør helst vare fra én til én og en halv time. Det er begrenset hvor mye et utrent publikum klarer å ta til seg, og det er begrenset hvor lenge vi musikere klarer å formidle konsentrert og interessant. Som en hovedregel kan det dessuten være lurt å gjøre avdelingen etter pausen noe kortere enn den foran.

--- 127 til 137

  Planlegger vi en konsert, kan det også være lurt å drøfte hvor lange enkeltinnslagene bør være. Dette er spesielt aktuelt innenfor improvisert musikk, der korene i prinsippet kan gå så mange runder man orker. Kanskje kan noen låter kortes ned, mens andre kan forlenges. I en slik diskusjon må de helhetsmusikalske argumentene komme foran individuelle behov. Vi må regne med at uenigheten av og til kan bli stor og argumentene følelsesladet. Det er likevel en fordel at uenighet blir tatt opp, fordi vi kommer styrket ut av det dersom resultatet blir en konsert som har en bevisst regi.

  Regien må også omfatte lengden mellom innslagene. Stillhet er like viktig som toner, men samtidig må vi unngå at det går for lang tid mellom innslagene. Vi bør for eksempel unngå å klimpre og stemme instrumentet mellom numrene, dersom det ikke er helt nødvendig. Tid har også noe med forløp å gjøre. Vi må derfor ta stilling til hvor i konserten kommentarer og presentasjoner skal komme, og hvilken form de skal ha. Humor kan ofte lette trykket i en spent situasjon og løse opp stemningen. Det er viktig å øve mye på enkeltnumrene, men vi må også øve på konserten som helhet, slik at den glir lett og uanstrengt uten unødvendige avbrudd. Dette blir populært kalt «timing». Timing betyr å gjøre det som oppleves som riktig til rett tid.

### xxx3 Kommunikasjon og samspill

  Kommunikasjon betyr i denne sammenheng alt som har med det musikalske samspillet å gjøre. Hvordan klarer vi å etablere et samspill som er basert på kontakt og kommunikasjon musikerne imellom? Musikalsk godt samspill har ingenting med teknisk og musikalsk nivå å gjøre. Samspillet kan fungere godt eller dårlig uansett på hvilket nivå vi befinner oss. Det hender at dyktige musikere blir så opptatt av å profilere seg solistisk at de glemmer at musikk også er et lagspill. Å utvikle et godt samspill er et tidkrevende arbeid, og vi bør gi det høy prioritet når vi arbeider med musikken. For en sanger, stryker eller blåser er det viktig å være bevisst på hvilken rolle akkompagnatøren har i samspillet. Akkompagnatøren er viktig for den musikalske helheten, og som solist er det viktig å gjøre seg tidlig kjent med klaverstemmen og lytte til hva som skjer i akkompagnementet. Husk at din musikalske formidling begynner allerede i pianistens forspill og avsluttes i hennes etterspill.

--- 128 til 137

  På mange måter kan vi sammenlikne samspill med det å samtale med noen. Musikken blir et språk der vi kommuniserer med lyd og toner, vi lytter til hverandre, tar opp tråden og er i dialog. En konsert der alle snakker i munnen på hverandre, forbi hverandre eller bare til seg selv, kan det bli vanskelig for lytteren å la seg trekke inn i. Det er først når kommunikasjonen musikerne imellom fungerer, at musikken beveger seg utover scenekanten. Musikerne må stole på hverandre, lytte til hverandre, sende oppmuntrende blikk og vise spilleglede.

--- 129 til 137

### xxx3 Lyd

#### xxx4 Hva er god og dårlig lyd?

  Det er nettopp satt opp en ny filmet versjon av en kjent musikal på det nye kinosenteret. Etter noen dager kommer reaksjonen i avisen. Lyden var altfor kraftig, folk fikk vondt i ørene. Noen forlot lokalet før filmen var ferdig. Musikken ble ødelagt. Andre sier at så pass må det være dersom de skal kjenne det rette «trøkket». Samme reaksjon kan vi få etter et besøk av en kjent populærartist. En innsender skriver at hun hadde gledet seg til konserten, men opplevelsen ble ødelagt av en lyd som nærmest gav smerter i ørene. Andre synes det var riktig så bra. Dette problemet dukker opp stadig oftere. At noen tåler mer enn andre, er vel mulig. Det kan også være ulike oppfatninger av god lyd, men også her må det mer til enn bare det å like eller i det minste la være å mislike et lydbilde. Det kan jo være at de som er fornøyd, stiller enklere krav. Skal vi forsterke lyd, må vi derfor ha både kunnskap og en klar forestilling om hva vi ønsker å oppnå.

  Den som er opptatt av å formidle musikk, må dermed også være opptatt av det musikalske lydbildet; hvilken styrke og kvalitet lyden har når den når fram til tilhøreren. Dette gjelder både for rene «akustiske» framføringer og for framføringer der lyden er elektrisk forsterket. Læren om hvordan lyd forplanter seg i et rom, kalles akustikk. Skal vi bygge en konsertsal, må vi for eksempel prøve å skaffe oss så gode modeller som mulig for å finne ut hvordan lyden kommer til å arte seg. Form og størrelse på rommet og bruk av materialer (kantete og glatte, harde og myke flater) spiller en vesentlig rolle. Den delen av akustikken som går på det vitenskapstekniske, skal vi stort sett la ligge her. Vi skal heller se på noen praktiske situasjoner.

#### xxx4 Akustisk framføring

  La oss først se på en rent «akustisk» situasjon. Dersom en sanger skal framføre noe sammen med et orkester, kan det fort bli ujevn match. Det er forskjell på sangere, og ikke alle kan synge med et symfoniorkester rett bak seg. Og selv for de beste sangerne er det en utfordring å skulle gjøre noe slikt. Stemmen skal stå klart fram mot orkestersatsen. Ansvaret ligger her i stor grad hos dirigenten, som må balansere styrkeforholdet slik at framføringen blir meningsfull. Det samme gjelder ved en kammerkonsert for bare to utøvere. De må avpasse det dynamiske slik at det musikalske innholdet i begge stemmene kommer fram i forhold til den rollen de har i sammensetningen.

--- 130 til 137

#### xxx4 Forsterket lyd

  Situasjoner der lyden forsterkes, er vel så problematiske. Hva betyr det for eksempel å ha kunnskap om å forsterke lyden i et konsertlokale? Er det nok å ha teknisk kunnskap om det utstyret vi bruker, eller må vi også ha kunnskap om musikken? Kunnskap på det rent tekniske planet er det vel innlysende at vi må ha, men at det også er nødvendig å ha kunnskap om musikken, er ikke like innlysende. Når lyden blir forsterket, blir den også forandret. Noen ganger er vi interessert i å beholde lyden så naturtro som mulig, andre ganger vil vi forandre den og manipulere lydbildet. Dermed kan det også oppstå ulike lyd-idiomer, spesielle oppfatninger av lydbildet knyttet til stilarter i musikken.

  Forsterket lyd er i sterkest grad knyttet til populærmusikk, spesielt til pop og rock, men også til jazz. Det er ikke sikkert at disse sjangrene automatisk kan bruke det samme lydbildet. Enda skjevere kan det bli dersom vi forsterker musikk fra andre sjangrer og bruker de samme preferansene, de samme kriteriene for «god lyd». De som styrer med lyden, lydfolkene, kan være opptatt av bare akkurat dette, men er det noen garanti for at lyden blir god? Tydeligvis ikke når vi lytter til ulike reaksjoner, selv om de kan være mer eller mindre begrunnet. Det er også tydelig at ulike mennesker ikke lytter til det samme, eller er opptatt av det samme når de hører samme musikk. Dersom noen mener at lyden er dårlig fordi den er øredøvende, mens andre synes den er flott fordi «trøkket» er bra, er det på tide å se på hva slags musikk det dreier seg om i det enkelte tilfellet. Da kan det være nyttig å se på hvilken tradisjon musikken står i, og hvordan den lyder innenfor denne tradisjonen. Det er stor forskjell på å være på en rockekonsert og å lytte til en lydarslått for munnharpe på en intimkonsert med folkemusikk. Strykere som blir forsterket, lyder også helt annerledes enn strykere som lyder rent akustisk. Dersom strykekvartetten blir forsterket i en konsertsal, kunne vi like godt høre på en CD i vår egen stue. Et symfoniorkester lyder totalt annerledes gjennom en høyttaler enn når vi hører det i en levende situasjon.

--- 131 til 137

  I det siste tilfellet er lyden spredt utover rom og flate slik at det enkelte instrumentet har mulighet til å komme igjennom i et balansert og differensiert lydbilde. I det første tilfellet er lyden «presset sammen» slik at informasjonen er atskillig redusert. I et forenklet musikalsk forløp med få stemmer kan de ulike delene komme til sin rett selv om «trøkket» er stort. Et komplisert musikalsk forløp med mange klangfarger kan fort bli utydelig og ødelagt dersom vi ikke tenker på annet enn lydnivået.

#### xxx4 Kunnskap om både lyd og musikk

  Dermed må kunnskap om lyd og lydbilde også omfatte kunnskap om selve musikken. En komponist som skriver for et orkester, må for eksempel ha grundig kunnskap om dette når han orkestrerer musikken. Han må vite hvordan instrumentene lyder i forhold til hverandre når de brukes på ulike måter. Dersom lyrisk visesang eller polyfon korsang får samme lydbilde og samme nivå i konsertsalen som en rockekonsert, kan vi stille spørsmål ved om de som steller med lyden, har tilstrekkelig forståelse for det mediet de arbeider med. Ser de på lyden som et rent råmateriale, som de stort sett omformer på samme måten uansett hvilke instrumenter og hvilken musikk det gjelder, eller har de en idé om hvordan de vil ha det i ulike situasjoner? Hører de at den ene lyden slår den andre i hjel, slik at stemmeføring og klangfarge forsvinner i ren lydstyrke, eller er de fornøyd med «lydtrøkket»? Skal vi arbeide med lyd, bør vi være klar over slike problemstillinger. Mange musikere bruker sine egne lyd- folk, likevel kan det mange ganger være grunn til å stille spørsmål. Dersom det er umulig å høre teksten til visesangeren, har de ikke truffet helt som de burde, for her er teksten helt vesentlig for publikumskontakten.

#### xxx4 Hvordan vil du låte?

  Som musikere bør vi også gjøre lydfolkene oppmerksom på hva slags type lyd vi vil at instrumentet skal komme igjennom med. Vil vi at saksofonen skal høres ut så naturlig som mulig i forhold til den rent akustiske lyden, bør vi si ifra om hvordan vi ønsker det.

  Hva er vesentlig i denne musikken, hva er det viktig å få fram av musikalske ideer? Ønsker vi et stort dynamisk spenn fra det svakeste til det sterke, eller er det greit at mannen bak spakene bruker elektronikken til å jevne ut alle dynamiske forskjeller? Når er det nødvendig med «trøkk», og når må vi ha et differensiert lydbilde med klangfarger og nyanser? I hvilken tradisjon står denne musikken for publikum og det de forventer? Kanskje blir uttrykket vel så intenst når lydstyrken er variert og blir holdt tilbake enn når vi pøser på med desibel. Slike problemstillinger er det viktig å tenke over når vi skal skape et lydbilde for publikum. Som utøvende musikere må vi være oppmerksom på dette. Er lydbildet bare «graut», risikerer vi automatisk at konserten blir «dårlig» uansett hvor godt vi spiller.

  Når det gjelder lydstyrke, er det ellers et paradoks at både utøvere og tilhørere etter hvert må bruke hørselsvern under rockekonserten. For en musiker er hørselen viktig. Øresus, tinitus, er en plage som rammer flere og flere yngre mennesker. Årsaken er som regel hørselsskade forårsaket av kraftig lyd, gjerne over tid. Det gjelder ikke bare rockemusikk, men alle situasjoner der lyden er gjennomgående kraftig. Dette er også i høy grad noe å tenke på.

--- 132 til 137

## xxx2 En oppsummerende modell

  De faktorene som er nevnt i dette avsnittet, er ment som en hjelp til å gi konserten form eller kropp om vi vil. Vi kan for moro skyld se musikkinnslagene som kroppens ytre form, mens de faktorene vi har omtalt, er kroppens vitale, indre organer. For oversiktens skyld skal vi illustrere innholdet og dramaturgien i form av et lappeteppe.

## xxx2 Godt samarbeidsklima – en forutsetning

  Er vi flere om å planlegge og gjennomføre en konsert, er sjansen for å lykkes størst når musikerne viser gjensidig respekt for hverandre under hele prosessen. Det innebærer at alle deltar i diskusjonene og i de valg som blir gjort, og at de praktiske gjøremålene er rettferdig fordelt.

  Musikermiljøer er prestasjonspreget. Det handler for mange om å bli best mulig, og for å oppnå det tilbringer musikeren nødvendigvis store deler av sin tid i enerom med instrumentet sitt. Dette kan ha sin pris. Man risikerer å bli så selvopptatt at man ikke klarer å engasjere seg kollektivt. Det er meget alvorlig dersom forutsetningen for å bli best er at medmusikere og medelever ikke når sine mål. Da bør den røde lampen blinke. Skulle det oppstå konflikter, må vi tørre å ta dem opp før de vokser seg store og vanskelige. Vi må ikke glemme å engasjere oss i hverandres utvikling og oppmuntre og inspirere hverandre, uansett hvilket musikalsk nivå vi befinner oss på. Skal vi spille en konsert sammen med andre, må vi alle medvirke til å etablere et godt klima for samarbeid. En god fordeling av praktiske gjøremål rundt konserten kan forhindre mange unødvendige gnisninger. I dag kan vi slå fast at en musikers kvalifikasjoner og profesjonalitet går like mye på evnen til samarbeid som å være suveren på instrumentet.

--- 133 til 137

--- 134 til 137

  Til diskusjon:

  Glenn spiller piano i Annes jazzkvartett. Han er flink til å organisere og har etter hvert fått alt ansvar for det praktiske. Han ordner spillejobber, rigger lydanlegg, lager presseskriv, søker pengestøtte og så videre. Glenn har aldri bedt om å få gjøre disse tingene, det har bare blitt slik. Det praktiske tar tid, noe som fører til at han ikke får øvd så mye som han ønsker. I tillegg blir han ofte tatt for gitt og får høre det når ikke alt er i orden. Glenn møter alltid presis til øvinger slik at han er spilleklar til avtalt tid. De andre dukker opp litt mer som det passer dem, og kvartetten kommer sjelden i gang med øvingene før en halv time etter avtalt tid. Alt dette begynner å gå ham på nervene.

  Anne spiller bedre og bedre og er blitt skolens stolthet. Hun er samtidig blitt bortskjemt og arrogant, ikke bare fordi Glenn alltid tar seg av de praktiske tingene, men også ved at lærere og medelever stiller opp i beundring. Dessuten har hun lagt seg til uvaner som å flire åpenlyst av medelever når de spiller feil, komme og gå under fellesprøver og konsekvent stå og røyke eller ringe i mobiltelefonen når det skal rigges eller bæres. Etter hvert som tiden går, begynner medelevene å irritere seg og lærerne å bekymre seg.

  Både Glenn og Anne er ressurspersoner på hver sin måte. Diskuter på hvilken måte.

  Hvem bidrar mest til samarbeidsklimaet musikerne imellom og mellom de andre elevene?

  Hvordan vil Glenn og Anne klare seg i et framtidig musikeryrke? Hva bør gjøres i denne situasjonen?

--- 135 til 137

## xxx2 Sammendrag

  I dette kapitlet har vi sett på ulike hensyn vi bør ta når vi lager en konsertproduksjon. Når det gjelder de ulike fasene i arbeidet, har vi valgt å skille mellom idéfase og planlegging, PR og informasjon, konsert, vurdering og ny innsikt. I idéfasen gjelder det å få alle forslag fram i lyset før vi bestemmer oss for en konsertramme og en målgruppe for konserten. Å legge en framdriftsplan, fordele arbeidsoppgaver og starte innstuderingen hører hjemme her.

  Ettersom plakat, program og pressemelding ofte er publikums første møte med konserten vår, blir disse viet en del tid i PR- og informasjonsfasen. Så er det klart for konsert, og vi har rettet oppmerksomheten mot publikums opplevelse av hva som skjer på podiet, hvordan vi framstår som formidlere av både et auditivt og et visuelt inntrykk. I vurderingsfasen kaster vi blikket tilbake og forsøker å finne ut hvordan det egentlig gikk, hva som ble annerledes enn planlagt, og i tilfelle hvorfor, og hva vi kan lære av erfaringene våre. I ettertid har konsertopplevelsen gjort noe med oss, den har «satt seg i kroppen», og vi er en erfaring rikere. Vi sier at vi har vunnet ny innsikt.

  Videre har vi påpekt hvordan elev- og lærerroller endres når du som elev får et betydelig ansvar for planlegging, problemløsning og det endelige resultatet. I arbeidet med å forebygge prestasjonsangst er evnen til å utvikle romfølelse viktig. Her har vi vært inne på både konsertsalen, scenerommet og den enkeltes indre rom av tanker og følelser, og vi har sett på hvordan vi kan utforske disse rommene for å oppnå større grad av trygghet.

  I forbindelse med konsertens dramaturgi har vi sett på en type handlingsforløp eller en type arkitektur som er felles for ulike konsertforløp. Faktorer som det er viktig å legge til grunn når vi setter sammen et konsertprogram, er identifikasjon, utfordring, variasjon, tid og kommunikasjon. Videre har vi understreket hvor viktig evnen til samarbeid og samhandling med andre er i konsertarbeidet, og å kunne respektere at andre har en annen oppfatning enn vi selv.

  Og husk: Aksepter deg selv og nervøsiteten din, fjern gravalvoret og le litt av og til!

--- 136 til 137

## xxx2 Sjekkpunkter

-- Hva betyr ordet monotoni?

-- Hva er «konsertens dramaturgi»?

-- Hvilken betydning vil du tillegge begrepene utfordring, variasjon og identitet?

## xxx2 Arbeidsoppgaver

1. Tenk deg inn i en scenisk musikkformidlingssituasjon. Drøft hva som ligger i begrepene å være personlig og å være privat.

2. Klipp ut annonser og plakater fra konserter. Studer innhold og layout. Blir du interessert? Blir nysgjerrigheten din pirret? Er plakaten godt synlig?

3. Under konsertproduksjonen skal dere lage et program som har til hensikt å vekke interesse for musikken som skal spilles. Legg også vekt på å få fram hvilke oppgaver i produksjonen de ulike elevene har hatt ansvaret for. Bruk PC.

## xxx2 Prosjektoppgaver

1. Les retningslinjene for eksamen i faget musikkformidling. Drøft mulig innhold, gruppedeling og måter å legge opp eksamen på. Lag en prøveeksamen.

2. Planlegg en huskonsert av 40 minutters varighet der hovedmålet er å ivareta helhet og passelig variasjon. En god og enkel løsning kan for eksempel være en temakonsert eller en konsert der vi presenterer en bestemt komponist. Ta hensyn til rekkefølgen på numrene. Husk at publikum fester seg ved det første og siste innslaget. La en konferansier presentere numrene, og legg vekt på hva som skal formidles med ord, og hva som skal formidles med toner.

  Ta spesielt hensyn til oppsetting på podiet, balanse og avstand til publikum slik at tilhørerne får et best mulig lyd- og synsinntrykk av framføringen.

  Oppgaven stiller krav til helhetstenkning og dramaturgi.

  Lykke til!

--- 137 til 137

# xxx1 Overskrift til: 137 Trond Arne Pettersen h ...

Trond Arne Pettersen har musikk hovedfag fra Universitetet i Trondheim (NTNU). Han har arbeidet mange år som musikklærer på ungdomstrinnet og som musikkanmelder innenfor klassisk musikk i Adresseavisen.

Wenche Waagen er undervisningsleder ved Musikkonservatoriet i Trondheim, NTNU. Hun har undervist i mange år på musikklinjen i den videregående skolen.

Tor Yttredal har utdanning fra Musikkonservatoriet i Trondheim, jazzlinja, der han også er timelærar i musikkformidling. Han er saksofonist og utøvende musiker.

::xxxx:: -12-08-2018 - MK