

Prosjektrapport:

The Sustainable Musician – et bidrag til bærekraftig musikkformidling

Om forfatterne:

Charlotte Thingelstad, f.1973. Utdannet fra Rogaland Musikkonservatorium og Statens Operahøgskole, Kunsthøgskolen i Oslo. Bakgrunn som frilanssanger, ulike undervisnings- og ledelsesoppgaver innenfor høgskole, universitet og videregående skole. Emneansvarlig for arbeidslivsrettede emner som 'Identitet, Profesjon og Bransje', samt 'Musikkartistutvikling – Formidling og Entreprenørskap' på Musikkonservatoriet, UiT, Norges Arktiske Universitet.

Miriam Wiik, f.1983. Utdannet fra UiT Norges arktiske universitet som faglærer i praktiske og estetiske fag med fordypning i drama og teater. Mastergrad fra Høgskolen i Bergen innen dramapedagogikk og anvendt teater. Har tidligere arbeidet som drama- og teaterinstruktør og skuespiller. Miriam er ansatt ved UiT, og har ansvar for drama- og teaterundervisning i emner både ved Institutt for lærerutdanning og pedagogikk og ved Det kunstfaglige fakultet.

Presentasjon av prosjektet

Bakgrunn, formål og prosjektidé

Essensielt i all musikkutøving, er musikerens evne til formidling. Det stilles i dag, om mulig i større grad enn noensinne, krav til en musikers evne til kommunikasjon for å kunne nå frem med musikk, skape opplevelser og berøre tilhøreren. Utvikling av musikerens formidlingskompetanse, musikalsk sett, men også i videre forstand, blir derfor sentralt. Det være seg i relasjonen mellom utøvere og verket, utøvere seg imellom, evt. mellom dirigent og utøvere, og sist, men ikke minst, mellom alle disse og publikum.

Den vestlige klassiske musikktradisjonen hviler på et perfektjonistisk fundament når det gjelder teknisk beherskelse av instrumentet. Fordi mye av fokuset rundt å lære å spille, handler om nettopp det spilletekniske, kan det for mange utøvere synes som om fokuset forblir der, og at fremføring bærer preg av en mekanisk memoreringsøvelse med en «perfekt» gjengivelse av et notebilde, som sitt viktigste anliggende. Bud Beyer (2013) peker i boken «Sirkelen sluttet» på at det kan synes som om tradisjonelle musikalske innøvingsprosesser ikke tilstrekkelig stimulerer musikeren til en dypere kontakt med det som spilles, og at det personlige uttrykket dermed ikke kommer til uttrykk i den musikalske fremføringen (Beyer, 2013). Bjørn Kruse (2011) kritiserer måten kunstfagene «rendyrkes» og isoleres, ikke bare fra omverdenen, men også fra hverandre, til tross for «at kunstfagene har mye mer felles enn hver for seg» (Kruse, 2011:31). Innenfor det som kan oppfattes som en ensidig spesialisering innenfor musikkutdanningen, peker han på et åpenbart uutnyttet potensiale som ligger i overføringsverdier mellom ulike kunstfelt. I tråd med slike perspektiv er det nærliggende å anta at musikere vil kunne profittere på en mer generell trening i formidling som omhandler scenisk tilstedeværelse og effekten følelser, tanker og handlinger har på formidlingen, og publikums persepsjon (Van Zijl, 2014).

Gjennom prosjektet som denne rapporten omhandler, har vi forsøkt oss på å systematisk utforske anvendelse av relevant teater- og bevegelsesfaglig metodikk som har til hensikt å skape en emosjonell forbindelse til det som spilles, for å styrke selve den musikalske formidlingen, og kommunikasjonen som foregår i et musikalsk møte, i videre forstand. En

viktig intensjon har vært å bevisstgjøre musikkstudentene på ulike sider ved den musikalske formidlingssituasjonen, gjennom å gi studentene erfaringer med ulike innfallsvinkler til hvordan man kan arbeide for å oppnå en uttrykksfull musikalsk fremføring i møte med et publikum. Vi er opptatt av tilnærminger som har til hensikt å gripe om hele mennesket som formidler, utover det rent håndverksmessige og instrumentaltekniske.

Selve idéen til prosjektet har sitt utspring i et flerårig samarbeid med Kyrre Texnæs¹. Han har ved flere anledninger gitt workshoper til musikkstudenter ved Musikkonservatoriet i Tromsø, hvor han har fungert som det vi velger å benevne som 'performance coach'. I workshopene har han hatt fokus på ulike perspektiver ved utøverens formidlingsevne, musikalsk sett, men også i videre forstand, hvor et hovedfokus har vært å gjøre musikkutøveren mer levende og ekte i sitt uttrykk på scenen i møtet med et publikum. Et viktig anliggende med prosjektet har vært å forsøke å identifisere det vi opplever som Texnæs sine «annerledes», men svært virkningsfulle tilnærminger til musikalsk formidling. Vi vil i løpet av rapporten gi en beskrivelse av et eksempelcase som vi opplever illustrerer noe av essensen i hans arbeidsmetoder i prosjektet.

Prosjektdesign

Prosjektet er gjennomført som et tverrfaglig samarbeid innenfor valgemnet Musikkartistutvikling – Formidling, hvor utvikling av musikkutøverens formidlingskompetanse står i sentrum. Emnet, som utgjør 10 studiepoeng, kan velges på 2.avdeling av studenter på fagstudium i musikkutøving – bachelor, på Musikkonservatoriet i Tromsø. Emnet undervises samlingsbasert, med fire 2-dagers samlinger fordelt over et høstsemester. Undervisningen er gitt av Miriam Wiik, universitetslektor i drama og teater, og Charlotte Thingelstad, universitetslektor i musikkformidling, som begge underviser fast ved Musikkonservatoriet. I tillegg har Kyrre Texnæs bidratt med to workshoper, som har vært sentrale for prosjektet. Gjennom en tett faglig dialog, har lærerne undervist sammen, observert hverandre og workshopene med Texnæs. Disse er også dokumentert på video.

Innholdet i samlingene og workshopene har bestått av praktiske sceniske øvelser samt teoretisk introduksjon av ulike temaer med påfølgende diskusjoner eller refleksjonsoppgaver. Rapporten vil gi en kort beskrivelse av et utvalg av disse.

På hver samling har studentene fremført et selvvalgt musikalsk materiale (som de valgte ved oppstart av prosjektet, og som de har fortsatt å arbeide med gjennom hele prosjektperioden), etterfulgt av systematisk feedback fra lærere og hverandre, i en slags performance coaching – setting. Denne formen for feedback – loops har vært en del av selve læringsdesignet i prosjektet.

Prosjektgjennomføringen strekker seg over høstsemesteret 2018, innenfor perioden august til desember. Deltakerne i prosjektet er 5 studenter, hvorav tre går i sitt 3. studieår, mens en tar emnet i sitt 4. studieår, etter ett års permisjon fra studiene, og en tok emnet forrige studieår,

¹ Kyrre Texnæs, f.1972. Anerkjent danser og koreograf. Har bakgrunn fra Jo Strømgren dansekompani og som koreograf og regissør for ulike forestillinger med alt fra symfoniorkestre (eksempelvis Oslo Filharmonien og Kristiansand Symfoniorkester) til musikkvideoer. Texnæs har også lang erfaring som performance coach for profesjonelle utøvere. <https://www.kyretexnaes.com/>

men følger workshopene som gis i forbindelse med dette prosjektet. Tre av studentene er klassiske utøvere, fordelt på instrumentene fiolin, bratsj og horn, mens to av studentene har rytmisk vokal som sitt instrument.

I tråd med prosjektets eksplorative design, og for å finne ut i hvilken grad studentene finner verdi i arbeidsmåtene og tilnærmingene de har blitt introdusert for gjennom prosjektet, har vi i tillegg til muntlige og skriftlige refleksjonsoppgaver og kontinuerlig dialog underveis, gjennomført et fokusgruppeintervju med deltakerne på en times varighet i etterkant av prosjektperioden. Sitater fra fokusgruppeintervjuet er flettet inn i teksten, for å illustrere og gi et innblikk i studentenes oppfatninger. En kort oppsummering av hovedinntrykket vi har dannet oss gjennom deres tilbakemeldinger er inkludert avslutningsvis, da vi synes det er viktig å få frem deres opplevde verdi av prosjektet.

Presentasjon av anvendte tilnærminger og metoder

Gjennom prosjektet har vi tatt i bruk en rekke ulike metoder og teknikker som tradisjonelt anvendes innenfor teater- og bevegelsesfag, som vi mener har relevant overføringsverdi mtp. å kunne utvikle musikkutøverens formidlingskompetanse, musikalsk sett, men også i videre forstand. Vi har særlig hatt fokus på øvelser som har til hensikt å stimulere utøverens emosjonelle forbindelse til musikken og øvelser som skal virke frigjørende for utøveren på scenen. I likhet med utdanning av skuespillere, hvor skuespillerens følelser, tanker og handlinger, anerkjennes som en del av fremføringen som må trenes og øves (Van Zijl, 2014), anser vi dette som vesentlig, også for musikkutøveren.

I det følgende vil vi beskrive nærmere noen av metodene og tilnærmingene som studentene har blitt introdusert for i undervisningen, samt gi en kortfattet redegjørelse for de mest sentrale tematikkene som er berørt.

Emosjonell forbindelse til det som spilles

Et sentralt aspekt når det kommer til musikalsk formidling, er i hvilken grad utøverens opplevde følelser har betydning for uttrykksfullheten i den musikalske fremføringen. Ulike forskere har pekt på utøverens sensitivitet eller følelsesmessige og empatiske dybde som en potensiell forklaring på hva som gir en enestående fremføring sin spesielle kvalitet (Juslin, 2001). Ifølge Van Zijl (2014) har det vært rettet lite oppmerksomhet mot utøverens musikalske sensitivitet og potensiell involvering av følelser for å generere en uttrykksfull fremføring (Woody & McPherson, 2010). Persson (1993); Gabrielsson (2001-2002); Lindström, Juslin, Bresin & Williamon (2003) er eksempler på forskere som fremhever betydningen av å føle følelsen som er tilstede i musikken, som kan illustreres gjennom C.Ph.E.Bach's utsagn «a musician cannot move others unless he too is moved», mens andre forskere (Sloboda & Lehmann, 2001; Chaffin, Imreh & Crawford, 2002) i stedet understreker ideen om planlagt uttrykksfullhet («performing is more a matter of deliberate conscious awareness and planned expressiveness»).

Til grunn for vårt arbeid, ligger forståelsen av at en emosjonell tilknytning eller referansepunkt til det som spilles, er nødvendig for å kunne gi en uttrykksfull musikalsk fremføring, samtidig som man må beholde en bevisst kontroll over fremføringen (Sloboda & Van Zijl, 2011). Det er viktig for oss å presisere at betegnelser som 'emosjonell tilknytning til musikken', ikke må forveksles med det som kan oppfattes som ytre påtvungent føleri, men snarere noe personlig, ektefølt, dirkete aktivert av en eller annen form for reelt og konkret stimuli.

Konstantin Stanislavskijs metodiske utdanningssystem for skuespillere som omfatter både teater teori og praksis, vektlegger 'aktiv medskapning' for å stimulere utøverens fantasi, forestillingsevne, tilstedeværelse og empati, i den hensikt å tilføre utøverens kunstneriske uttrykk et slags indre liv, et personlig og originalt uttrykk, og for å hindre at en fremføring blir mekanisk (Stanislavskij, 1940/1998; Tønnesen, 2009). I hans system, har vi funnet elementer som har viktige overføringsverdier med tanke på utvikling av en musikers evne til uttrykksfullt spill.

Introduksjonsoppgave

I begynnelsen av prosjektperioden valgte studentene et stykke som de skulle arbeide med gjennom hele semesteret. Et kriterium for valg av repertoar, var at stykket skulle være nytt for studenten, dvs. uten allerede innøvde fortolkningsprosesser. Helt i begynnelsen av innøvningsprosessen fikk studentene en introduksjonsoppgave, som er inspirert av et verktøy som ofte benyttes av skuespillere når de starter innstuderingen av en karakter. Vi tilpasset spørsmålene til den musikalske innstuderingskonteksten. Hensikten med oppgaven var å aktivere utøverens følelsesmessige tilknytning til musikkstykket de hadde valgt, og å stimulere til bevisste refleksjoner rundt dette.

Figur 1: Opprinnelig oppgave

Character interpretation

Who is your character? What do you know about your character? How old is he/she? Where does she/he live? Does she/he have a family? Does she have friends? Does she have enemies? Does she/he have a job or is she/he studying? Is she/he healthy or ill? Does she/he have any hobbies? What are her/his preferences? What does she not like? Etc. Read the **whole** script very carefully.

Where is your character when the play begins? What does it look like? How does it smell? Are there any nice or ugly colors there? Which sounds can she/he hear? Is it cold or warm or something in between? Etc.

What are your character's feelings for the place where she/he is? Is it a familiar place? If so, how many times has she/he been here? Does she/he feel safe here? Etc.

Are there other characters on stage, and what are your character's feelings for the others? Are they familiar? Does she/he like them? Does she/he feel safe around them? Etc.

What has happened before your character got here? Did she/he sleep? Did she/he run here? Has anyone said something nice or mean to her/him? Etc.

Which situation is your character in right now? Is she/he waiting for someone? Is she/he tired and exhausted or is she/he feeling well? Is there anything important she/he has to do? Is she/he looking forward to something? Etc.

What does your character wish to achieve with the things she/he says and does? Your answer here is the most important of all answers. It will decide in which way your character behaves throughout the whole play.

Has anything changed in the life of your character when the play ends? Has she/he learned anything? Has she/he realised anything new? Has she/he achieved what she/he wanted? Has she/he lost anything? For example a friendship or her/his belief in something.

Figur 2: introduksjonsoppgave (vår tilpassede versjon til en musikalsk innstuderingskontekst)

Constructing interpretation – preparing performance. Choice of repertoire – introductory assignment

Which piece of music/song (by whom) have you chosen?

Why do you want to study this specific piece of music/song? Explain.

What is your emotional connection to the music? Any specific feelings/associations/memories related to the music?^{3,4}

Describe the song.

Any information about the song that inspires you?

What do you want to communicate with the song? Describe what you want to express (such as musical ideas; feelings; atmosphere;...)

How you will approach the process of constructing interpretation, preparing performance? Describe.

When and where do you plan to perform the song?

En av studentene sier følgende om denne introduksjonsoppgaven: «Man må tenke, og når man skriver og får sette ord på det, så blir det klarere. Jeg syns det var kjempebra og det hjalp masse»

Kyrre Texnæs

Som nevnt har vi vært opptatt av å identifisere det vi opplever som Texnæs sine «annerledes» og svært virkningsfulle tilnærminger til musikalsk formidling. Å skape en følelsmessig forbindelse til musikken som spilles i utøveren, oppfatter vi som essensielt i hans arbeidsmetoder, i tillegg til at hans arbeidsmetoder utfordrer holdningssettet den enkelte har til selve musikkformidlingssituasjonen, og til hva det innebærer å være musikkutøver, fundamentalt sett.

En student kommenterer følgende om samarbeidet med Kyrre: «det å bli kjent med rommet før man skal spille, ikke bare at man har stått på scenen og sjekket klangen og slikt, men at man vet alt som kan skje på en måte og det her med kontakt med publikum; sånn som det at ingen egentlig er fremmed for hverandre, man skal ikke tenke på det som fremmede folk, men tenke på det som en slags relasjon allerede ved at de er der for å høre på deg, og derfor så har dere den der relasjonen».

Gjennom en bevegelsesfaglig forankring og tilnærming, utfordrer Texnæs studentene til å grave dypere i seg selv og lete etter noe i musikken (et stimuli) som er sterkt nok til å sette i gang en bevegelse i utøveren som fører til et levende musikalsk uttrykk. Texnæs har en utforskende tilnærming når han coacher studentene i å finne frem til et høyst individuelt, personlig stimuli (et minne, et bilde, en følelse, en assosiasjon etc.) som på et eller annet nivå, *beveger* utøveren, og som fungerer som et emosjonelt referansepunkt til musikken.

Vi vil her gi en beskrivelse av et konkret eksempelcase hvor Kyrre fungerer som performance coach, i et forsøk på å illustrere viktige aspekter som hans metoder tar opp i seg.

Eksempelcase

På scenen står en sangstudent. I salen sitter et publikum på fire studenter og en lærer. Studenten fremfører en utvalgt sang på en overbevisende måte. Generelt virker studenten trygg, fremføringen bærer preg av ro og vokalteknisk overskudd, i tillegg til god tekstforståelse og en tolkning som fremstår som gjennomarbeidet. Disse kvalitetene

anerkjennes av Texnæs. Han påpeker at sangeren evner å skape et imaginært univers og at fremføringen allerede er levende, men at de nå skal jobbe med å få det enda mer levende. Det forutsetter en råhet og større ekthet i formidlingen, hvilket ifølge Texnæs også gir seg utslag i bevegelser. Ikke bevisste eller iscenesatte bevegelser, men bevegelser som er en naturlig fysisk forlengelse av en følelse eller tanke. «Når du forteller en historie som angår deg, vil et eller annet i kroppen vise at det er en historie som du selv har. Det kan være alt fra en vektoverføring til en rykning eller til en vridning. Poenget er ikke å iscenesette det, men å koble det universet du synger om til noe som angår deg». Han påpeker at det imponerende eller perfekte ikke er så interessant, men at det er mer interessant å lytte til en ekte historie. Når en historie føles ekte, synes det i kroppen. Det handler om å blottstille det som ikke er så perfekt, som lett kan bli kjedelig. «Ferdighetene må ikke overskygge innholdet i det du gjør. Det er fristende å hvile i det, surfe på det. Det er noe helt annet når sangen er en livsoppgave, noe som kommer fra hjertet».

Texnæs ber studenten om å sette ord på hva sangen handler om; «ikke bare noe du synger om, men noe du kjenner på. Nå». Han peker på forskjellen mellom det å bare synges om noe, og det å være i det. Det innebærer å sette seg selv i bevegelse i forhold til det du synger om, ikke bare synges om det og stå stille. Han beskriver en typisk sangergest: sangere som fører armene frem for liksom å vise at «nå synger jeg mer intenst – en bevegelse som kun illustrerer nettopp det – at jeg synger mer intenst, men som ikke hjelper verken publikum eller den som synger til å se eller leve seg inn i hva det synges om. Når man forteller noe i forklaringsmodus – består det typiske bevegelsesmønsteret av statiske bevegelser. Når du blir bedt om å gå ordentlig inn i situasjonen, stedet du ser for deg, virkelig føle at du er der, endrer bevegelsesmønsteret seg av seg selv. Et trent øye ser at det gir seg utslag i mer variasjon, fordi vi blir påvirket av de bildene vi ser for oss. Poenget er at de bildene vi ser for oss er så tett inn på oss at vi blir beveget av dem». «Når vi *studerer inn* – innstuderer musikken, må vi også være kritiske til om disse bildene jeg har, om den historien jeg nå har av denne sangen, er sterk nok for meg. Har jeg vært ærlig nok til å si at dette betyr noe for meg eller har jeg bare laget meg en historie for å ha en visuell historie som jeg kan jobbe meg gjennom? Du må kjenne etter om dette faktisk gjør meg noe å synges om, enten positivt eller negativt ... da vil du finne en måte å eie det på, og være ærlig i uttrykket».

Videre snakker Texnæs om viktigheten av å jobbe med den underbevisste oppvarmingen som skal kople kropp og tanke sammen og at arbeidet med å opprette denne forbindelsen skjer i forarbeidet, og ikke er noe som skal tenkes direkte på når man står på scenen. Det er en tilstand som er tilgjengelig for utøveren mer på et ubevisst plan, gjennom at forbindelsen er opprettet i forarbeid og oppvarming. Han understreker viktigheten av at du forbereder deg med å tenke gjennom hvor tett det angår deg og at du våger å gå inn i historien – ikke beskytte deg mot den, men tør å komme frem med det som er *din* historie i historien. Det er viktig å begynne med å stille seg spørsmålet: hva i teksten eller handlingen er det du kjenner deg igjen i? Texnæs utfordrer studenten til å nettopp finne frem til det som angår henne, det hun ærlig og oppriktig kan kjenne seg igjen i, i den aktuelle sangen. Deretter oppfordrer han studenten til å «fortelle en sann historie. Nå. Vær i det. Begynn når du er klar. Kjenn innholdet i det du akkurat sa.»

Studenten synger gjennom sangen på nytt. Det er tydelig at det Texnæs har pekt på har satt i gang noe og hatt en virkning på studenten. Kort oppsummert oppleves fremføringen som mer intens og rørende for tilhørerne. I tilbakemeldingene fra publikum kommer det frem at sangeren denne gang «gjorde noe tilgjengelig som ble gjenkjennelig for oss» i sin fremføring. Når Texnæs gir feedback, sier han at han nå opplevde at følelsen kommer gjennom stemmen, i motsetning til første gang hvor hun bare beskrev en følelse. Det var en stillhet før hun begynte, og hun tok seg bedre tid, slik at timingen ble annerledes. Det opplevdes som om hun pustet inn for det hun skulle si. Det ble ekte, nesten skjelvende. «Første gangen tenkte du sangen. Det går raskt å skifte en tanke over til noe annet. Med følelsene er det annerledes. De trenger tid til å etablere eller modne seg. Når du synger fra det emosjonelle, fra følelsene – bruker du den tiden det tar. Synger du fra tanken – bruker du den tiden du har lyst til at det skal ta. Tanken bestemmer. Det er ofte raskere. Blir det derimot veldig emosjonelt, i den grad at du mister evnen til å regulere deg selv, at du bare står der og synger og har føleri, og glemmer den profesjonelle settingen – da bruker man gjerne for lang tid, og det fører til at du liksom melker følelsene». Han sammenlikner det med film, når noe er veldig emosjonelt ladet og regissøren fristes til å dra det alt for langt. «Du må ha en genuin klarhet i forhold til følelsene dine som profesjonell utøver som gjør at du får riktig timing. Poenget er at du ikke trenger å gjøre så mye, det bare ligger der med en gang du er i riktig tilstand». Texnæs pensler inn på den siste opptredenen igjen, og påpeker små bevegelser, som ikke er innøvd eller polert, men som viser at noe er viktig for henne. Hun stod fortsatt stødig og stille, men på en helt annerledes måte enn ved første gjennomsynging. Han snakker om små vektforskyvninger og gester som du ikke tenker over, men som er helt i tråd med det det handler om. «I stedet for å gjøre det samme hele tiden, så har du et variert bevegelsesmønster på det du gjør. Det er snakk om små nyanser og detaljer, men alt vises. Vi tror på følelsene dine enda mer, fordi det er sånn, ikke fordi du prøver eller later som». Hun turte å gå lenger mtp. hva dette betyr for henne på ordentlig. «Når du står på scenen så er det du som synger, ikke en hvilken som helst person som står der og forteller en historie som den er blitt servert. Det er alltid du som synger. Det er ikke påtatt, du er mer i det. Ligger i et område der hvor du nesten mister kontroll, men du har akkurat den kontrollen og selvreguleringen emosjonelt, konsentrasjonsmessig og teknisk som du trenger, så du henter deg inn. Det er akkurat der du skal ligge».

Texnæs kommer inn på når man som publikum begynner å tenke på andre ting, når man er på konsert og tankene begynner å vandre. «Publikum tror at det er de selv som blir fjerne, men det er utøveren som gjør at publikum ikke klarer å følge med. I utgangspunktet er det utøverens ansvar å holde på publikums oppmerksomhet. Og så vil det alltid være noen som glipper fordi de er slitne, trøtne, eller noe har skjedd. Men grunnregelen er; er vi tilstede vil de sitte der og følge med i timevis».

Til slutt spør han studenten om «hva som er verdifullt med det vi har gjort i dine øyne?» Studenten svarer at hun opplevde at det hun fortalte som hun kjente seg igjen i i sangen, satte henne selv inn i stemningen. Videre sier hun at hun ikke husker hva hun gjorde, men opplevde at hun turte å slippe kontrollen, at hun har kontroll uansett, men at hun ikke hadde fokus på kontroll. Hun sier også at hun ikke fokuserte så mye på «å syngte fint». Det kunne virke som om endring av fokus gjorde at noe annet fikk komme frem i den siste fremføringen

hennes, som gjorde at den opplevdes som mer levende og ekte. Som publikum, ble vi grepet på en annen måte.

En student uttrykker seg slik om samarbeidet med Texnæs: «det har vært øyeåpnende å jobbe med han. Jeg verdsetter hvordan han tar opp ord og begreper, hvordan han snakker om ting vi ikke har, aldri har snakket om før, for eksempel 'rommet mellom' og alt det her, det er veldig nytt og abstrakt, men når man skjønner det, er det veldig åpenbart at det er viktig, og det er ord som aldri har blitt brukt før i den sammenhengen. Det gjorde stort inntrykk på meg da han fortalte at han hadde jobbet med symfoniorkester, og så viste det seg at det er mange i orkesteret som ikke hadde hilst på hverandre. For oss er det ganske normalt, det er kanskje noen som er vikar, eller noen kanskje er helt nye, det er så mye folk... og han syntes det var helt utrolig at folk gikk på scenen uten å ha hilst på hverandre før. At noen legger så stor vekt på en sånn sak, det syns jeg var veldig lærerikt og veldig fint».

Å skape en historie til et objekt

Et annet eksempel på en øvelse som studentene har blitt introdusert for i løpet av prosjektet og som har til hensikt å stimulere til en følelsesmessig aktivering (Beyer, 2013; Øyen, 2001), er øvelsen 'Å skape historie til et objekt'. I øvelsen skal studentene velge en gjenstand blant et utvalg lederen har gjort tilgjengelig for dem. Først undersøkes alle detaljene ved gjenstanden: form, farge, størrelse, lukt, linjer, vekt, etc. Studentene skal så bygge opp en historie om gjenstanden, og se det hele for seg (visualisere). Her handler det ikke om å være flink eller underholde de som ser på (publikum), men å oppøve evnen til å gjøre gjenstanden viktig og interessant for seg selv. Er den interessant for deg, blir den også interessant for publikum. Her finnes viktige paralleller og overføringsverdier mtp. å stimulere musikerens relasjon til det musikalske verket. Eller sagt med andre ord; en måte å fremkalle et uttrykk på, basert på inntrykk fra et stimuli (sleve tingen, eller noe i musikken). Gjennom å utforske ulike elementer i, eller assosiasjoner til musikken for å finne et følelsesmessig referansepunkt (særlig dersom musikken fremstår utilgjengelig i utgangspunktet), kan en slik tilnærming hvor sansene og fantasien stimuleres, bidra til å vekke den energien som skal til for at utøveren klarer å gi musikken liv.

Underveis i emnet har studentene også blitt introdusert for teaterfaglige begreper som dramaturgi, regi, scenografi og sceniske virkemidler. Dette er elementer som er tilstede i enhver konsertsituasjon, og som kan påvirke både atmosfæren og om kontakt oppstår eller ikke mellom utøverne på scenen, og mellom sal og scene.

Musikkstykkets ulike dramaturgier

Når det gjelder dramaturgi har vi i denne sammenheng hatt fokus på at dramaturgi er måten en historie fortelles på, dvs. historiens struktur eller oppbygging. I tråd med ønsket om å stimulere utøverens referansepunkt eller empati med verket, har vi knyttet dramaturgibegrepet til det vi har kalt for 'musikkstykkets ulike dramaturgier', forstått som selve det musikalske handlingsforløpet eller oppbyggingen på den ene siden; 'den musikalske dramaturgien', og utøverens assosiasjoner eller opplevelse av en 'emosjonell dramaturgi', på den andre. For å visualisere den emosjonelle dramaturgien ble studentene introdusert for *storyboard*. Dette er et verktøy som ofte brukes for å strukturere arbeid med

film i ulike scener. Vi ønsket å utforske denne muligheten i forbindelse med studentenes planlagte formidlingssekvenser i musikalsk forstand. Studentene skisserte stemninger/følelser/idéer (den emosjonelle dramaturgien), som de assosierte med musikkstykkets ulike avsnitt (den musikalske dramaturgien). Denne koplingen beskrev de også verbalt for lærere og medstudenter. For enkelte av studentene viste dette seg å være en svært effektiv måte å arbeide på, mtp. bevisstgjøring av musikkens form og å få frem ulike nyanser i musikken og på den måten fremkalle et mer levende spill.

Som nevnt innledningsvis, fremholder Sloboda & Van Zijl (2011) at en følelsesmessig tilknytning eller referansepunkt til det som spilles, er nødvendig for å kunne gi en uttrykksfull musikalsk fremføring, samtidig som man må beholde en bevisst kontroll over fremføringen. I studien, "Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation", presenterer de noen interessante perspektiver hvor de bla. skiller mellom 'emotional'² (følelsesladet) og 'expressive' (uttrykksfull) playing (spill), og mellom 'musical emotion' (følelse som er tilstede i musikken) og 'own emotion' (personlig følelse som er tilstede i utøveren under spillingen). Tilnærmingen vi utviklet og som er beskrevet ovenfor, hvor vi tok utgangspunkt i musikkstykkets ulike dramaturgier for å styrke koplingen mellom 'den musikalske dramaturgien' og 'den emosjonelle dramaturgien' for på den måten oppnå et mer levende spill, er i noen grad inspirert av elementer i Sloboda & Van Zijls studie.

Scenisk grunntrening – scenisk bevissthet

Scenisk grunntrening har vært et gjennomgående tema i emnet, og har fungert både som oppvarming og for å bevisstgjøre bruk av kropp og stemme som kommunikasjonsaspekter som uunngåelig er tilstede i et scenisk møte. I dette arbeidet har det også vært fokus på spenning/avspenning. Øvelsene som er benyttet er inspirert av Ivana Chubbucks metodikk, også kalt *Chubbuck-teknikken* (Chubbuck, 2011), som er et 12-trinns system som benyttes av skuespilleren i arbeid fra manus til å levendegjøre en karakter. Systemet bygger på Stanislavskijs arbeider.

Som et ledd i arbeidet med scenisk grunntrening har studentene også arbeidet med samspill (ikke i musikalsk forstand, men som 'mellommenneskelig oppmerksomhet') – med et særlig fokus på tilstedeværelse, konsentrasjon, oppmerksomhet og energi. Studentene har prøvd ut flere praktiske øvelser hvor de har trent på dette.

I en av øvelsene har lederen markert ni punkter på scenegulvet. To studenter skal bevege seg mellom disse punktene, annenhver gang og trekk for trekk. Den ene begynner med det første trekket, det vil si beveger seg fra ett punkt til et annet. Den andre iakttar, vurderer trekket og reagerer (altså gjør sitt trekk). Er studentene oppmerksomme og svarer på hverandres trekk, vil det oppstå et spenningsforhold mellom dem (Øyen 2001).

I aktiviteten trener studentene på det som er grunnlaget i samspill eller partnerarbeid på en scene, nemlig å være åpen; å iaktta (registrere), vurdere og reagere spontant på partner. Etter hvert gis studentene en tematisk oppgave. Den tematiske oppgaven studentene fikk i dette tilfellet baserte seg på relasjonen de hadde til den andre på scenen, samt sinnsstemning. En

² Alle engelskspråklige begreper som er gjengitt på norsk, er oversatt av forfatterne

kunne tydelig se hvordan bevegelsesmønsteret og innlevelsen til studentene endret seg da de fikk denne tematiske oppgaven å forholde seg til. En annen tilnærming kunne være å prøve ut oppgaven med en rekvisitt eller studentens instrument, og se hvordan det ville påvirket studentens sceniske tilstedeværelse.

Knyttet til samspill og partnerarbeid på scenen har studentene også arbeidet med diverse statusøvelser. Ett eksempel er øvelsen "blikk mot blikk"; alle studentene går omkring i rommet, gruppen er delt i to. Den ene gruppen viker blikket to ganger ved et møte, den andre holder blikket fast. Hva skjer i forhold til status? Hva skjer med oss emosjonelt?

Like viktig som den praktiske gjennomføringen av aktivitetene, er studentenes refleksjoner knyttet til det de gjør. Spørsmål som har blitt stilt underveis er for eksempel: Kan denne øvelsen overføres til musikkformidlingssituasjonen? Evt. på hvilke måter?

Improvisasjon

Et annet viktig ledd i arbeidet med tilstedeværelse og samspill, er teaterfaglige improvisasjonsøvelser. Studentene har fått kjennskap til ulike improvisasjonsøvelser inspirert av Keith Johnstone (2007). Når en improviserer trenger en ikke være original eller prøve å finne på noe nytt. Originaliteten består i å sette sammen gamle erfaringer på nye måter. Ønsket om å være original fører ofte til at en blokkerer mange ideer som hadde vært mer enn gode nok, og i stedet ender opp med noe som er mindre interessant.

Vi har sett overføringsverdier fra arbeid med improvisasjon til musikkformidlingssituasjonen, med et særlig fokus på at arbeid med (teater)improvisasjon ivaretar og utvikler:

- Den spontane kreativiteten
- Forestillingsevne og skapende fantasi
- Evnen til opplevelse og innlevelse
- Evnen til samspill og samarbeid med andre
- Evnen til å agere og improvisere
- Evnen til å finne nye løsninger og handlingsalternativer

Ett eksempel på en improvisasjonsoppgave studentene har gjennomført er en øvelse vi har valgt å kalle for 1,2,3,4 (alt ettersom hvor mange deltakere som er med). Øvelsen starter med en tom scene. Den første personen som entrer scenen skal skape en situasjon, altså etablere en fiktiv karakter på et fiktivt sted, hvor det foregår en handling. Personen kan for eksempel forestille en ordfører som holder en 17. mai tale e.l. For hver person som kommer inn på scenen, skal situasjonen og karakterene endres. Når alle deltakerne har entret scenen, og skapt fire nye situasjoner, skal det hele «spoles tilbake». Da må først den siste deltakeren finne en realistisk grunn til å forlate situasjonen/scenen. Videre spilles alle de tidligere skapte situasjonene, før man til slutt ender opp med den tomme scenen. For at oppgaven skal fungere, kreves det oppmerksomhet, samspill, tilstedeværelse og konsentrasjon hos deltakerne. Siden det er publikum til stede (lærer og de øvrige deltakerne) vil selve formidlingssituasjonen også være et viktig aspekt; hvordan formidles de ulike situasjonene til et publikum. Også i etterkant av en slik øvelse har vi vektlagt studenter og lærers refleksjoner og dialog omkring overføringsverdi til formidling av musikk.

Om øvelser i scenisk grunntrening og improvisasjon, sier studentene følgende:

«jeg synes det var kjempeartig egentlig, spesielt den siste gangen, for da oppdaget jeg at jeg faktisk kan gjøre sånne ting for det har jeg alltid tenkt at det er sånt som jeg aldri kan gjøre, jeg kommer aldri til å finne på ting å si, men at plutselig så bare får jeg det til og så får jeg impulser til forskjellige ting, som også kan overføres til måten jeg jobbet for eksempel med Mozart på»

«jeg tenkte på samme måte ndg. impulsene, det blir så tydelig på teaterimpro – at en impuls fra hverandre, eller publikum, uansett: hva det kan bety og hvordan det fungerer, man får en impuls og så gjør man noe. Det var veldig kult faktisk».

Oppsummering

Gjennom prosjektet har vi vært opptatt av å ta i bruk tilnærminger til musikalsk formidling som har til hensikt å gripe om hele mennesket som formidler utover det rent håndverksmessige og instrumentaltekniske, samt å introdusere studentene for en mer generell trening i formidling som omhandler scenisk tilstedeværelse og effekten følelser, tanker og handlinger har på formidlingen, og publikums persepsjon (Van Zijl, 2014). Avslutningsvis vil vi si at vi sitter igjen med mange interessante erfaringer etter gjennomført prosjekt. Vi opplever at vi er på sporet av måter å arbeide på som kan være verdifulle bidrag til å utvikle musikkutøverens ekspressivitet. Flere av innfallsvinklene vi har utforsket gjennom prosjektet, vil det være interessant å utforske ytterligere i fremtidig liknende arbeid med studenter. Vi har erfart at vi ved å benytte beskrevne tilnærminger, har utfordret studentens holdninger og tankesett rundt selve musikkformidlingssituasjonen, og til hva det innebærer å være musikkutøver. Dette mener vi er særlig betydningsfullt.

Vi velger å ta med noen sitater fra fokusgruppeintervjuet med studentene, som sier noe om deres opplevde utbytte av prosjektdeltakelsen:

«jeg har virkelig brukt faget til å komme i gang med noe som jeg har følt at jeg vil gjøre lenge, så det er veldig gøy».

«det kjennes helt annerledes ut nå enn da jeg startet i høst, da jeg spilte første gangen... har en helt annen bevissthet rundt alt som fra hva som er på scenen...og over hva jeg gjør selv»

«da jeg startet med faget så tenkte jeg at dette kan jo bli interessant, og jo mer vi jobbet med det, jo mere merket jeg at det her var egentlig veldig viktig å få med seg og lære... å kunne utvikle seg ikke kun teknisk på instrumentet, men i forhold til disse tingene»

«jeg innså at dette aspektet er svært viktig på scenen når vi jobber som musikere i fremtiden, og jeg tror virkelig at jeg har kommet inn på en litt annen bane når det gjelder tanken på fremtiden og hvordan jeg vil jobbe i fremtiden, og hva jeg vil ha fokus på i arbeidslivet».

Referanser

- Beyer, B. (2013). *Sirkelen sluttet. Bevisstjøring og endring i formidling av musikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. (2002). *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah/New Jersey/London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chubbuck, I. (2011). *Skuespillerens magt og kraft*. Gråsten: Forlaget Drama
- Gabrielsson, A. (2001-2002). Emotion perceived and emotion felt: same or different? *Musicae Scientiae*, Special Issue, 123-147.
- Johnstone, K. (2007). *Impro. Improvisation and the theatre*. London: Methuen Drama
- Juslin, P. N. (2001). Communicating Emotion in Music Performance: A Review and Theoretical Framework. In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research* (pp. 431-449). Oxford: Oxford University Press.
- Kruse, B. (2011). *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Unipub forlag/Akademia forlag.
- Lindström, E., Juslin, P. N., Bresin, R., & Williamson, A. (2003). 'Expressivity comes from within your soul': A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education*, 20, 23-47.
- Persson, R. S. (1993). *The subjectivity of musical performance: An exploratory music-psychological real world enquiry into the determinants and education of musical reality*. [Unpublished doctoral dissertation]. UK: University of Huddersfield.
- Sloboda, J. A., & Lehmann, A. C. (2001). Tracking Performance Correlates of Changes in Perceived Intensity of Emotion During Different Interpretations of a Chopin Piano Prelude. *Music Perception*, 19(1), 87-120.
- Sloboda, J. & A. Van Zijl (2011). Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 39(2), 196-219
- Stanislavskij, K. (1940/1998). *En skuespillers arbejde med sig selv*. København: Nyt Nordisk Forlag
- Tønnessen, T. (2009). Dokumentasjon av og kritisk refleksjon over stipendprosjektet: *Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste - en utvikling av Konstantin Stanislavskijs improvisasjonsmetoder*.
- Van Zijl, A. (2014). *Performers' Emotions in Expressive Performance: Sound, Movement, and Perception* [Doctoral dissertation]. Finland: University of Jyväskylä.
- Woody, R., & McPherson, G. E. (2010). Emotion in the lives of performers. In P. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 401-424). Oxford: Oxford University Press.
- Øyen, T. (2001). *Grunnutdanning for skuespillere*. Vollen: Tell forlag