



**MOMDU**

Musik och operahögskolan  
Mälardalens universitet

# Den Visuelle Scenekunst

*Hvordan påvirker visuelle elementer musikernes oppfatning av både musikk og konsert?*

**Britt Sairanen**

**EXAMENSARBETE (KMI134)**  
**MASTERPROGRAMMET I KAMMARMUSIK**  
**30 hp**

Examensarbetet omfattar en uppsatsdel och en konsertdel. Uppsatsen utgör 20 % av det examinerade examensarbetet som helhet.

## Abstract

Denne oppgaven utforsker hvordan de visuelle elementene påvirker en musikers oppfatning av både konsert og musikk. For hvordan lar en musiker seg påvirke av den visuelle scenekunsten? Hvordan påvirker det deres oppfatning av musikken de spiller? Opplevs musikken, og konsertopplevelsen likt eller ulikt hvis noe av det visuelle varierer fra konsert til konsert? Og hvis det har en påvirkning – i hvor stor grad påvirker dette utøverne? I forskningen til Michael Schutz, utforsker han hvordan den visuelle informasjonen forandrer det vi tror vi hører i musikken, og dette er det jeg i stor del har tatt utgangspunkt i.

Dette har jeg undersøkt ved å utføre to konserter, med totalt fem utøvere (meg inkludert), hvor tre faktorer ble endret i den siste konsertfremførelsen: lyssetting, utøverens plassering og publikums plassering, samtidig som det er verdt å nevne at en annen påvirkelig faktor kan være at de spilte det samme repertoaret på hver fremførelse, som ikke alltid er helt standard. Etter den siste utførte konserten, fikk hver utøver en kort enkät de skulle svare på, i tillegg til at de i en senere anledning hadde et kort intervju, der de fikk muligheten til å svare mer utfyllende.

Resultatet fra denne undersøkelsen viser totalt sett at selv små endringer i en konsertsituasjon påvirker utøverens opplevelse av musikk, frihet og tilstedeværelse i ganske stor grad. Det ble funnet et tydelig mønster på at den første konserten oppleves mest stabil og trygg blant utøverne, med tanke på samspill og musikalsk uttrykk. Den andre konserten skaper mer variasjon i opplevelser, der noen opplever mer frihet og mer lekenhet, mens andre opplever samspillet mer redusert, samt en større usikkerhet.

Jeg håper dette prosjektet, og dens resultater, kan brukes som et verktøy både for videre utforskning, og som et slags verktøy for selve utøveren, når det kommer til det å fremføre musikk.

# Nøkkelord

scenekunst, konsertfremførelse, konsertopplevelse, visuell/visuelt, konsert.

**Datum for inlämnat manuskript:** 2026-04-16

**Handledare:** Hedvig Jalhed

**Examinator:** Lina Samuelsson

## Innholdsfortegnelse

<b>Abstract .....</b>	<b>2</b>
Nøkkelord .....	3
Innholdsfortegnelse.....	3
<b>1.0 Den Visuelle Scenekunsten .....</b>	<b>4</b>
1.1 Historisk utvikling.....	5
1.2 Tidligere forskning .....	9
<b>2.0 Metoder .....</b>	<b>12</b>
2.1 Utførelse.....	13
<b>3.0 Resultater .....</b>	<b>16</b>
3.1 Refleksjoner .....	17
<b>Referanseliste .....</b>	<b>22</b>

## 1.0 Den Visuelle Scenekunsten

Scenekunsten er en av de eldste kunstformene vi har, og har røtter helt fra antikkens teater. Og opp gjennom tidene har scenekunsten fungert som underholdning, kunst, og som del av religiøse ritualer, samt opplæring og folkeopplysning. Antikkens scenekunst inneholdt både teater og musikk som var tett sammenvevd, for å skildre noe for et publikum.

Og i dette prosjektet skal jeg utforske hvordan det visuelle i scenekunsten påvirker hvordan man som utøver opplever det man fremfører. Prosjektet er rettet inn mot kunstmusikken, og dens rammer for konsertfremførelse, og tar utgangspunkt i utøveren. Det jeg har lyst til å undersøke med mitt prosjekt er om måten man fremfører musikken på har noe å si på hvordan man opplever den. Jeg er selv en musikkstudent, i en klassisk innretning med klarinett som hovedinstrument, og ønsker å arbeide som en aktiv utøver, noe som har gjort meg nysgjerrig nok til å gjøre et dypdykk i akkurat dette, fra en utøvers synspunkt. For hvordan lar en musiker seg påvirke av den visuelle scenekunsten, og til hvilken grad? Hvordan påvirker dette musikken de spiller? Hvordan påvirker visuelle elementer musikerens oppfatning av både musikk, og gjeldende konsert? Og oppleves det likt eller ulikt hvis det visuelle varierer fra konsert til konsert?

Dette er noe jeg har blitt nysgjerrig på, fordi jeg har selv opplevd flere konserter som publikum, der det har vært mer eksperimentering med det visuelle sammen med musikken, enn det som er standarden. Det jeg anser som standard konsertfremførelse i dag når det gjelder det visuelle, er en litt mer tradisjonell konsert der utøverne er plassert midt på en scene i et formelt antrekk med et hvitt/gult scenelyst som belyser hele scenen godt ovenfra, kanskje er det litt andre farger på lysene også, og dette enten om det er snakk om en kammermusikk-konsert, eller en større symfonisk oppsetning. Publikum er plassert midt foran scenen, kanskje er det noen sideplasser om man er i et større konserthus, og når man er der som publikum, er man der som tilskuer, og det kan oppleves som om det er en viss avstand fra det som skjer på scenen. Selvfølgelig har det ikke alltid vært slik, det har ikke alltid vært dette som har blitt ansett som en standard konsertfremførelse, men det er hit utviklingen har kommet nå i dag.

Når jeg har opplevd konserter som går bort fra dette, konserter som eksperimenter mer med det visuelle enten om det er med lys, oppsett av publikum og utøvere eller andre visuelle elementer, har jeg opplevd at det har gitt meg så utrolig mye, selv som en tilskuer. Det er noe spennende å oppleve et stykke musikk på en måte som man aldri har gjort før, man får et helt nytt perspektiv på den. I min opplevelse har det gitt musikken et friskt pust, og det har for det

meste høynet ulike musikalske uttrykk. Og dette har fått meg til å undre – hvorfor brukes ikke det visuelle mer som et musikalsk verktøy? Hvorfor kan man ikke bruke det visuelle til å fremheve selve musikken?

Effekten jeg håper dette prosjektet har er at man som utøver får flere verktøy å benytte seg av når det kommer til å fremføre musikk. Og at man som utøver blir oppmerksom på hvordan det visuelle påvirker vår opplevelse av musikken vi spiller, og til hvilken grad det gjør det, om det er til en nevneverdig grad eller ikke.

## 1.1 Historisk utvikling

Antikkens Hellas (ca. 800–30 f.Kr.) kan anses som en stor grobunn for både teater og musikk, eller for scenekunsten i seg selv. Den greske musikken var *monofon*, enstemmig, med visse instrumentale utsmykninger av den sungne melodien. Hånd i hånd, gikk den greske musikken med antikkens greske teater. Teateret hadde et religiøst utspring med de dionysiske fruktbarhetsritualene, som det i forbindelse med ble arrangert dramatiske festivaler som inneholdt innslag av blant annet tragedie, komedie og satyrspill, på 400- og 300-tallet f.Kr. Disse fremføringene ble ofte ledsaget av sang, dans og musikk, og fant sted i dagslys på store scener utendørs som var utformet som amfiteater.<sup>1</sup> Av stor betydning for den greske musikkhistorien er også *dityrambe*, en form for korsang med dans, der tragedien og komedien utviklet seg utfra, med kor, solosang og instrumentalmusikk.<sup>2</sup>

I middelalderen (ca. år 500–1450) ble det en slags ny begynnelse for musikken, og måten den ble framført på, da kontakten til den antikke musikalske tradisjonen på denne tiden praktisk sett var brutt. Derfor anses egentlig middelaldermusikken som starten på den vestlige kunstmusikalske tradisjonen. Musikken som er bevart fra denne tiden, ble produsert for sosiale eliter, kirken og hoffet, og musikken til lavere sosiale sjikt ble kun overlevert med muntlig tradering, og er derfor nesten fullstendig tapt. Musikkfremførelsene på denne tiden ble holdt ved religiøse sammenhenger, som gudstjenester, men også som verdslig musikk, det vil si musikk som ikke har noen religiøs tilknytning, da i form av trubadurene, som ofte var adelige diktere og sangere. Det var gjerne ren vokalmusikk, men også med instrumenter som ledsaget vokalmusikken, og fra 1200-tallet er det også overlevert enstemmige danser, som er vestens første kjente rene instrumentalmusikk.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Arntzen, Knut Ove (2023): *Europeisk teaterhistorie* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra [https://snl.no/europeisk\\_teaterhistorie](https://snl.no/europeisk_teaterhistorie) [12/4-26]

<sup>2</sup> Sundberg, Ove Kristian; Knudsen, Jan Sverre (2024): *Musikk i Det gamle Hellas* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra [https://snl.no/Musikk\\_i\\_Det\\_gamle\\_Hellas](https://snl.no/Musikk_i_Det_gamle_Hellas) [12/4-26]

<sup>3</sup> Hankeln, Roman (2021): *Middelalderen - musikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra [https://snl.no/middelalderen\\_-\\_musikk](https://snl.no/middelalderen_-_musikk) [12/4-26]

Renessansemusikken<sup>4</sup> er overveiende vokalmusikk, selv om instrumentalmusikken ble viktigere i renessansen. Musikken utviklet seg til videre flerstemmighet, og til tross for alt reformasjonen til Martin Luther, i 1517, brakte med seg, bevarte renessansemusikken likevel lenge middelalderens institusjoner, tradisjoner og former. Reformasjonen førte dog til et nytt og stort kirkemusikalsk repertoar i Nord-Tyskland og Sveits-Frankrike. Et nytt fenomen i epoken, var en stor vekst i ikke-kirkelig musikk for adelen og borgerskapet. Nevnt tidligere, ble instrumentalmusikken vesentlig viktigere. Vi møter for første gang helt fullstendig instrumental musikk i et stort omfang, og mange nye former, og stiliserte danser ble populære ved de europeiske hoffene. Musikk ble også mye mer tilgjengelig for et bredt publikum på denne tiden, takket være trykkekunsten. Nå ble det tilgang på trykte lærebøker i forbindelse med undervisning i instrumentalteknikken, improvisasjon og tilføyelsen av ornamenter. Samtidig, forsøkte renessansekunstnerne å gjenskape det berømte antikke dramaet, på denne tiden. Og dette fant imidlertid sitt første høydepunkt i Firenze, med oppfinnelsen av «dramma per musica» eller «operaen» gjennom komponistene Jacopo Peri og Giulio Caccini.<sup>5</sup> Dette vokste fram, først og fremst som en motbevegelse mot det kirkelige, det polyfone-idealet og den florentinske kamerataen. Målet var å gjenopplive *monodin*,<sup>6</sup> som var høyt ansett i det antikke Hellas. Og det ble Orfeus med sin lutt og solosang, og myten om han som blir gjentatt i mange av de første operaene – en myte som inneholder lys/mørke og syn.

Og når vi nå beveger oss inn rundt 1600-tallet, og inn i barokken (1600–1750), ble dette formålet med å gjenskape antikkens drama videreutviklet, og operastilen når et nytt høydepunkt med Claudio Monteverdis «L' Orfeo», fra 1607, som ofte regnes som den første store operaen, som bygger på en gjennomgående struktur med arier. Og det er ikke lenge før den får et fotfeste i Roma på 1620-tallet.<sup>7</sup> Kanskje var gjenfinningene av antikkens drama en grobunn for tanker om at musikk kunne være noe mer enn et slags verktøy for religiøse og politiske sammenhenger, kanskje kunne den til og med være egne kun for en lytters nytelse?

En annen forskjell mellom middelalderens «sceniske rom» og renessansens' kan man se mellom kirkens mysteriespill og renessanseteateret. I mysteriespillene, som ble oppført i gater og torg, var det forventet at publikum skulle gi uttrykk for sin innlevelse i helgenenes

---

<sup>4</sup> Litt omstridt, men generelt strakk den musikalske renessansen seg fra år 1430–1600

<sup>5</sup> Hankeln, Roman (2024): *Renessansen - musikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra <https://snl.no/renessansen - musikk> [12/4-26]

<sup>6</sup> Enstemmig sang. Uttrykket brukes mest om solosangen med instrumentalt akkompagnement.

<sup>7</sup> Brathole, Erling (2024): *Claudio Monteverdi og hans opera L' Orfeo* i *Musikkparken* på nrk.no. Hentet fra [https://www.nrk.no/skole/musikkparken/claudio-monteverdi-og-hans-opera-l\\_orfeo-1.13155635](https://www.nrk.no/skole/musikkparken/claudio-monteverdi-og-hans-opera-l_orfeo-1.13155635) [12/4-26]

skjebne gjennom å skrike, gråte og vise andre emosjoner.<sup>8</sup> De skulle leve seg inn i det, og også gi sterkt uttrykk for det. I renessanseteateret,<sup>9</sup> som senere ble utviklet til de første operahusene i midten av 1600-tallet<sup>10</sup>, var det nye sekulære idealet at publikum skulle vise selvkontroll og en slags distanse uansett hvilket følelsesmessig-material, eller hvilken følelsesverden de ble satt inn i fra scenen. Det stumme, stille publikummet begynte smått å ta form, men publikummet kunne fortsatt komme og gå som de ville under forestillingene, da «parketten» var et sted for bevegelse og ikke et stillestående.

Instrumentalmusikken vokste også gradvis, ettersom flere instrumenter utviklet seg med tiden. Vi fikk flere former som f.eks. trionsonate og concertino. Barokkorkesteret begynte også å vokse fram, og de var ofte mye mindre enn det vi er vant til i dag. Og konsertene bestod som regel av kun strykere og cembalo, ofte med mye improvisasjon. Antrekket var også veldig profesjonelt, og dirigent-rollen vokste gradvis fram etter hvert som orkestrene utviklet seg større.<sup>11</sup> Kirkemusikken hadde fortsatt et fast fotfeste på denne tiden, med fremvekst av *oratorium*, som rent teknisk er en opera, og utvikler seg på samme måten som de gamle operaene. Forskjellen er at operaen er en del av den verdslige musikken, og oratoriet er kirkelig, og ikke scenisk, med tekster som ofte var basert på det gamle testamentet.<sup>12</sup>

Mellom 1600-tallet og 1700-tallet begynte også en ny tanke å ulme rundt i musikkverden – hva om publikum betaler musikere for at de skal spille musikk for dem? Hittil, hadde musikken mest vært brukt i ulike hoff, kirker eller i private salonger. Og denne utviklingen som nå begynte å skje forandret europeisk kultur, og la grunnmuren for slik konsertvirksomhetene fungerer i dag. De tidligste betalte konsertene fant sted i Italia, i institusjoner som tok inn foreldreløse barn, og lærte de mest talentfulle musikk, instrumenter og sang. Og disse ville holde religiøse samlinger, med musikalske innslag, og oppmuntre folk til å donere penger.<sup>13</sup> Men det var i desember 1672, at den engelske fiolinisten John Banister begynte å gi daglige konserter i hjemmet hans, da uten en form av religiøs sammenheng. Og dette ble den først konserten i London der det ble tjent penger. På disse konsertene spilte han

---

<sup>8</sup>Dramatiske fremførelser av Bibellitteraturen. Først oppført i selve kirken, med bare geistlige involvert. Senere ble det flyttet ut på trappen, og plassen foran kirken, utført av profesjonelle skuespillere <https://snl.no/mysteriespill> [16/4-26]

<sup>9</sup>Inspirasjon hentet fra middelalderen, blant annet fra mysteriespillene. Et viktig navn fra det engelske renessanseteateret her William Shakespeare. <https://nyop.no/det-elisabethanske-teater/> [16/4-26]

<sup>10</sup>Fremført i runde bygninger, der det var en plattformscene. <https://nyop.no/det-elisabethanske-teater/> [16/4-26]

<sup>11</sup><https://arionbaroque.com/en/baroque-101/> [12/4-26]

<sup>12</sup>Rise, Harald (2024): *Barokken - musikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra [https://snl.no/barokken\\_-\\_musikk](https://snl.no/barokken_-_musikk) [12/4-26]

<sup>13</sup>Hogstad, Emilie (2026): *When was the first public classical music concert?* I *interlude.hk*. Hentet fra <https://interlude.hk/when-was-the-first-public-classical-music-concert/> [12/4-26]

instrumentalmusikk, gjerne inspirert av litteratur, samtidig som han også tok ønsker fra publikum som var der. Dette gjorde han fram til hans død i 1679.<sup>14</sup>

I år 1700, og på 1700-tallet generelt, var det flere som skapte ulike ensembler/barokkorkestere i Tyskland, med fokus på ren instrumentalmusikk som blant annet Georg Philipp Telemann, som lagde en gammel inkarnasjon av gamle Leipzig Collegia Musica, en gruppe som Johann Sebastian Bach ledet fra 1729-1737. Disse ga ukentlige konserter på en lokal kafé, som åpnet for at folk kunne betale for å komme inn å høre. Under en slik samling på 1730-tallet, skrev Bach en liten sekulær kantate, en vokalsats sammenknyttet til noe de spilte, der han skrev «*Schweigt stille, plaudert nicht*», som oversettes til «vær stille, ikke skravle».<sup>15</sup>

Denne nye trenden spredte seg videre til resten av Europa utover 1700-tallet, og etterhvert som det ble gradvis mer tilgjengelig for flere mennesker, og at det gradvis ble investert mer penger inn i slike konsertserier/konserter, så man at orkestrene begynte å vokse, konserthaller begynte å komme, og ny musikk ble skrevet, og mot slutten av 1700-tallet hadde Europa transformert måten man både fremfører musikk på, men også på musikken som ble skrevet.

Etterhvert som konserthallene vokste, ble fremførelses-forholdene også gradvis endret. Sann vi kjenner konsertsalen i dag, lyst på scenen – mørkt i publikum, er ikke alltid sann det har vært. Spesielt dette fenomenet kom ikke før i 1876, i et nylig bygget teater i Bayreuth under premieren av Richard Wagners *Das Rheingold*, og verdenspremierer av hele syklusen *Der Ring des Nibelungen*. Tidligere hadde det vært en slags mild demping som hadde vært brukt i praksis før. Men under denne premieren ble lyset i salen betraktelig skrudd ned istedenfor, det skulle egentlig bare dempes til datidens normale standard, men endte opp med at det ble en enorm forskjell fra det publikum var vane med å oppleve.<sup>16</sup> Og som tiden gikk, var det etterhvert det som ble nåtidens praksis.

Konsert-etiketten er også noe som har forandret seg gjennom tidene. I begynnelsen, var musikken i religiøs bruk, gjerne i ulike kirker. Kirken var konserthallen. Liturgisk musikk var den eneste innøvde musikken de fleste hadde hørt før 1600-tallet, og etiketten i denne perioden var den samme for det som var standard i kirken. Og selv om musikken var en viktig del av gudstjenestene og messene, var musikerne aldri fokuspunktet, de var et verktøy for å fremme kirkens budskap, og korene og orgelet var plassert på loftet helt bakerst. Generelt, så var folket der reserverte og stille.

---

<sup>14</sup><https://interlude.hk/when-was-the-first-public-classical-music-concert/> [12/4-26]

<sup>15</sup><https://interlude.hk/when-was-the-first-public-classical-music-concert/> [12/4-26]

<sup>16</sup> Burdekin, Russell (2020). The Wagner Journal, Volume 14, Number 1, 49-62.

Når musikken kom til hoffet, spesielt på 1600- og 1700-tallet, var musikken ofte skrevet på kommisjon fra adelen. Her skulle musikken være bakgrunnslyd og underholdning. Samtaler, klapping og jubling, selv når musikken ble spilt, var akseptert, så lenge det var standarden de som arrangerte satt.<sup>17</sup> Også under Monteverdis operaer kunne man høre stamping, hoing, folk som var engasjerte og aktivt deltok på konsertene, lagde lyd.<sup>18</sup>

Når flere av konserthusene kom omkring 1800-tallet, sent 1700-tallet, ble det et større fokus på selve musikken. Men når disse endringene først begynte å skje, kunne man fortsatt oppleve et publikum som lagde lyder, snakket og lo gjennom konserter. Noen komponister elsket dette, som f.eks. Wolfgang Amadeus Mozart, under premieren av hans *Paris-symfoni i D-dur*, der han fikk applaus midt i overgangen fra den rolige starten av symfonien til en stor forte. Og han elsket det.

Ensemblene var ofte lenger borte enn det publikum hadde vært vant til, ikke like intime settinger, men ikke alle konserthallene var designet helt med akustikken på plass. Lyden bevegde seg gjerne godt fra scenen til publikum, men også motsatt. Det kunne bli litt problematisk å høre musikken over all lyden fra publikum til tider, og det kunne hyppig forekomme at komponistene selv skrev det de ønsket seg fra publikum. Wagner skrev ofte i forkant av konserter at han ønsket seg stillhet i konsertsalene, musikken var det som skulle være helt i fokus. Gustav Mahler skrev i *Kindertotenlieder*-partituret at det ikke skulle være noen applaus mellom satsene.<sup>19</sup> Utviklingen førte til, på slutten av 1800-tallet, at den økende nye normen var en stillhet blant publikum, og dette ble nærmest fastsatt som en regel før vi nådde 1950-/60-tallet, og dette spredte seg også til kinosalene. Et godt unntak vi finner i dag, er på etter store ariaer på operascenen, der det er forventet applaus.<sup>20</sup>

## 1.2 Tidligere forskning

Det finnes flere kilder og artikler om hvordan det visuelle påvirker det auditive innenfor konsertfremførelse. I artikkelen til Michael Schutz, *Seeing Music? What musicians need to know about music* (2008),<sup>21</sup> utforsker han nettopp dette, om hvordan det visuelle kan augmentere og støtte oppunder det auditive i konserter. Og om hvordan det kan brukes som et verktøy for musikalsk kommunikasjon, og ikke som en distraksjon. Selvfølgelig, er akkurat

---

<sup>17</sup> Chan, Crystal (2011): *The history of concert etiquette* i *interlude.hk*. Hentet fra [http://www.scena.org/lsm/sm17-1/sm17-1\\_classical101\\_EN.html](http://www.scena.org/lsm/sm17-1/sm17-1_classical101_EN.html) [12/4-26]

<sup>18</sup> Livingston, Siri (2026): *Be Quiet and Applaud in the Right Places: Exploring Classical Concert Etiquette Part II* i *interlude.hk*. Hentet fra <https://interlude.hk/be-quiet-and-applaud-in-the-right-places-exploring-classical-concert-etiquette-part-ii/> [12/4-26]

<sup>19</sup> <https://interlude.hk/be-quiet-and-applaud-in-the-right-places-exploring-classical-concert-etiquette-part-ii/> [12/4-26]

<sup>20</sup> [http://www.scena.org/lsm/sm17-1/sm17-1\\_classical101\\_EN.html](http://www.scena.org/lsm/sm17-1/sm17-1_classical101_EN.html) [12/4-26]

<sup>21</sup> Schutz, Michael (2008). *Seeing Music? What musicians need to know about vision*. Hentet fra [https://www.researchgate.net/publication/228646658\\_Seeing\\_Music\\_What\\_musicians\\_need\\_to\\_know\\_about\\_vision](https://www.researchgate.net/publication/228646658_Seeing_Music_What_musicians_need_to_know_about_vision)

dette et viktig spørsmål i seg selv, om visuell informasjon er en distraksjon for den *sanne* musikken, eller om musikk i seg selv faktisk er multimodal per definisjon.

Han presenterer ikke bare et singulært eksperiment, men han summerer et større forskningsfelt, i tillegg til hans egne funn, om hvordan den visuelle informasjonen forandrer det vi tror vi hører i musikken. Det han kom fram til var at musikk ikke er rent auditivt, men at det vi ser påvirker i stor grad det vi hører. Musikk er multisensorisk, en kombinasjon av syn og hørsel. Hans oppfordring var at musikere kan bruke dette bevisst for å påvirke et publikum, og at det er ikke kun lyden i seg selv som skaper opplevelsen, men hvordan publikum oppfatter den.

Han utdyper også spørsmålet om den visuelle påvirkningen skal bli sett på som en essensiell komponent av musikk? Eller om dens rolle skal bli nedspilt og minimert, da det er musikken i seg selv som er det viktigste, og at tiden man bruker på det kan heller bli brukt på selve musikken, og dette er til og med kanskje den holdningen de fleste har. Men han argumenterer for at det er spesielt to grunner til å omfavne den visuelle informasjonen som en viktig del av den musikalske opplevelsen. Den første grunnen er at det finnes et hav av forskning som viser til at hjernen ikke er uvitende om synet når den prosesserer lyd. At det man ser faktisk påvirker hvordan man hører ting. Og musikk i seg selv er ikke bare lyd, det er å bruke lyd som er verktøy i å skape en spesiell opplevelse hos lytteren, og på dette viset så er det å bruke det visuelle et sterkt virkemiddel som kan hjelpe utøveren å skape det den har lyst til å skape hos lytteren. Den andre grunnen til å omfavne synets rolle, er erkjennelsen av at det i mange persepsjonssystemer er mer enn unøyaktigheter i intuisjonens natur. Med andre ord, ikke oppfatte f.eks. kroppsspråk og dens innflytelse på auditiv persepsjon som en feil, men snarere som en elegant funksjon. Hjernen er i konstant engasjert søk etter identitetssignaler, og undersøker om visuell og auditiv informasjon er avledet fra den samme hendelsen. For når de er det, er det fordelaktig å innpasse på tvers av modaliteter, ettersom multimodale representasjoner faktisk er mer nøyaktig, fordi hjernen har samlet mer informasjon om det som skjer. Følgelig, forbedres også vår forståelse av en talers budskap når leppebevegelser og håndbevegelser påvirker lytterens oppfatning av deres talte ytringer. På samme måte, er vår forståelse av en utøvers musikalske budskap klarere og dypere når deres gester og ansiktsuttrykk samsvarer med deres akustiske output. Og ettersom slike prinsipper for auditiv-visuell integrasjon var på plass lenge før menneskets oppfinnelse av musikk, indikerer den kontraintuitive naturen til synets rolle mindre mangler i utformingen av

den alltid påvirkede menneskelig auditive persepsjonen. Så, per definisjon, så har den spilt en rolle i den musikalske opplevelsen så lenge det har vært musikk å oppleve.<sup>22</sup>

Av kunstnere som har jobbet med dette, så har vi førstnevnte Schutz som er utdannet perkusjonist, og som professor i musikkognisjon. I tillegg er klarinettisten Robert Ek også relevant innenfor dette, da han har vært del i en artikkel om dette med musikk og dens multimodalitet. Artikkelen han har medvirket på rapporterer om en pilotstudie som er det første trinnet mot en helhetlig tilnærming til opplevelsen av musikk slik den fremføres. Målet er å bygge en bro mellom kvalitative og kvantitative tilnærminger ved å kombinere ulike metoder for datainnsamling, og å bygge et datakorpus som inneholder multimodale målinger knyttet til subjektive observasjoner på høyt nivå.<sup>23</sup>

Spesielt interessant er det at denne måten å tenke på, åpner opp for flere muligheter for hvordan man kan bruke det visuelle som et musikalsk verktøy. Og hvor annerledes ting kan utvikle seg hvis man tenker på det som en del av musikken i seg selv. For det er et faktum at over de siste seks tiårene så har måten de klassiske stykkene har blitt fremført på blitt mer og mer homogenisert.<sup>24</sup> Og hvorfor ikke åpne opp for muligheten at det ikke trenger å være sånn. Det virker som det stort sett er gjennom den klassiske musikkverden at dette har blitt til, for dette er ikke tilfelle om vi f.eks. beveger oss til teaterverden, og ser på de utallige moderne oppsetningene av et stykke av William Shakespeare. Noen av de tidligste lydopptakene vi har av klassisk musikk viser at de ulike fremførelsene var mer varierte før. Hvorfor har dagens utøvere blitt så mye mer forsiktig med kreativitet og innovasjon?<sup>25</sup>

Før jeg begynner min undersøkelse av dette med konsertfremførelse, og hva det har å si for musikken, så tror jeg at hvordan musikken fremføres, både visuelt og auditivt, har en ganske stor påvirkning på hvordan musikken oppleves, både for utøver og publikum. Dette på både godt og vondt. Og jeg tror at ved å utvide horisonten vår på hva en konsert kan være, hva den kan inneholde, og hvordan den kan se ut, så kan det åpne opp flere muligheter for hvordan et stykke musikk oppleves. Og at det er en mulighet for oss til å oppleve noe i musikken vi ellers hadde gått glipp av.

---

<sup>22</sup> Schutz, Michael (2008). Seeing Music? What musicians need to know about vision. At [https://www.researchgate.net/publication/228646658\\_Seeing\\_Music\\_What\\_musicians\\_need\\_to\\_know\\_about\\_vision](https://www.researchgate.net/publication/228646658_Seeing_Music_What_musicians_need_to_know_about_vision)

<sup>23</sup> Visi FG, Östersjö S, Ek R and Röjjezon U (2020) Method Development for Multimodal Data Corpus Analysis of Expressive Instrumental Music Performance. *Front. Psychol.* 11:576751. doi: 10.3389/fpsyg.2020.576751. At <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2020.576751/full>

<sup>24</sup> Leech-Wilkinson, Daniel (2020). Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them. Version 2.18 (23.ix.23). At <https://challengingperformance.com/the-book/>.

<sup>25</sup> Leech-Wilkinson, Daniel (2020). Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them. Version 2.18 (23.ix.23). At <https://challengingperformance.com/the-book/>.

## 2.0 Metoder

Prosjektet mitt undersøkes ved å sette opp 2 konserter med 4-5 utøvere, der repertoaret vil være det samme, men måten vi fremfører musikken på vil differere mellom konsertene. Måten fremførelsen vil differere på er stort sett gjennom sceneoppsett og lys, men også ved noen endringer i et arrangement av et av stykkene.

Undersøkelsen min begrenses ved at fokuset vil være på selve utøverne, inklusivt meg selv. Utøverne er andre studenter ved MOMDU – Musikk- og Operahøgskolen ved Mälardalens universitet, og spiller fiolin, piano og klarinett. Det vil handle om hvordan de som spiller musikken opplever musikken, og om de opplever musikken annerledes ved at fremførelsesmomentet endres.

Jeg kunne ha utvidet undersøkelsen ved å breie ut fokuset, og se hvordan et publikum hadde opplevd disse konsertene, og om de hadde en annen opplevelse av musikken ved disse endringene. Men samtidig, hadde nok det blitt et mer omfattende prosjekt, både med tanke på tid, og midler. For ved å breie ut undersøkelsen såpass mye, og for å oppnå et mer troverdig svar, så burde det ha vært en del mennesker i publikum på begge konsertene, i et spenn over en del aldersgrupper. Selvfølgelig hadde dette vært et veldig interessant perspektiv å oppnå, men det virket ikke helt realistisk å få til akkurat i denne situasjonen.

Og derav kom valget å begrense det til utøverne, og ved at det ikke er så mange utøvere heller, så er det en større mulighet for å gå mer i dybden på spørsmålene jeg stiller dem. Det trenger ikke lenger å begrenses til f.eks. enkät, det er f.eks. mulighet for å utvide dette til noen intervju-situasjoner, anonymisert.

I forkant av undersøkelsen hadde vi øvelser sammen, det var utført som et typisk orkesterprosjekt, der øvelsene strekker seg over 3-4 dager før konsertstart. Vi øvde hovedsakelig i det tradisjonelle konsertoppsettet,<sup>26</sup> men prøvde oss på litt av de mer ukonvensjonelle plasseringene til utøverne nærmere konsertdato. Men dette med begrensninger, da vi ikke hadde tilgang på verken konsertsalen, eller store nok rom, før konsertdagen, så alt ble likevel veldig komprimert, i forhold til slik det senere ble i utførelsen. Vi øvde aldri foran et publikum, kun med aktive deltakere. På grunn av denne manglende tilgang av store nok rom/saler, ble følelsen på konsertdagen at vi aldri hadde spilt i den settingen før, og at det ble mer leking i nuet. Samtidig, så fikk vi tid til noen gjennomspillinger på selve dagen, slik at vi var litt forberedte på hvordan det kom til å være,

---

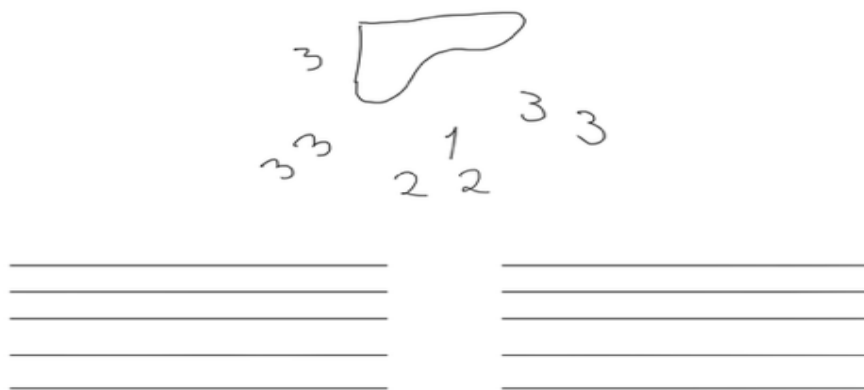
<sup>26</sup> Se bilde på neste side.

men det ble mest eksperimentering der og da, igjen selv om oppsettet på plassering og lys allerede var forutbestemt.

## 2.1 Utførelse

Utførelsen fant sted i Riksalen, i MOMDU sine lokaler, januar 2026, og ble utført slik som planlagt. To konserter med en kvarts mellomrom, med totalt 5 utøvere inkludert meg selv. Repertoaret bestod av stykker av Olivier Messiaen, Francis Poulenc og Heinrich Ignaz Biber, og var det samme på begge konsertene.<sup>27</sup> Stykket vi spilte av Biber, *Sonata Representativa*, er originalt skrevet for solo fiolin og basso continuo. Dette stykket arrangerte jeg spesielt til utøverne, tok utgangspunkt i originalpartituret, men valgte å legge inn moderne *extended techniques*<sup>28</sup> for instrumentene, samt at utøveren som spilte klaver, i store deler spilte på strengene inni instrumentet. Dette for å få en mer cembalo-aktig klang. Hele dette stykket er programmusikk,<sup>29</sup> så derfor tok jeg meg friheten til å bruke mer moderne teknikker for å framheve det som ble beskrevet i musikken, etter min mening.

I den første konserten, så hadde vi et tradisjonelt konsertoppsett, med skolens vanlige konsertbelysning, et standard hvitt/gult scenelys som gir belysning midt på scenen. Stykkene ble spilt i nevnt rekkefølge.



Illustrasjon av plassering konsert 1, et mer tradisjonelt oppsett.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Mer konkret var programmet, i skreven rekkefølge: Messiaen – Quatuor pour la fin du Temps, III. Abime des oiseaux  
Poulenc - Sonata for two Clarinets (Bb and A), I. Presto  
Biber/arr. Britt Sairanen – Sonata Representativa

<sup>28</sup> Extended techniques, eller utvidede teknikker, er ukonvensjonelle, ikke tradisjonelle metoder for å få fram ulike effekter og lyder. Utvider seg utover standard fremføringspraksis. Eksempler kan være fluttertunge, multiphonics, luftlyder.

<sup>29</sup> Programmusikk er musikk der komponisten beskriver utenomusikalske fenomener eller gjenstander, som f.eks. dyr, vind, natur.

<sup>30</sup> De rette linjene er publikumsplasser. Figuren illustrerer et flygel. Tallene representerer posisjonen brukt av utøverne på det første, andre og tredje stykket. Så f.eks. Der det står plassert ut 3-tall, er der utøverne stod plassert på Biber-stykket.

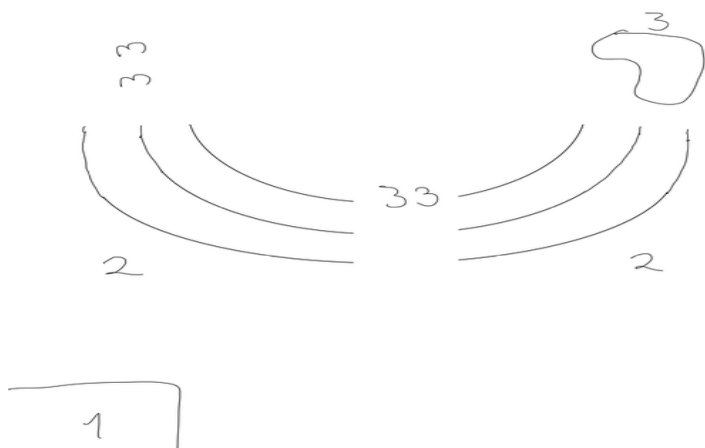
I den andre konserten, gjorde vi noen endringer. Vi flyttet publikumplassene i pausen, slik de var plassert i en halvsirkel med passasje i midten, med færre rader, og plassert nærmere sceneområdet når konserten begynte. De to første stykkene ble fremført i mørket, så mørkt som vi kunne få det i konsertsalen. Og vi endret plasseringene på alle utøverne. Det første stykket som ble spilt var *III. Abime des oiseaux* fra *Quatuor pour la fin du Temps*, av Messiaen, og utøveren spilte i et lite rom, helt bakerst i salen. Slik at lyden kom fram til publikum bakfra, og på en større avstand, i mørket. Det andre stykket, en duo for to klarinetter, ble også spilt i mørket, og der var utøverne plassert bak publikum, ganske nærme, på hver sin side av halvsirkelen. Det siste stykket, Biber, inneholdt alle 5 utøverne. Her kom litt belysning på, mer spesifikt, lysekronene i hvert vindu, så fortsatt ganske redusert belysning. Utøverne var plassert med større avstand mellom seg, der flygelet var flyttet helt til venstre side foran publikum, fiolinene var plassert helt til høyre av publikum, så disse to gruppene stod parallelt. Og klarinettene var plassert i den midterste passasjen.

Grunnen til at jeg gjorde de endringene jeg gjorde var fordi jeg ønsket å gi både publikum og utøverne en annen opplevelse av musikken enn det de fikk den første gangen. Ved å endre plasseringen til utøverne ønsket jeg å oppnå et annerledes lydbilde, både for utøverne, men også for publikum. Ved å plassere første utøver, i den tredje satsen av Messiaen, bak publikum i et annet rom under, som vel å merke hadde mer kirke-lignende akustikk, ble uttrykket noe helt annet. Det ble mer ekko på klangen, og lyden kom fra avstand, noe som gjorde at uttrykket ble noe dempet selv med mer klang. Tanken var at musikken skulle komme mer fra det fjerne. Duoen for to klarinetter, av Poulenc, ble plassert bak publikum på hver sin side, fordi jeg ønsket at publikum skulle få en mer dynamisk forskjell på de to stemmene, da den stemmen som stod bak dem ville bli mer opphøyet enn den som stod bak den andre publikums-halvdelen. Den samme tanken bar jeg med meg videre til det siste stykket av Biber, der hver instrumentgruppe var plassert med større avstand fra hverandre, med publikum mellom. Fiolinene stod ytterst til venstre av sceneoppsettet, klarinettene i midten, og flygelet ytterst til høyre. Samtidig var utøverne også plassert på linje med publikum. Målet var et forsøk på å oppnå den følelsen av at instrumentgruppene snakket med hverandre på tvers av publikum, og at publikum kunne velge hvor de la fokuset. Så framfor å bare oppleve musikken som et helhetsbilde, ble det en større mulighet for å fokusere mer på detaljer i hva som ble sagt av hvert enkelt instrument, og dette også for utøverne. For når avstanden blir større, blir det vanskeligere å fokusere på helheten, og det blir et behov for å fokusere mer på selve linjene i musikken, i den forstand at om man har en linje man selv

spiller, så må man sette et større fokus på hvem som starter linjen og hvordan man skal ta over den, og samtidig også hvordan man selv velger å gi den bort til neste utøver som fortsetter den.

Ved endre belysningen ønsket jeg å oppnå en annen stemning i konsertsalen enn det som hadde vært tidligere, både for utøvere og publikum. Satsene av Messiaen og Poulenc ble holdt i totalt mørke, og idéen ved å spille i mørket ved de to stykkene kom av at jeg ønsket at fokuset kun skulle være på det auditive, og ikke det visuelle. For hvor flyttes oppmerksomheten når det visuelle forsvinner? Og jeg tror dette kan være et ganske sterkt virkemiddel til hvordan musikken oppfattes. Idéen om å spille i mørket kom fra litt idémyldring, og jeg tok inspirasjon fra det mer teatraliske, f.eks. i en teatersetting der enten lyset forsvinner midt i et segment, eller der lyset starter avslått, og når det kommer på igjen og skuespilleren brått står midt på scenen – og hvor virkningsfullt det virkemiddelet er, hvilken effekt det har på publikum i salen. I tillegg til dette ville jeg utforske litt mer rundt Schutz' sin forskning, der han kom fram til at musikk ikke bare er auditivt, men at det vi ser former det vi hører. Og hva skjer da når musikken spilles i mørket?

I det siste stykket, av Biber, fikk litt mer belysning, men fortsatt ganske begrenset. I hvertfall så begrenset at pianisten fikk litt problemer med å se notene. Men dette var det hovedsakelig to grunner til, den ene er at dette er et stykket der vi musikere trengte å se hverandre for at samspillet skulle fungere på større avstand, og den andre er at jeg ville at det skulle være litt mer uformell stemning enn det som hadde vært på den første konserten. Litt mer vanlig rom-belysning følelse. Dette fordi det er mer uformell musikk, det er musikk som tåler at vi musikerne har det litt gøy, og kan leke oss litt mer. Og jeg ønsket at det skulle føles ut som uformell setting, f.eks. en huskonsert på kveldstid, der publikum er den del av samtalen vi musikerne har med hverandre.



Illustrasjon av plassering konsert 2, et mer alternativt oppsett.

Etter konsertene var avholdt, fylte utøverne ut en enkel enkät og i uken etter konsertene, hadde jeg et kort 15-20 minutters intervju med dem, for å høre hvordan de opplevde konsertene, og hvordan de synes det var å spille.<sup>31</sup> Grunnen til at jeg valgte å ha enkät først, og senere følge opp med et intervju en uke senere er fordi jeg først ønsket å høre førsteinntrykket til utøverne, uten at de hadde hatt tid til å tenke så mye først. Jeg ønsket også å gå litt mer inn i dybden på hvorfor de svarte som de gjorde på enkäten, og bestemte meg derfor for å holde intervju ved en senere anledning når de hadde hatt mulighet til å legge konsertopplevelsene litt bort, og hadde hatt muligheten til å reflektere litt mer rundt det.

### 3.0 Resultater

Resultatene innhentet fra utøverne, er innhentet fra både enkät og enkeltintervjuer. Ut ifra enkäten er utøverne veldig todelte når det kommer til hvor samstemte de var i opplevelsen sin. Fra enkäten fikk den første konserten fikk veldig gode tilbakemeldinger fra utøverne. Fikk tilbakemeldinger på at det følte veldig komfortabelt å spille, og at de opplevde samspillet mellom seg veldig bra. De opplevde også å få et positivt inntrykk fra publikum som var der gjennom konserten. Her var de ganske samstemte på hvordan de opplevde det hele, og generelt sett, følte det ut som en vanlig konsert.

På den andre konserten differer svarene noe mer, på enkäten. En utøver skrev at de følte seg mer stødig, og at de følte de kunne ta seg større friheter, mens en annen følte seg mer usikker på grunn av større avstander, og mørket. Noen opplevde musikken tydeligere, med tydeligere karakterskifter, mens andre opplevde den litt ustødig, og at det var vanskelig å fokusere. Samtidig som hvordan utøverne opplevde hele den andre konserten varierer, ble tilbakemeldingen på hvordan de tror at publikum opplevde konserten, bedre enn det det var på den første konserten.

De generelle tilbakemeldingene på endringene som ble gjort er at alle synes det var spennende og interessant, og at de synes det var gøy. Alle stilte seg positive til endringene som ble gjort, men samtidig skapte endringene noen usikkerheter, og et flertall av utøverne opplevde det vanskelig samspillmessig, og gjorde uttrykk for at det hadde følte tryggere med mer øving i selve konsertlokalet med endringene som ble gjort. Det var én utøver som likte den andre konserten, mens de tre andre foretrakk den første som ble spilt. Grunnen til at den ene utøveren likte den andre konserten best var fordi utøveren følte at hen kom ut av sitt eget hode, og kunne faktisk spille musikk i nuet. Faktorer som går igjen hos de andre tre er at

---

<sup>31</sup> Se vedlagte fil(1 og 2), med enkätspørsmål og intervju spørsmål, etter referanselisten.

de opplevde at samspillet og fokuset var bedre i den første konserten, men at de gjerne kunne tenke seg å prøve igjen, men med mer øvingstid.

Det som kommer tydelig fram i intervjuene er at alle utøverne synes at prosjektet var uvant, men spennende og interessant. Og at alle opplevde en tydelig forskjell mellom gangene, de sceniske elementene gjorde en betydelig forskjell på opplevelsen. Og at det sceniske oppsettet direkte påvirket musikalsk kvalitet.

Forskjellen, som også kom fram i enkäten er at et mindretall av utøverne var mer positive til den andre konserten, fordi utøveren mente at det sceniske oppsettet skapte en mer performance-følelse, som et stykke teater, mens flertallet var mer positive til den første konserten, dette fordi den uvante settingen skapte litt mindre trygghet, plasseringer gjorde det vanskelig å få god kontakt, og fordi lyset påvirket prestasjonen. Flere pekte på at idéene i den andre konserten var gode, og hadde et sterkt potensial, men at det kreves mer jobb, og mer oversikt i partitur over hverandres stemmer.

Hovedfunnene til prosjektet er at trygge rammer gir god kontroll på eget spill og samspill, førstegangsadrenalinene til den første konserten gir mer energi og tilstedeværelse til konserten, og at eksperimentering med sceniske elementer har en direkte effekt på samspill, trygghet og kvalitet, og at de gir muligheten for nye uttrykk bare at de krever mer arbeid.

Samlet sett, så er det et tydelig mønster der den første konserten oppleves mest stabil og trygg blant utøverne, med tanke på samspill og musikalsk uttrykk. Den andre konserten skaper mer variasjon i opplevelser, der noen opplever mer frihet og mer lekenhet, mens andre opplever samspillet mer redusert, samt større usikkerhet. I helhetsbilde, så viser resultatene at selv små endringer i en konsertsituasjon påvirker utøvernes opplevelse av musikk, frihet og tilstedeværelse i ganske stor grad.

### **3.1 Refleksjoner**

For meg var egentlig resultatet overraskende da jeg forventet at flere av utøverne skulle foretrekke den andre konserten, framfor den første. Jeg var selv delaktig som utøver i prosjektet, og selv så opplevde jeg den andre konserten som morsommere å spille, og jeg følte at jeg fikk spilt mer musikk framfor noter. Men samtidig, så kan jeg skjønne hvor de kommer fra, og hvorfor de fleste foretrakk den første, for jeg er selv enig i at samspillet føltes tryggere i den første konserten, men jeg synes likevel den andre konserten føltes best å spille på. Alt her er subjektivt, og det kommer an på hva man vektlegger og hva man overveier selv.

I **3.0 Resultater** valgte jeg å raskt gå over til tolkning av materialet, framfor å presentere intervjuene og enkätene mer systematisk hver for seg først. Dette er et valg jeg tok fordi

undersøkelsen var ganske liten, basert på en liten gruppe med mennesker, og derfor også mer kvalitativt orientert. Målet her var ikke å sammenligne store datamengder, men å undersøke hvilke tendenser og erfaringer jeg fant hos utøverne samlet sett. Et viktig spørsmål å trekke fram, er hvorvidt det er hensiktsmessig å kvantifisere en så liten øvelse, og undersøkelsen har egentlig ikke et sterkt grunnlag for å generalisere informasjonen som ble hentet inn, da det ikke var en stor mengde med data som ble innhentet. Tross dette, var det ganske spennende å se tendensene hos utøverne, og å se hvilken vei det gikk. Samtidig som det var ganske spennende å se hvilke likheter og ulikheter som ble trukket fram i opplevelsene. Hele grunnen til jeg valgte å holde enkäter, i kombinasjon med intervju, var for å bruke det som et verktøy for å få fram likheter og forskjeller i opplevelsene, ikke for å få fram kvantitative data. Det var på en måte spennende å se på tendensene til hvordan de opplevde konserten, men det viktigste var ikke hvor mange som svarte det ene eller det andre, men heller hvordan de beskrev opplevelsen av samspill, trygghet, frihet og usikkerhet i møte med de sceniske endringene.

Begrensningene ved prosjektet jeg gjorde, som også gjorde det litt vanskelig er at vi var så få utøvere. Men samtidig, så hadde prosjektet blitt altfor stort, og akkurat nå, hadde det ikke vært ressurser eller tid til å gjennomføre et større prosjekt. En annen viktig begrensning innenfor prosjektet var at det kun var to tilfeller som ble sammenlignet med hverandre, dette gjorde at resultatene i veldig stor grad ble knyttet til disse konkrete konsertsituasjonene, og ikke nødvendigvis sceniske virkemidler generelt. Flere konserter kunne absolutt ha gitt et mer nyansert og troverdig grunnlag for å undersøke videre, men samtidig var prosjektet var allerede omfattende innenfor rammene som var tilgjengelige, både praktisk og tidsmessig. Hver konsert krevde planlegging, øving, koordinering av utøvere og tekniske løsninger, og det ble derfor nødvendig å avgrense prosjektet til to konserter med tydelige forskjeller mellom dem. Det kunne vært interessant å teste flere variasjoner mer isolert, og ved flere gjennomføringer kunne man ha undersøkt mer én faktor av gangen, som kun lys, kun plassering, for å få et tydeligere bilde. Men samtidig var ikke målet å finne den utløsende faktoren til hva som gjorde en forskjell, det var å framfor alt å se det mer som et helhetsbilde, og å åpne for mulighetene ved å bruke det visuelle mer som musikalske virkemidler.

En annen begrensning jeg valgte å sette for prosjektet var å ikke samle inn noe slags formell data fra publikum, fordi jeg ønsket å komme ned i dybden på hvordan utøverne selv opplevde konsertene. Det kunne absolutt ha vært interessant å høre om det utøverne opplevde samsvarer med det publikum opplevde, og kunne ha vært et interessant synspunkt. Men det hadde blitt en annen oppgave, hovedfokuset til prosjektet har hele veien vært å finne ut av

hvordan det påvirker utøveren selv, og derfor er problemstillingen rettet mot erfaringene utøverne selv hadde med konsertene. Ved å holde oppgaven min tydelig avgrenset til et lite antall utøvere, ble det mulig å arbeide mer kvalitativt, og gå mer i dybden gjennom intervjuene. Hvis jeg hadde hatt en bredere problemstilling, med et større publikumsfokus, ville nok dette ha krevd mer kvantitative metoder, og mer overfladisk data.

Og siden dette er et subjektivt tema, med hvordan man opplever musikk og hvordan man lar seg påvirke, så blir det vanskelig å trekke linjer i resultatet. En annen vanskelighet med dette, er om opplevelsen de fikk faktisk var koblet til de visuelle endringene. Det kan være alt fra dagsform, til det faktumet om at vi spilte det samme repertoaret rett etter hverandre. Og ting vil alltid skje, og ikke nødvendigvis de samme tingene hver gang. Det er ikke bare endringene jeg gjorde som utgjorde en forskjell mellom konsertene, det er også et uendelig antall av andre ting som kan ha gjort en eller annen form for påvirkning, i liten eller stor grad. Det er vanskelig å skille hva som faktisk er de utløsende faktorene på hvorfor resultat blir som det blir.

Om jeg skulle ha gjort endringer på det gjennomførte prosjektet hadde det vært å ha hatt en lengre innøvings periode, med øvelser i selve konsertsalen. Jeg hadde involvert flere utøvere, om ressursene var der, for å få mer data. Og jeg hadde tatt høyde for andre faktorer, som f.eks. at vi spilte det samme repertoaret to ganger etter hverandre, og hvordan det også har en påvirkning, men det er kanskje et eget prosjekt/undersøkelse i seg selv. Det kunne også ha vært interessant å få høre mer om hvordan publikummet opplevde de to konsertene, og få høre om deres opplevelse samsvarer med utøverens eller ikke.

Det denne undersøkelsen viser er at visuelle sceniske elementer påvirker utøverne, men til hvilken grad, og hvilken retning dette gjelder er mer komplekst og situasjonsavhengig enn det mine opprinnelige spørsmål la til rette for. Så når jeg ser det mer som en helhet nå, så har jeg både fått delvis svar på spørsmålene mine, samtidig som det har tvunget fram litt mer presise spørsmål, i etterkant.

Resultatene viser at utøverne lar seg i høy grad påvirke av de visuelle elementene, men ikke på en entydig «positiv» måte. Endringene som ble gjort med lys og plassering påvirket utøvernes opplevelse av musikken og selve utførelsen, noe som samsvarer med teorien om at musikkopplevelse er multisensorisk, men dette prosjektet viser også at det kan skape usikkerhet blant utøverne, det var ikke bare en forsterkning av positive opplevelser.

I tillegg, kom det fram at det visuelle påvirket selve musikken som ble spilt gjennom endret samspill, fokus og trygghet. Der den første konserten ga et flertall av utøverne stabilitet og

kontroll, åpnet den andre for større frihet for enkelte, men svekket samspillet for flertallet som igjen førte til at fokuset ble mer rettet mot det, kontra det musikalske.

De visuelle endringene påvirket også hvordan utøverne oppfattet musikken og selve konsertsituasjonen. Den andre konserten ble opplevd mer som en slags performance, snarere enn en tradisjonell konsert. Og dette viser at visuelle grep kan endre rammen rundt for hvordan musikk oppfattes og forstås, fra en mer auditiv opplevelse til noe mer performativt.

Når utøverne sammenlignet disse konsertene, viser prosjektet at opplevelsen ikke var stabil. Det oppstår et spenn mellom trygghet og frihet. Og utvider diskusjonen fra, *om* det visuelle påvirker utøverne, til hvordan balansen mellom kontroll og frihet for utøverne forskyves når de visuelle rammene endres. Og med dette synspunktet så åpnes det også for flere spørsmål omkring dette temaet, som hvordan kan man ta i bruk visuelle virkemidler uten å svekke samspill og trygghetsfølelsen til utøverne? Og når fremmer visuelle endringer musikk og samspill, og når forstyrrer de?

Med de historiske linjene trukket fram tidligere i teksten, kan dette prosjektet jeg utførte, bli sett på som en slags videreføring av en tradisjon, kontra et brudd. Det jeg har prøvd å trekke fram er hvordan scenekunsten historisk sett har vært multisensorisk, med tanke på antikkens drama og operaens framvekst, og hvordan man kan bruke slike visuelle grep, også i kammermusikkform for orkesterinstrumenter. Der vokalmusikken, i stor grad, har vært multisensorisk, har ikke instrumentalmusikken vært det i like stor grad. Og jeg tror dette er verdt å utforske for instrumentalmusikken også.

Når det gjelder forskningen til Schutz, støtter mine resultater påstanden om at musikken er multimodal, og at visuelle faktorer påvirker hvordan musikk oppleves og utføres. Det er mange faktorer som differer dem, en av dem er at jeg ikke har noen data på mottakere av de visuelle endringene, jeg har kun data av utøverne som utførte dem. Men det resultatene mine viser, er at multimodalitet ikke er det samme som en automatisk forbedring. Schutz konstaterte aldri dette gjennom hans forskning heller, men min konstaterte det tydeligere på sett og vis. Et godt eksempel på at det kreves tilpasning, tid og kompetanse for å fungere optimalt.

Når det gjelder forskningen Ek var en del av, og forskningens perspektiv på en helhetlig, multimodal forståelse av musikkopplevelse, viser, på sett og vis, mine resultater behovet for å inkludere utøverens kroppslige og praktiske erfaring sterkere. Det blir på et vis, ikke nok å måle eller beskrive en opplevelse, man må forstå hvordan konkrete faktorer som avstand, lys, og rom, og hvordan det påvirker samspill og beslutninger i øyeblikket. Og dette kunne jeg ha

valgt å dyppe dypere ned i, sånn som Eks forskning, dersom det var tid og mer ressurser for det, for jeg tror resultatene av den type forskning hadde vært interessant.

Av videre studier håper jeg det blir utforsket mer innenfor akkurat dette, men i en større skala. Større målgruppe, med både utøver og publikum i fokus. Det kunne vært veldig interessant å lese resultatet, og se hva som ble funnet ut av.

Erfaringer jeg tar med meg videre er at det er veldig lett å endre visuelle faktorer, og at de kan ha en stor virkning på hvordan man opplever musikken som spilles. Og det viktigste jeg har lært gjennom dette prosjektet er kanskje ikke det at visuelle virkemidler har en påvirkning i seg selv, men at den påvirkningen er ganske så stor, og må brukes veldig bevisst. Det krever mye arbeid og forberedelse, mer enn man skulle tro. Og en annen ting som jeg har tenkt på i etterkant av prosjektet, er det at det er viktig å ha en begrunnelse for å gjøre de endringene man gjør, og gjøre en vurdering på om det er hensiktsmessig for musikken eller ikke. Det er kanskje ikke en like stor «enten-eller» mentalitet som gjelder, som det jeg først tenkte, men at det faktisk er mulighet for å bevege seg mellom et litt mer tradisjonelt sett, og et mer eksperimentelt sett, når det gjelder konsertfremførelse. Det blir viktig å lære seg kunsten, når man skal benytte seg mer av sceniske virkemidler og hvorfor man vil gjøre det. Det er veldig lett å endre sceniske elementer for endringens skyld, og resultatet kan bli positivt det med mye hell, men om man faktisk har tenkt gjennom endringene man gjør, så har man en stor mulighet til å bruke det som musikalske virkemidler som har stor effekt, både på publikum og utøveren selv.

## Kilde- og referanseliste

Burdekin, Russell (2020). The Wagner Journal, Volume 14, Number 1, 49-62.

[https://www.researchgate.net/publication/362546848\\_Darkening\\_the\\_Auditorium\\_at\\_Bayreuth\\_in\\_1876](https://www.researchgate.net/publication/362546848_Darkening_the_Auditorium_at_Bayreuth_in_1876)

Ghelli Visi, Federico. Östersjö, Stefan. Ek, Robert. Røijezon, Ulrik (2020)

<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2020.576751/full#02/12-25>

Leech-Wilkinson, Daniel (2020).

<https://challengingperformance.com/the-book/> [02/12-25]

Schutz, Michael (2008).

[https://www.researchgate.net/publication/228646658\\_Seeing\\_Music\\_What\\_musicians\\_need\\_to\\_know\\_about\\_vision](https://www.researchgate.net/publication/228646658_Seeing_Music_What_musicians_need_to_know_about_vision) [02/12-25]

### Nettkilder

Arntzen, Knut Ove (2023): *europesk teaterhistorie* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra

[https://snl.no/europeisk\\_teaterhistorie](https://snl.no/europeisk_teaterhistorie) [12/4-26]

Brathole, Erling (2024): *Claudio Monteverdi og hans opera L'Orfeo* i *Musikkparken* på nrk.no.

Hentet fra [https://www.nrk.no/skole/musikkparken/claudio-monteverdi-og-hans-opera-l\\_orfeo-1.13155635](https://www.nrk.no/skole/musikkparken/claudio-monteverdi-og-hans-opera-l_orfeo-1.13155635) [12/4-26]

Chan, Crystal (2011): *The history of concert etiquette* i *interlude.hk*. Hentet fra

[http://www.scena.org/lsm/sm17-1/sm17-1\\_classical101\\_EN.html](http://www.scena.org/lsm/sm17-1/sm17-1_classical101_EN.html) [12/4-26]

Hankeln, Roman (2021): *middelalderen - musikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra

[https://snl.no/middelalderen\\_-\\_musikk](https://snl.no/middelalderen_-_musikk) [12/4-26]

Hankeln, Roman (2024): *renessansen - musikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra

[https://snl.no/renessansen\\_-\\_musikk](https://snl.no/renessansen_-_musikk) [12/4-26]

Hogstad, Emilie (2026): *when was the first public classical music concert?* I *interlude.hk*. Hentet fra

<https://interlude.hk/when-was-the-first-public-classical-music-concert/> [12/4-26]

<https://snl.no/mysteriespill> [16/4-26]

<https://nyop.no/det-elisabethanske-teater/> [16/4-26]

<https://arionbaroque.com/en/baroque-101/> [12/4-26]

Livingston, Siri (2026): *Be Quiet and Applaud in the Right Places: Exploring Classical Concert*

*Etiquette Part II* i *interlude.hk*. Hentet fra <https://interlude.hk/be-quiet-and-applaud-in-the-right-places-exploring-classical-concert-etiquette-part-ii/> [12/4-26]

Rise, Harald (2024): *barokken - musikk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra

[https://snl.no/barokken\\_-\\_musikk](https://snl.no/barokken_-_musikk) [12/4-26]

Sundberg, Ove Kristian; Knudsen, Jan Sverre (2024): *Musikk i Det gamle Hellas* i *Store norske*

*leksikon* på snl.no. Hentet fra [https://snl.no/Musikk\\_i\\_Det\\_gamle\\_Hellas](https://snl.no/Musikk_i_Det_gamle_Hellas) [12/4-26]