



LUNDS
UNIVERSITET

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2020

Läroarutbildningen i musik

Ted Sandberg och Dennis Svensson

Mot en multimedial uttrycksform

Tre experter berättar om hur de utvecklar visuella aspekter av pop- och rockkonserter

Handledare: Sven Kristersson

Sammanfattning

Titel: Mot en multimedial uttrycksform - Tre experter berättar om hur de utvecklar visuella aspekter av pop- och rockkonserter

Författare: Ted Sandberg och Dennis Svensson

Arbetet är en kvalitativ intervjustudie med syftet att belysa och undersöka hur ansvariga för det visuella arbetet vid pop och rock-konserter ser på sitt arbete. Informanterna har skiftande yrkesbakgrund, men de har samtliga stor erfarenhet av ämnesområdet. Ett vidare syfte är att föreslå hur lärare kan omsätta dessa kunskaper inom skolans ramar. Studien jämför resultaten av intervjuerna både med tidigare kunskapsbildning på området och med skolans läroplaner. De slutsatser som kan dras av studien är att det råder relativ samstämmighet mellan tidigare kunskapsbildning och informanterna om hur man arbetar med fysiskt scenspråk, scenljus, scenkläder och scenografi. Studien mynnar ut i förslag på hur musikbranschens tänkande och arbetsprocesser kan sättas in i didaktiska och metodiska skolsammanhang.

Nyckelord: *Musik, visuell gestaltning, scenisk gestaltning, kroppsspråk, scenljus, scenkläder, scenografi*

Abstract

Title: Towards a multimedial form of expression - Three experts sharing their views on working with visual aspects of pop and rock concerts

Authors: Ted Sandberg and Dennis Svensson

This study is a qualitative interview study with the aim of highlighting and investigating the philosophy and work process of those who are responsible for the visual work at pop and rock concerts. The informants have varied professional backgrounds, but they all have extensive experience in the subject area. A further purpose is to propose how teachers can apply this knowledge within the school framework. The study compares the results of the interviews both with previous knowledge formation in the field and with the school curricula. The conclusions that can be drawn from the study are that there is relative agreement between previous knowledge formation and the informants on how to work with physical stage language, stage lights, stage clothes and scenography. The study later gives suggestions on how the music industry's thinking and work processes can be put into didactic and methodical school contexts.

Keywords: *Music, visual design, stage design, body language, stage light, costumes, scenography*

Förord

Vi vill börja med att rikta ett stort tack till våra informanter Anna Ståhl, Anna Arwidson och Ola Salo som tog sig tiden att ställa upp på intervjuer, utan er hade studien inte kunnat genomföras. Vi vill också tacka vår handledare Sven Kristersson som under arbetets gång bistått med ovärderlig handledning.

Vi har båda två varit delaktiga i att skriva samtliga kapitel men har haft ett något större individuellt ansvar för olika områden. Vi har tillsammans skrivit inledning, syfte, punkterna 3.2 De fyra elementen, 7 Fortsatt forskning samt intervjuguide och transkriberingen av intervjuerna.

Ted Sandberg har haft huvudansvaret för punkterna 3.2.1 Fysiskt scenspråk, 3.2.3 Scenkläder, 3.2.4 Scenografi, 3.3 Kommunikation och gestaltning i skolan, 4.1 Redogörelse för intervju som metod, 4.3 Kvalitativ forskning, 4.5 Studiens tillförlitlighet, 4.7 Genomförande, 5.1 Presentation av informanter och underrubriker, 5.2.1 Fysiskt scenspråk, 5.2.3 Scenkläder, 5.2.4 Scenografi, 5.3.1 Fysiskt scenspråk, 5.3.3 Scenkläder, 5.3.4 Scenografi, 5.4.1 Fysiskt scenspråk, 5.4.3 Scenkläder, 5.4.4 Scenografi, 6.1.1 Fysiskt scenspråk, 6.1.3 Scenkläder, 6.1.4 Scenografi, 6.2.1 Fysiskt scenspråk, 6.2.3 Scenkläder samt 6.2.4 Scenografi.

Dennis Svensson har haft huvudansvaret för punkterna 3 Kunskapsläget i visuell gestaltning, 3.1 konsertupplevelsen, 3.1.1 McGurk-effekten, 3.2.2 Scenljus, 4.2 Kvantitativ forskning, 4.4 Forskningsetiska principer, 4.6 Urval av informanter, 4.8, Analys, 5.2.1 Fysiskt scenspråk, 5.2 Intervju - Anna Ståhl, 5.2.2 Scenljus, 5.3 Intervju - Anna Arwidson, 5.3.2 Scenljus, 5.4 Intervju - Ola Salo, 5.4.2 Scenljus, 6.1 Visuell gestaltning i musikbranschen, 6.1.2 Scenljus, 6.2 Metoder för skolan samt 6.2.2 Scenljus.

Innehållsförteckning

1. Inledning	10
1.1 Begreppsförklaringar	10
2. Syfte och problemställning	11
2.1 Avgränsning	11
3. Kunskapsläget i visuell gestaltning	12
3.1 Konsertupplevelser och McGurk-effekten	12
3.1.1 McGurk-effekten	13
3.2 De fyra elementen	14
3.2.1 Fysiskt scenspråk	14
3.2.2 Scenljus	16
3.2.3 Scenkläder	17
3.2.4 Scenografi	17
3.3 Scenisk kommunikation och gestaltning i skolan	19
4. Metod och genomförande	21
4.1 Redogörelse för intervju som metod	21
4.2 Kvantitativ forskning	22
4.3 Kvalitativ forskning	23
4.4 Forskningsetiska principer	23
4.5 Studiens tillförlitlighet	24
4.6 Urval av informanter	25
4.7 Genomförande	25
4.8 Analys	26
5. Resultat	27
5.1 Presentation av informanter	27
5.1.1 Anna Ståhl	27
5.1.2 Anna Arwidson	27
5.1.3 Ola Salo	28
5.2 Intervju - Anna Ståhl	28
5.2.1 Fysiskt scenspråk	29
5.2.2 Scenljus	30
5.2.3 Scenkläder	30
5.2.4 Scenografi	30
5.3 Intervju - Anna Arwidson	30
5.3.1 Fysiskt scenspråk	32

5.3.2 Scenljus	33
5.3.3 Scenkläder	33
5.3.4 Scenografi	34
5.4 Intervju - Ola Salo	34
5.4.1 Fysiskt scenspråk	36
5.4.2 Scenljus	36
5.4.3 Scenkläder	36
5.4.4 Scenografi	37
6. Diskussion och slutsatser	38
6.1 Visuell gestaltning i musikbranschen	38
6.1.1 Fysiskt scenspråk	40
6.1.2 Scenljus	41
6.1.3 Scenkläder	42
6.1.4 Scenografi	43
6.2 Metoder och verktyg för skolan	44
6.2.1 Fysiskt scenspråk	46
6.2.2 Scenljus	48
6.2.3 Scenkläder	48
6.2.4 Scenografi	49
7. Fortsatt forskning	50
8. Referenser	51
Bilagor	53

1. Inledning

Hur påverkas musiken och helhetsupplevelsen när vi stimulerar det visuella sinnet under en musikkonsert? Vilka intryck kan vi som musiker ge publiken genom visuella uttryck och hur gör vi detta? När vi skriver detta arbete har vi studerat musik vid olika utbildningar i snart över nio år, vi har under denna tiden samtidigt haft andra foten inom olika professionella musiksammanhang och produktioner. Uppfattningen vi har är att det i professionella sammanhang läggs mycket större vikt vid hur showen *ser* ut, jämfört med i skolan, men elever är lika mycket musiker i sin utbildning som utanför den. Därför undrar vi varför det inte talas lika mycket om scenspråk och visuellt framförande inom musikutbildningar när konserter stimulerar det visuella sinnet minst lika mycket som det som auditiva sinnet? Något som intresserat oss sedan vi var unga har varit att gå och uppleva konserter, både mindre och större, men där vissa framträdanden har satt större spår än andra. En gemensam nämnare hos de konserterna vi minns är just hur det visuella sammanstrålade med det musikaliska.

Bakgrunden till denna undersökning ligger i vår erfarenhet som studerande på diverse musikutbildningar, där vi upplevt att det finns en viss avsaknad kring ämnet ”visuell gestaltning”. Med visuell gestaltning menar vi hur musiker för sig och uttrycker sig på scenen och interagerar med publiken genom visuella uttryck. Inför ett uppspel på musikskolor ligger störst fokus oftast på musiken och hur den spelas. Detta har såklart en stor betydelse under ett musikaliskt framträdande, men en underliggande fråga som driver vårt intresse är varför skolor som utbildar musiker inte jobbar med den visuella showen så som man gör i den professionella musikbranschen?

1.1 Begreppsförklaringar

Mood board - Ett kollage av material. Exempelvis bilder, foton, färger som beskriver stämningen eller känslan i en plats eller en design.

Gimmick - Ett speciellt kännetecken för en viss artist.

Image - ett uttryck för hur en artist uppfattas, eller vill uppfattas av andra.

2. Syfte och problemställning

Med detta arbete vill vi belysa och undersöka hur experter arbetar med de visuella aspekterna av pop och rock-konserter. Utifrån studiens resultat vill vi kompetensutveckla oss själva inför vår framtida yrkesroll som musiklärare. Vi vill få en större förståelse för vad som borde finnas med i det visuella arbetet inför ett framträdande och komma med konkreta metoder för hur detta kan integreras i ensemble-undervisningen inom skolans ramar. Vi vill få en bild av hur regissörer och artister ser på det vi i denna undersökning kallar *visuell gestaltning*, deras filosofi kring ämnet och hur band eller musiker kan arbeta för att uttrycka sig visuellt och ge publiken en större upplevelse. I vår framtida lärarroll vill vi kunna ge eleverna verktyg och olika insikter i hur de kan uttrycka sig visuellt i samband med sitt musikutövande. På detta sätt vill vi bygga en tydligare bro mellan skolan och den professionella konsertverksamheten och föra musikundervisningen närmare denna.

Detta syfte leder oss till dessa forskningsfrågor:

- Hur arbetar pop- och rockband med förberedelser av de visuella elementen i en konsertproduktion?
- Vad lägger den ansvarige vikt vid när hen jobbar med de olika visuella elementen?
- Hur ser det visuella arbetet ut i förhållande till konsertens narrativa element, som t.ex sångtexternas innehåll, mellansnack eller konsertens övergripande tema?
- Hur kan musiklärare jobba med visuell gestaltning inom ramarna för skolan?

2.1 Avgränsning

Denna studie kommer inte att beröra hur musiker uttrycker sig genom klingande musik eller verbala uttryck under en konsert. Vi kommer heller inte lägga något fokus på hur band eller artister arbetar kring övrig visuell marknadsföring såsom reklam eller i sociala medier. Med anledning av att våra studier på Musikhögskolan i Malmö rör sig kring genren pop och rock har vi därför valt att avgränsa arbetet kring dessa genrer.

3. Kunskapsläget i visuell gestaltning

I det här kapitlet presenterar vi vad som skrivits om visuell gestaltning tidigare, specifikt inom musiksammanhang. Med tanke på den begränsade mängden litteratur som finns skriven om ämnet har vi även tagit del av litteratur som generellt rör sig inom begreppet scenkonst, eftersom vi anser att denna i vissa situationer även går att applicera på musikframträdanden.

3.1 Konsertupplevelser och McGurk-effekten

Kristian Koch är expert inom ämnet och arbetar som konsult för att bygga upp konserter med olika band. Han har skrivit en bok om hur man levererar en kraftfull konsertupplevelse.

”Skal man give publikum en stor koncertoplevelse, er man nødt til at bringe flere af deres sanser i spil” (Koch, 2016, s. 78). Att framföra musik involverar inte bara kommunikation med hjälp av musik, utan att också avläsningen och tolkningen av ansiktsuttryck och ständig förändring i kroppsspråk och gester (Thompson, Graham & Russo, 2005). Fram till det sena 1800-talet sågs musik mer som ett audio-visuell aktivitet. Det var radion och grammofonens uppkomst som omdefinierade musiken och separerade den från visuella element. Den här separationen har lett till de visuella element som bidrar till den musikaliska helheten och kommunikationen ofta ignoreras i dagens musikframföranden (Thompson, Graham & Russo, 2005). Koch (2016) skriver att visuella moment under en konsert kan vara ”mange ting” och att det bara är fantasin som sätter gränser. För att ett moment ska bli ett visuellt moment med ett egenvärde bör det dock skilja sig från den övriga uppbyggnaden och visuella uppställningen av konserten. Ett gitarrsolo kan vara ett av de mest använda visuella momenten under en konsert (Koch, 2016). Det är dock inte gitarrsolot i sig som är det visuella momentet, utan att gitarristen ställer sig längst fram på scenen och på så sätt bryter det visuella mönstret.

Vid en rockkonsert står publiken i centrum, och en åhörarens upplevelse av en konsert kan se väldigt olika ut. Koch (2016) pekar på att ett bra framträdande handlar om att ge publiken den största möjliga emotionella musikupplevelsen. Woody & McPherson (2010) tar även upp detta genom att beskriva att de flesta samtycker kring att en musikers främsta mål är att skapa musik som genererar en emotionell respons från den som lyssnar. Varje konsert är lika viktig

eftersom publiken har investerat tid, pengar och energi i att gå på konsert. Alltid när artisten står på scen kan det vara någon i publiken som upplever sin första konsert, för någon annan kan det kanske vara den sista. Koch (2016) menar också att om musiker utesluter tanken på sitt sceniska uttryck kan detta få förödande effekter för musiken, eftersom det som sker på scenen har stor betydelse för vilket intryck som publiken får. Han menar att vi människor inte bara hör med öronen, vi hör också med ögonen. Den visuella gestaltningen har alltså stor effekt på det musikaliska framförandet. Parncutt & McPherson (2002) beskriver att musiker kan ändra totalt på den emotionella karaktären av en låt bara genom att ändra framförandet av den, som exempelvis att få en ledsam låt att framstå som glad.

”Så hvis man vil give publikum en stor musikalisk oplevelse, skal man huske, at hvad der sker på scenen rent visuelt, ofte spiller en lige stor rolle som musikken.” (Koch, 2016, s. 21). Vidare skriver Koch (2016) om vikten kring att inte låta publiken tappa fokus på det som händer på scen. ”Ofte tror man, at man hører og ser alt, hvad der sker omkring en. Det gør man ikke” (Koch, 2016, s. 62). Han menar att publiken hör och ser det som de mentalt har fokus på. Vill musiker att publiken ska rikta uppmärksamheten på något specifikt bör det också förstärkas visuellt, vilket i sin tur förstärker lyssnandet av det. Detta för att inte låta publiken mista fokus och intresse av konserten.

3.1.1 McGurk-effekten

I de flesta fall sker den verbala kommunikationen mellan lyssnare och en talare som kan se och höra varandra. Normalt sett betraktas taluppfattningen som en ren auditiv process. Studien från McGurk & MacDonald (1979) visar hur människor uppfattar talade språkliga yttranden helt olika beroende på vad de ser. Den har sin grund i en film som visar bilden av en kvinna som upprepar stavelsen [ba] men att det ljudande har bytts ut till stavelsen [ga]. Undersökningen visar att större delen av de medverkande hörde stavelsen [da]. De lät sedan deltagarna lyssna till det omvända, att den ljudande stavelsen är [ba] och den visuella [ga]. Här visar resultatet att majoriteten hör [bagba] eller [gaba]. När de sedan fick höra ljudklippen utan rörlig bild hörde samtliga deltagare den korrekta stavelsen. Detta visar vikten av att visuell information är starkare än den auditiva (McGurk & MacDonald, 1979).

3.2 De fyra elementen

Tanken med vårt arbete grundar sig i scenisk gestaltning som helhet men vi har valt att avgränsa vår studie till den visuella gestaltningen på scen. För att förtydliga arbetets disposition har vi valt att dela in visuell gestaltning i vad vi benämner fyra olika *element*. Vi använder inte tidigare forskning för denna kategorisering. Vi gör därför själva denna indelning:

Fysiskt scenspråk

I denna kategori ingår det kroppsliga språket, så som dans, ansiktsuttryck, publikkontakt och ögonkontakt.

Scenljus

Med ljus menar vi den tekniska kompositionen av scenljus. Här ingår det hur scenljuset rör sig, är placerat samt färgkombinationer. Här ingår också bild, film, rök och pyroteknik.

Scenkläder

Här ingår det val av scenkläder, färgkombination, klädmatchning musiker emellan och eventuella klädbyten.

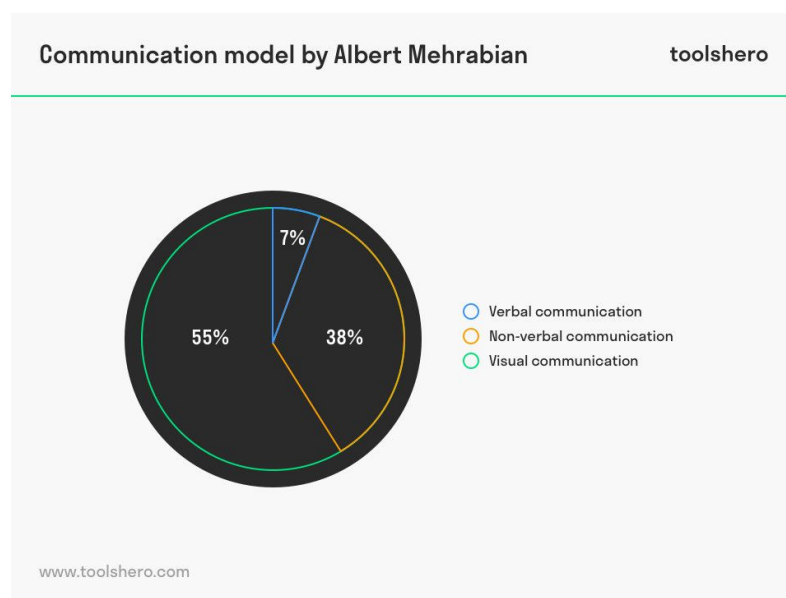
Scenografi

Det som ingår i scenografi är lösa föremål som skapar en miljö på scen. Här ingår även scenens utformning och musikers uppställning på scenen.

3.2.1 Fysiskt scenspråk

Ansiktsuttryck och kroppsliga gester påverkar musikupplevelsen på flera olika plan. På den mest grundläggande nivån av framträdandet signalerar kroppsspråket var åskådaren ska ha sitt fokus (Thompson, Graham & Russo, 2005). Genom att styra publikens uppmärksamhet genom kroppsspråk kan det bli lättare för publiken att till och med förstå den ljudande musiken. På samma sätt som ”McGurk-effekten” (McGurk & MacDonald, 1979) påverkar oss när vi ser människor prata, hjälper den också åskådare under ett musikevenemang att lättare urskilja vilka eller vilket instrument de ska lyssna på när de ser det (Thompson,

Graham & Russo, 2005). Thompson, Graham & Russo (2005) menar även att kroppsliga uttryck som speglar det musikerna spelar på sitt instrument kan hjälpa till att förstärka särskilda melodiska eller rytmiska passager vilket gör det lättare för publiken att förstå musiken. Artisters ansiktsuttryck och kroppsspråk sänder också signaler på det emotionella planet. Ibland gör artister detta omedvetet, men ofta medvetet för att ge publiken ett visst intryck och känsla. Kroppsgester är effektivt för att betona och förstärka vissa delar i musiken (Thompson, Graham & Russo, 2005). Davidson och Correia (2002) menar till och med att människor som inte är skolade inom musik förlitar sig mer på musikers kroppsspråk och ansiktsuttryck än det de hör för att värdera känslan i musiken som spelas. Albert Mehrabian (1972), har dessutom gjort en studie om icke-verbal kommunikation, som visar på att 55% av kommunikationen mellan människor sker via kroppsspråket, 38 % sker via röstens karaktär och 7% via texten som sägs.



(Mulder, 2012, bild 1)

(Non-verbal communication är i detta sammanhang röstens karaktär)

Koch (2016) säger att alla musiker som befinner sig på scen har gemensamt ansvar för att rätt kroppsliga och emotionella signaler skickas. Sänder musikerna emotionella signaler som skiljer sig för mycket från musiken som spelas, så kan framträdandet upplevas som icke trovärdigt, säger Koch (2016). Därför är det viktigt att alla musiker på scen är överens om vilken känsla låten har så att de kan utstråla en gemensam känsla som också samspelar med

musiken. Musikers utstrålning påverkar också publikens upplevelse av de andra musikernas framförande. En självsäker frontperson kan till exempel sticka ut på ett negativt sätt om resten av bandet utstrålar osäkerhet (Koch, 2016). ”Skal man undgå at fremstå lukket på scenen, kræver det først og fremmest, at man bliver bevidst om, hvilke fysiske signaler man sender” (Koch, 2016, s. 149). Därför kan det vara till stor hjälp för musikerna att filma sig själva så de ser att hela bandet utstrålar en gemensam känsla.

Ansiktsuttryck och gester är också ett sätt att skapa en gemenskap mellan musiker och publik, ett verktyg för att skapa ömsesidig mänsklig interaktion (Thompson, Graham & Russo, 2005). Utan någon form av visuellt inbjudande information i form av kroppsspråk kan publiken få intrycket av att de endast vittnar ett framförande och agerar åskådare. Thompson, Graham & Russo (2005) menar att artister kan utnyttja sitt kroppsspråk för att bjuda in publiken in till en delad musikalisk upplevelse mellan musiker och publik. I en undersökning som Thompson, Graham & Russo (2005) gjorde, där två forskare inom musikpsykologi kommenterade på ett av Judy Garlands framförande, pekade dessa forskare på effekten och samspelet mellan rörliga gester och musikens sångtexter. Under Judy Garlands framförande sjunger hon bland annat ordet ”toss” när hon samtidigt gör en ”kastande” rörelse för att förstärka texten i musiken. Kontinuerligt använder Garland sig medvetet av sitt kroppsspråk och ansiktsuttryck som illustrerar och förstärker det narrativa budskapet i musiken.

3.2.2 Scenljus

Natasha Katz, en ljusdesigner vid Broadways teaterscener, menar att scenljus har huvudsakligen tre funktioner (American Theatre Wing, 2016). Den första är att visa och hjälpa publiken med var de ska ha sitt fokus genom att belysa särskilda platser och personer på scenen. Den andra är att bygga en fysisk miljö som till exempel dag eller natt. Den tredje funktionen scenljus har är att spegla och leverera ett emotionellt sinnestillstånd eller känsla. Katz (American Theatre Wing, 2016) säger också att kostymerna eller kläderna som används på scen, starkt påverkar valet av ljus och färg. Ljuset kommer in i produktionen efter kostymerna, därför måste ljusdesignern rätta sig efter vad personerna på scen har på sig så att ljuset gör kostymens färger rättvisa. Koch (2016) säger att scenljus är en viktig faktor för att lyfta en konsertupplevelse och har som syfte att stärka och stödja musiken och musikerna på scen. Han anser dock att det är viktigt att inte låta ljuset ta bort fokus från musiken eller bli en

gimmick som har avsikten att kompensera för musiken eller musikernas bristande förmågor. Band eller artister måste se scenljus som en extra krydda till musiken och inte låta ljuset få avgöra helheten kring konsertens kvalitet (Koch, 2016). Det råder dock inget tvivel om att bra scenljus kan lyfta en konsertupplevelse till en högre nivå rent visuellt.

3.2.3 Scenkläder

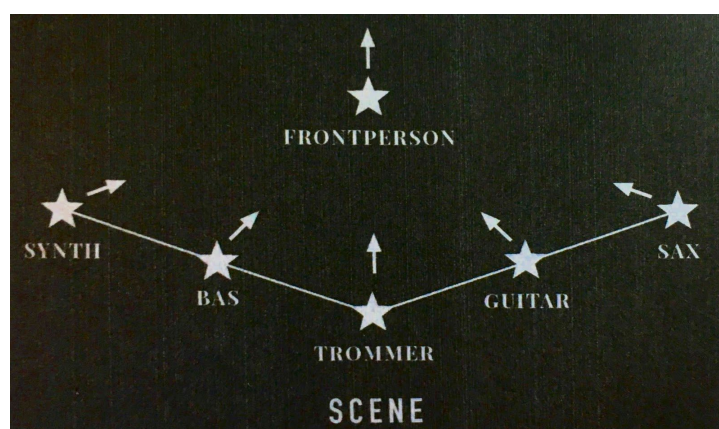
Koch (2016) säger att scenkläder som väcker uppmärksamhet gynnar det visuella uppträdandet. Koch (2016) påstår att många musiker väljer att använda sina vardagskläder som scenkläder för att de vill att kläderna ska spegla deras personlighet. Han menar att detta, i de flesta fall, är en felaktig inställning och att det musikaliska uttrycket påverkas negativt. ”Éns tøj skal understøtte musikken og ikke éns personlighed eller ego” (Koch, 2016, s. 234). Vidare skriver han att musiker bör sträva efter att bandet klär sig enhetligt. Att framstå som en enhet är, enligt Koch (2016), ett effektivt sätt för bandet att skapa uppmärksamhet om deras musik och deras profil. Det som bör undvikas i framträdandet är att låta en i bandet sticka ut markant från övriga bandmedlemmar, såvida det inte finns en tanke bakom detta, eftersom det leder till att hen stjälar fokus från övriga musiker, vilket i sin tur stjälar fokus från musiken (Koch, 2016). Vidare talar Katz (American Theatre Wing, 2016) om vikten och samspelet mellan kläder och ljus på scen. Som tidigare nämnts har valet av scenkläder stark påverkan på ljussättningen. Katz menar att ljusets design anpassas till klädernas karaktär och färg och därför sätter ljusdesignern scenljuset för att göra kläderna mer rättvisa.

3.2.4 Scenografi

”Man skal først finde ud af, hvad man vil opnå i forhold til koncertens stemning og dramaturgi. Derefter kan der tales om tekniske løsninger” (Koch, 2016, s. 229). Koch (2016) talar om vikten att ha bestämt vilka visuella element som ska understödja musiken. Han lägger till att det är vanligt förekommande att musiker glömmer bort den dramaturgiska strukturen i skapandet av sina konserter. Koch (2016) har en grundprincip som bygger på att musiken alltid kommer i första hand. Efter att ha färdigställt de element som grundar sig i det musikaliska kan musiker börja överväga ifall scenografi är nödvändig för att ytterligare förhöja konsertupplevelsen. Att rekvisita och scenografi förstärker den visuella upplevelsen är uppenbart. Dock är det viktigt att den passar till bandets musik, uttryck och

budget. Grunden ligger i att göra konserten mer intressant med enkla medel för att ”sticka ut” som band (Koch, 2016). I samband med detta, säger också Koch att det dock inte får finnas någonting på scenen som inte kommer att användas under konserten.

Placeringen av musikerna på scenen har också stor inverkan på konserten. Uppställningen påverkar bandets rörelsefrihet, kontakten till varandra och inte minst på hur publiken upplever bandet och musiken (Koch, 2016). ”Bevægelsemuligheder har en kæmpe indvirkning på éns koncerter. Det skaber mere liv og dynamik på scenen, fordi der er plads til bevægelse” (Koch, 2016, s. 117). Tyvärr lämnas denna tanke oftast åt sidan och många musiker väljer att låta saker på scen ske spontant. Koch säger att vid val av uppställning på scen ska band ha två parametrar i tanke; symmetri och kontakt (med andra bandmedlemmar). Vi väljer att inte gå in närmare på kontakt, då vi anser att detta inte ingår i det visuella arbetet för en konsert. En symmetrisk uppställning får ögonen att slappna av, eftersom en sådan uppfattas som mindre rörig. Dessutom får denna uppställning större visuell effekt när musiker under konserten bryter symmetrin i placeringen, till skillnad från att ha en oregelbunden placering som utgångspunkt. Koch (2016) menar därför att en V-formerad uppställning är bäst att utgå ifrån (Se bild 2). Frontpersonens placering är av stor vikt enligt Koch, då det finns flera fördelar att ställa denne längst fram i mitten på scenen. En av dem är att hen berättar för publiken vad de primärt ska ha fokus på. ”Opstillingen på scenen har så stor indlydelse på koncerter, at den kan være afgørende for, om koncerten bliver god eller mindre god” (Koch, 2016, s. 113).



(Koch, 2016, bild 2)

Musikeruppställning på scen (V-formation)

3.3 Scenisk kommunikation och gestaltning i skolan

Hausgaard (2015) titulerar sig ”troubadour” och skriver i sin debattartikel att musikundervisning kan vara bra för din profession som musiker, men att det inte är nödvändigt. Han påstår till och med att det vid vissa tillfällen kan ställa sig i vägen för kontakten med publiken ifall studierna leder till att musikerna endast låter sig tänka på de musikaliska och teoretiska detaljerna. Enligt Skolverkets (2020a) hemsida är ett av musikämnetts grundläggande syften att elever ska utveckla en förmåga i att kommunicera med publik. Detta genomsyrar musikämnet och ingår i kurser som till exempel ensemble. Undervisningen ska bidra till att elever utvecklar en förmåga att kunna analysera och tolka musikupplevelser samt reflektera över sina egna och andras musikaliska gestaltning i syfte att öka det konstnärliga skapandet. Undervisningen ska också bidra till att elever utvecklar sin kreativitet och förståelsen av samband mellan detalj och helhet. I det centrala innehållet för specifika musikkurser (Skolverket, 2020b), ser vi också följande moment som kursen ska innehålla som är kopplat till scenisk kommunikation och gestaltning:

Ensemble 2

- ”Fördjupad musikalisk värdering, tolkning och gestaltning samt musikalisk kommunikation vid framträdande inför publik och i samarbete med andra” (Skolverket, 2020b, Ensemble 2).

Instrument eller sång 1

- ”Grundläggande principer för att möta publik, till exempel presentation av program och medverkande, scennärvaro” (Skolverket, 2020b, Instrument eller sång 1).

Liknande centralt innehåll hittar vi också i kurserna *Ensemble 1*, *Instrument eller sång 2*, *Instrument eller sång 3* och *Ensemble med körsång*. Detta centrala innehåll som kurserna består av har i sin tur relaterade kunskapskrav som eleverna ska uppnå.

Ensemble 1

- ”Eleven samarbetar **med säkerhet** samt tar ansvar vid gruppens musikframförande och i kommunikation med publik. Eleven värderar med **nyanserade** omdömen

innehållet i och dispositionen av musikframförandet och kommunikationen med publiken **samt ger förslag på hur detta kan förbättras**” (betyget A) (Skolverket, 2020b, Ensemble 1). (Fetstil i originaltext).

Instrument eller sång 3

- ”Eleven planerar och genomför några konsertframträdanden med tillfredsställande resultat och anpassar sitt uttryck efter medmusiker, situation och publik” (betyget E, C och A) (Skolverket, 2020b, Instrument eller sång 3).

Samtliga kurser som nämnts är 100-poängskurser där kommunikation med publiken spelar stor roll. Vi kan därför konstatera att kunskap om publikbemötande och kommunikation från scenen hos musiklärare är av mycket stor vikt i bedömningen av elevens arbete.

4. Metod och genomförande

Studien vi kommer genomföra kategoriseras som en samhällsvetenskaplig forskningsundersökning, i detta begreppet innefattas all forskning på akademisk nivå som är väsentlig för samhällsvetenskapliga områden, bland annat pedagogik vilket är det område vi verkar inom.

4.1 Redogörelse för intervju som metod

Bryman (2011) menar att det krävs en metod inom forskningsvärlden för att kunna beskriva de skillnader som finns mellan samhällsvetenskapliga objekt och naturvetenskapliga objekt. Eftersom den kunskap vi är ute efter i den här studien kräver att forskningsobjekten sätter ord på händelser, värderingar och känslor har vi därför valt att använda oss av kvalitativa intervjuer för att samla in den data som krävs för att få svar på våra frågor (Bryman, 2011). Intervjuer ger oss möjlighet att uppfatta *hur* våra informanter svarar, istället för bara *vad*. Kvalitativa studier bygger på en forskningsstrategi där tonvikten oftare ligger på ord än på kvantifiering vid insamling och analys av data (Bryman, 2011). Vi vill genom våra intervjuer försöka fånga de högst personliga erfarenheter våra informanter har av det visuella arbetet av med en pop- och rockkonsert. ”Det mest grundläggande draget i kvalitativ forskning är den uttalade viljan att se eller uttrycka händelser, handlingar, normer och värden utifrån de studerade personernas eget perspektiv.” (Bryman, 1997, s.77). Detta citat anger vad det är vi försöker uppnå med de kvalitativa intervjuer vi vill genomföra med våra informanter, en önskan att sätta oss in i deras perspektiv i situationer kring hur de jobbar och ser på visuell gestaltning. När forskaren genomför kvalitativa intervjuer kan denne strukturera upp dem på två olika sätt, ostrukturerade samt semistrukturerade intervjuer (Bryman, 2011). Med en ostrukturerad intervju menar Bryman (2011) att forskaren använder sig av ett PM eller dylikt för att gå igenom vissa teman. I denna typ av intervju försöker forskaren uppnå att den intervjuade får associera fritt kring ämnet. Med semikonstruerade intervjuer, vilket är den teknik vi kommer använda oss av, menar Bryman (2011) att forskaren tar hjälp av en frågeguide som tydligt berör de olika teman som forskare vill diskutera.

Kvalitativa intervjuer kan dock ibland avvika från ämnet och det är i forskarens intresse att fånga upp relevanta ämnen som dyker upp under intervjuens gång.

När intervjupersonen låter tankarna vandra iväg, kommer han eller hon att komma in på områden som är viktiga eller av stort intresse. Intervjuaren tappar i viss mån kontrollen över intervjun och lämnar över den till intervjupersonen, men vinsten i detta ligger i att forskaren får fram informationen som är viktig för den som utfrågas (Bryman, 1997, s. 59).

När forskaren tappar kontrollen över intervjun kan det med fördel dyka upp information som man från början inte visste var relevant för studien.

4.2 Kvantitativ forskning

Bryman (2011) förklarar hur den kvantitativa forskningsmetoden har fyra huvudsakliga intresseinriktningar, som speglar vad som anses vara godtagbar kunskap inom metodinriktningen. De fyra distinkta intresseområdena för kvantitativ forskning är mätning, kausalitet, generalisering och replikation. Mätning, som är det mest uppenbara intresset för kvantitativ forskning har som mål att göra mätningar av samhällsvetenskapliga objekt. Kausalitet är den faktor som har ett mer förklarande fokus, en kvantitativ forskare vill förklara orsaken till ett resultat, dock vill den som kvantitativa forskare sällan beskriva *hur* saker och ting är. I kvantitativa undersökningar är forskarna vanligtvis också intresserade av att kunna applicera resultatet av en studie på andra grupper eller situationer som inte just varit aktuella i den just den specifika undersökningen, därav generaliseringsintresset. Och sist, för att försäkra sig att resultatet av en undersökning inte påverkats av forskarens subjektivitet, så försöker andra forskare att replikera eller upprepa varandras experiment. Bryman (2011) hävdar att den kvantitativa forskningsmetoden på många sätt liknar det naturvetenskapliga förhållningssättet när det gäller att angripa problem. Med detta syftar Bryman på att forskaren i en kvantitativ studie har en teori, som hen med hjälp av till exempel en survey-undersökning klarlägger huruvida den stämmer eller ej. Efter att informationen har sammanförts så verifierar forskaren, eller förkastar dem påståenden som teorin specificerade (Bryman, 2011). Kvantitativ forskning förutsätter också en dragning till det naturvetenskapliga på så sätt att synen på verkligheten är objektivistisk, till skillnad från en del kvalitativ forskning då fokus ligger på jaget (subjektivitet) och dess uppfattning om verkligheten (Bryman, 2011).

Utifrån denna information har vi fastslagit att en kvantitativ studie inte lämpar sig för den undersökning och datainsamling vi är ute efter. Därmed kommer vi att rikta in oss på en kvalitativ forskningsstudie.

4.3 Kvalitativ forskning

Definitionen av kvalitativ forskning kan se ut på olika sätt (Bryman & Burgess, 1999). Benämningen ”kvalitativ forskning” kan ibland tolkas som en uppfattning inom samhällsvetenskapen där forskaren inte för samman eller genererar kvantitativa data. De flesta som skriver om kvalitativ forskning förhåller sig däremot kritiskt till påståendet, med tanke på att det som gör forskningen kvalitativ inte bara handlar om frånvaron av siffror. Det händer även att forskaren dryftar kvalitativ forskning utifrån hur denna strategin skiljer sig från den kvantitativa forskningen. Ett dilemma med detta synsätt är att forskaren endast beskriver kvalitativ forskning som det som kvantitativ forskning inte är (Bryman, 2011).

Begreppet kvalitativ forskning innefattar ett antal olika metoder som skiljer sig tydligt från varandra. Bryman (2011) beskriver de viktigaste som dessa:

- Etnografi/Deltagande observation – Forskaren engagerar sig i en social miljö under en period för att lyssna och observera i syfte att få en bild av den kultur som en grupp visar upp.
- *Kvalitativa intervjuer* – En allmän term som används för att beskriva en mängd olika intervju-stilar.
- *Fokusgrupper* – En intervju som där respondenterna får diskutera i grupp.
- *Språkbaserade metoder för insamling och analys av kvalitativa data*
- Insamling av kvalitativ *analys av texter och dokument*.

Det finns alltså viss problematik i att bestämma en definition av vad kvalitativ forskning är och främst är det, enligt Bryman, betydelsefullt att inte låta den kvalitativa forskningen definieras helt utifrån vad den kvantitativa forskningen inte är (Bryman, 2011).

4.4 Forskningsetiska principer

Som forskare måste vi ta ställning till de etiska frågor som uppstår under studiens gång. Inom samhällsvetenskapen har det formulerats diverse problem som kan uppstå under forskningens gång och det har även internationellt fastslagits riktlinjer som samhällsvetenskapliga forskare ska förhålla sig till. Bryman (2011) sammanfattar dessa riktlinjer på följande sätt:

- Hur ska den som utför studien behandla de individer som studeras?
- Finns det aktiviteter som forskaren bör eller inte bör engagera sig i tillsammans med de personer som studeras?

Beroende på i vilket land forskningen bedrivs i finns det olika specifikationer. De grundläggande etiska frågorna berör etiska frågor som frivillighet, integritet, konfidentialitet och anonymitet för de medverkande (Bryman, 2011). För svensk forskning gäller följande principer enligt Bryman (2011):

- *Informationskravet.* Forskaren ska informera de berörda personerna om forskningens syfte. (Se bilaga 2)
- *Samtyckeskravet.* Deltagarna har rätten att själva bestämma över sin medverkan. (Se bilaga 2)
- *Konfidentialitetskravet.* Uppgifter om alla de inblandade personer ska behandlas med största möjliga konfidentialitet.
- *Nyttjandekravet.* Den information som samlas in får endast användas till forskningen.

4.5 Studiens tillförlitlighet

Bryman (2011) talar om hur man inom samhällsvetenskapen talar om reliabilitet och validitet. Kortfattat förklaras reliabilitet som hur den följdriktiga och påtagliga mätningen är medan validitet bestämmer ifall ett mått eller begrepp verkligen mäter begreppet ifråga. Det sker dock diskussioner inom den kvalitativa forskningen ifall reliabilitet och validitet är relevant att prata om i samma utsträckning som i den kvantitativa forskningen. Med tanke på mätningen av ett objekt inte är det främsta intresset blir begäran om svar kring validitet och reliabilitet inte av någon större vikt gällande kvalitativa undersökningar (Bryman, 2011). Det finns dock diskussioner, forskare mellan, om att ändra kriteriernas innebörd och att lägga lägre vikt på ordet ”mätning” (Bryman, 2011). För att bedöma kvalitativa undersökningar formulerar Bryman följande termer (citerad Leompte & Goetz, 1982) (citerad Kirk & Miller, 1986), samtliga parametrar finns motsvarande inom kvantitativ forskning.

- *Extern reliabilitet (pålitlighet)* - Att en undersökning kan upprepas och uppnå samma resultat. Dock är detta svårt, och det vet forskarna om, i och med att ett samhälle inte kan kvarstå i samma sociala miljö.

- *Intern reliabilitet (pålitlighet)* - Detta betyder att ett forskarlag diskuterar och kommer överens om hur datan som samlas ska tolkas. I detta fall har vi som gjort studien suttit tillsammans och tolkat svaren.

- *Extern validitet (överförbarhet)* - Det rör den utsträckning där resultatet av den kvalitativa undersökningen kan generaliseras och tillämpas på andra sociala miljöer och situationer.

- *Intern validitet (trovärdighet)* - Innebär att det ska vara en god överensstämmelse mellan forskningen som har observerats och det resultat forskaren kommer fram till.

4.6 Urval av informanter

Innan vi genomförde våra intervjuer gjorde vi ett urval av informanter. I kvalitativ forskning arbetar forskare oftast med målinriktat eller målstyrt urval (Bryman, 2011). Det betyder att vi som utför studien väljer ut passande informanter för att få så väsentlig data som möjligt kopplat till våra forskningsfrågor. Inledningsvis intervjuade vi två professionella regissörer med erfarenhet av att regissera musikaliska framföranden. Efter att ha genomfört dessa intervjuer fick vi kontakt med ytterligare en informant som hade ett annat perspektiv på det visuella arbetet vid konserter, som vi ansåg värdefull för vår studie.

4.7 Genomförande

Vi har alltså genomfört det som Bryman (2011) definierar som semistrukturerad intervju. Vi har använt oss av en guide som berör vårt ämne. Det har varit upp till våra informanter att låta tolka frågorna och utefter det svara på sitt sätt. Något som är typiskt för semistrukturerad intervju är att forskarna får möjlighet att ställa följdfrågor (Bryman, 2011). När informanternas svar nämner något intresseväckande har vi kunnat ställa en följdfråga. För att lättare kunna jämföra våra intervjuer och få en struktur mellan dem, har vi därför valt denna intervjuform. Intervjuerna med Anna Ståhl och Anna Arwidson genomfördes via Skype och tog mellan fyrtio och femtio minuter vardera. Intervjun med Ola Salo genomfördes via mail. Han bad om att få genomföra intervjun i skriftlig form, eftersom han ansåg kunna formulera

sig bättre på detta vis. Vi hade möjligheten att kunna ställa följdfrågor efter hand som mailkonversationen fortgick.

4.8 Analys

Valet av att ha intervju som metod leder oss till att påverkas mer av ett tolkningssätt när det gäller valet av vad som är god kunskap (Bryman, 2011). Efter att ha samlat in all nödvändig data genomsöktes denna för att avlägsna överflödiga information. Data som vi ansåg svarade på våra forskningsfrågor, eller kunde kopplas till visuell gestaltning, fann vi som relevant information och blev därför en del av vårt resultat. Den data vi har erhållit, har vi valt att presentera i löpande text, eftersom vi anser att detta på lämpligt sätt fångar vad vi uppfattar är kärnan i den kvalitativa intervjumetoden. Vi delade in vår data i fem styckeindelningar, där det första är data som rör visuell gestaltning rent generellt. Därefter presenteras resultatet inordnat i enlighet med de fyra element vi finner relevanta för att indela de visuella aspekterna; fysiskt scenspråk, scenljus, scenkläder och scenografi.

5. Resultat

Vårt resultat är, som vi presenterat ovan, framtaget utifrån de intervjuer vi genomfört. Nedan presenterar vi informanterna och redovisar var intervju för sig där intervjun återberättas och betonar de aspekter och tankar som var relevanta för studiens syfte. Svaren från intervjuerna kategoriseras i de fyra visuella elementen som vi presenterade inledningsvis.

5.1 Presentation av informanter

5.1.1 Anna Ståhl

Anna Ståhls intresse för scenkonst kom redan i tidig ålder när hon stod på musikalscener i London. Idag är hon frilansande regissör, koreograf och dramaturg. Hon har bland annat regisserat Lisa Nilssons föreställningar, P3 Guld-galan och varit koreograf i Melodifestivalen för att nämna några. Som utbildning har Ståhl gått på Royal Academy of Dancing, Kungliga Svenska Balettskolan och Dramatiska Institutet.

5.1.2 Anna Arwidson

Anna Arwidson har alltid hållit på med teater parallellt med sitt musicerande och har ett ständigt mål kring att utveckla den sceniska gestaltningen. Hon har bland annat en gedigen bakgrund som koreograf och regiassistent för teaterscenen, varit regissör vid teaterhögskolan samt utbildningsledare vid Musikhögskolan där hon också hållit en kurs i scenisk gestaltning. Vid sidan av detta har hon drivit olika teatergrupper och regisserat föreställningar för dessa. Som utbildning har Arwidson en rytmikpedagogisk examen vid Musikhögskolan med tillval som rört fysiska uttryck inom teater. Hon har även magisterexamen i sceniskt lärande och skapandeprocesser, och högskolepoäng inom regi och personinstruktion samt en utbildning inom coaching. För tillfället jobbar Arwidson på en gymnasieskola i Malmö där hon är teaterlärare.

5.1.3 Ola Salo

Ola Salo startade sin musikaliska bana i ung ålder och har en gedigen bakgrund som musikalartist men är främst känd som frontfiguren i rockbandet The Ark. Utöver The Arks diskografi har Salo även släppt ett soloalbum. Under hans karriär har han också haft roller i musikalerna som Kristina från Duvemåla, Spelman på taket och Jesus Christ Superstar. I The Ark har han huvudansvaret för det visuella i riktningen i deras konserter och ägnar sig åt musik, kläder, bild, scenografi och film å bandets vägnar.

Salo har erfarenhet av flera års turnerande med både band och som soloartist och har framträtt i sin soloshow ”It takes a fool to remain sane”.

5.2 Intervju - Anna Ståhl

Ståhl börjar med att berätta om hur det första mötet i den kreativa processen inför konserter ser ut. Hon säger att konsertformen har en avgörande faktor för hur det visuella resultatet kommer att se ut. Dock nämner hon att det visuella arbetet oftast utgår ifrån en låtlista eller en artist. Arbetet kan också utgå ifrån en vision eller en känsla, ibland kan visuella moment även födas ur texternas innehåll. Ståhl ger exempel på att en vision eller känsla kan vara ”festligt”, ”kul” eller ”klubbmiljö”. Har regissörer svårigheter att hitta övergripande teman kan de ta hjälp av *mood boards*, säger Ståhl. Det kreativa måste komma ur ett helhetsperspektiv. När detta är bestämt tas det musikaliska och det visuella in i processen. I vissa fall kan det visuella arbetet löpa parallellt med framtagandet av musiken, när regissörer exempelvis får ett flertal artister som ska medverka i samma show. Ståhl säger att det är viktigt att produktionsteamet redan i början av den kreativa processen fastslår det övergripande temat och vad det är som vill sägas med föreställningen. Hon menar att det är av stor vikt att även musikerna är med i ett tidigt skede av processen så att de kan repetera med rekvisita, kläder och eventuell dans så att de ser helhetsperspektivet från början. Det är vanligt att Ståhl lägger runt två månaders planering på enbart manus och den visuella kommunikationen. När vi ställer frågan kring begränsningar i det visuella arbetet säger hon att den ständiga frågan alltid kretsar runt produktionens budget. Därför handlar det om att prioritera de visuella element som gör narrativet rättvisa.

Ståhl jobbar oftast i ett starkt samarbetande team som består av regissör, koreograf, scenograf, ljussättare, kapellmästare och kostymör där regissören har det övergripande

ansvaret över det visuella som händer på scen. Ståhl nämner att kommunikationen och samarbetet mellan personerna i produktionsteamet är av största vikt.

5.2.1 Fysiskt scenspråk

Ståhl säger att det är viktigt att skapa en involverande miljö så att alla i produktionen är beredda att bidra till det visuella resultatet. Här syftar Ståhl på musikerna. Dock säger hon att arbetet också involverar personkännedom, regissör bör utgå från musikernas befintliga output och vad de känner sig bekväma i att göra. En regissör kan inte gå emot hur musiker är till sin natur, det ligger istället i dennes roll att förstärka den. ”Så då måste man utifrån liksom säga, bra, jag ser att du diggar lite, kan du inte va så ännu mer. Så man blir mer av sig själv liksom. Det var som att höja volymen på allas uttryck lite”.

Vidare tar Ståhl upp vikten av att alla musiker måste vara medvetna om narrativet för att deras uttryck ska spegla ögonblicket. De kan till exempel inte stjäla fokus genom att byta noter när det inte är absolut nödvändigt, som vid tillfällen när det sker ett känslösamt mellansnack, säger Ståhl. Hon betonar också att en musiker inte kan stå still när alla andra diggar, då syns bara den personen. Musikerna måste hela tiden vara med i flödet och vara med i helheten, annars sticker de ut. Hon betonar vikten i att visa och kommunicera med musikerna för att få ”ett gung” och ett dansant kroppsspråk. Detta är den grundläggande regin för musiker, säger Ståhl. Vidare berättar hon hur stor påverkan som musikernas kroppsspråk faktiskt har på hur publiken upplever konserten, till exempel om alla musiker tittar åt ett håll så kommer publiken titta åt samma. Ståhl berättar om sin erfarenhet när hon och musiker diskuterade och regisserade sitt kroppsliga språk och den generella visuella showen. Detta ledde till att musikerna förstod musiken, showens betydelse och helheten. Detta ledde därefter till att musiken framfördes med större övertygelse. Ståhl påstår att det är viktigt att musiker är medvetna om att publiken ser allt så fort de kliver upp på scenen. Det gäller allt från utstrålning, hur skjortan sitter till hur du går. Det behöver i sig inte vara stiligt, säger Ståhl, så länge det är medvetet. Musiker har på något plan valt att vara exhibitionister, så det är nödvändigt att de inte skäms när de kliver upp på scen, säger Anna Ståhl.

5.2.2 Scenljus

Ståhl säger att ljussättare är konstnärer och likställer dem med en musiker på scen. Hon berättar att ljussättningens karaktär är avgörande för den konstnärliga helheten.

Ljussättaren måste till exempel se över ljuset tillsammans med kostymören så att ljuset gör smink och kostymfärgerna rättvisa. Eller så ska till exempel ljussättaren komma överens med regissören om vilken känsla ljuset ska leverera som skall spegla den rätta miljön.

5.2.3 Scenkläder

Scenkläder är enligt Ståhl ett viktigt element i konserten. Finns det inte en bakomliggande tanke på klädvalet så kommer det märkas när bandet går upp på scen. Ståhl anser att enhetliga kläder är effektivt, men dock kan medlemmarna i ett band se olika ut så länge det finns en medveten tanke bakom valen av kläder.

5.2.4 Scenografi

Ståhl påstår att musikernas rörelser är en direkt följd av deras placering på scen. Musikerna måste känna sig trygga på sin plats så att det skapar förutsättningar för visuella tillägg. Ett trångt utrymme begränsar till viss del visuella rörelser ifrån att utveckla sig.

5.3 Intervju - Anna Arwidson

Anna Arwidson börjar intervjun med att tala om det motstånd hon har mötts av i sitt arbete mot att utveckla det sceniska inom musikutbildningar. Motståndet har främst kommit från manliga kollegor som uttrycker en ovilja i att satsa på detta, säger Arwidson. Anledningen till att detta inte görs misstänker hon är en rädsla och tidigare ovana med att arbeta inom detta område. Hon nämner dock att hon vid enstaka tillfällen har varit på musikerlinjen på Musikhögskolan i Malmö och hållit föredrag om scenisk gestaltning, detta projekt lades dock ner efter fåtal tillfällen. Arwidson som också utbildar folk i presentationstekniker och retorik menar att det finns enkla medel och verktyg som är till stor hjälp för att stå på scen och tala. Med tanke på att dessa metoder finns, säger hon att det är underligt att elever förväntas gå upp på scenen utan någon slags undervisning i hur de bör stå på scen och att de dessutom ska bli bedömda på detta moment.

Arwidson berättar att hon blivit inhyrd flertal tillfällen som regissör av Musik i Syd, en institution med uppdrag av att ge människor tillgång till skapande och levande musikupplevelser. Under dessa uppdrag har Arwidson blivit tilldelad ett band som Musik i Syd har anordnat en turné för, eftersom Musik i Syd anser att bandet bör jobba på sin visuella gestaltning för att göra deras föreställning rättvisa. Oftast konstaterar Arwidson att konserten ligger på hög musikalisk nivå, eftersom det är där grupperna lägger sitt fokus. Sällan har konserten ett övergripande tema eller en helhet i sitt första utkast, så det är här Arwidson får träda in och skapa en berättelse med visuella medel. Arwidson konstaterar att det visuella under en konsert är mycket viktigt, och kombineras visuella uttryck med musikaliska uttryck i balans med varandra så blir det bättre resultat. Arwidson säger dock också att musik i sig är en underbar konstform och har ett egenvärde. Med tanke på detta kan dåligt framförd musik aldrig kompenseras med visuellt tillfredsställande element och därför kan också musiken förstöras genom att ha en visuell bild som inte samspelar med det som hörs. Det visuella måste alltid stärka musiken, säger Arwidson. ”Det är ju så himla lätt och det är ju så himla många som inte har förståelse för det”. Musiker måste titta på sin konsert ur ett helhetsperspektiv, men om något ska prioriteras, så är det starten och slutet som är det viktigaste. Hon menar att musiker måste tänka igenom detta noga: hur går de in på scenen och hur går de ut? Arwidson säger hur hon finner det obegripligt att det under 2020 förekommer konserter där banden blir presenterade, äntrar scenen, ”[...] det blir en applåd, så vänder de sig om och stoppar in sladden i förstärkaren”.

I det stora hela handlar scenframträdanden om kommunikation och att sända signaler, säger Arwidson. Det finns en sändare och det finns en mottagare. Sändaren är i detta fallet artisten, bandet eller musikern och mottagaren är publiken. Om signalerna från sändaren ska bli så tydliga som möjligt så ska musikerna ställa sig tre frågor: *Vem är jag? Vad vill jag? Varför då?* Dessa tre frågor som kallas för ”de tre V:na”, är hämtade från teatervärlden och är en del av Anna Arwidsons metod i att arbeta med band på scen. I frågan om ”vem är jag?” gäller det att fastställa musikernas roll i sammanhanget. Arwidson menar att i skarpa lägen som konserter bör bandet förtydliga varje persons roll. Ordet roll, i denna mening, betyder inte att någon i bandet ska gå in i en karaktär, utan det kan vara så enkelt som ”jag är gitarrist”. ”Vad vill jag?”, här kan svaren vara så enkla som ”jag vill spela musik”. Den slutliga frågan, ”varför då?” är där vi finner den egentliga drivkraften men som många musiker glömmer, säger Arwidson. Här kan svaren lyda som exempel ”jag får en kick av det”

eller ”jag vill glädja människor med min musik”. Ett syfte med denna metod är att medvetandegöra avsikten med sina handlingar och val av visuella moment på scen. Ett annat syfte är att flytta uppmärksamheten från sig själv som musiker och istället fokusera på att leverera ett budskap till publiken. Det kan vara bra att ställa sig dessa tre frågor när musiker planerar att föra in olika moment i en konsert.

Anna Arwidson berättar att administration, kursplaner och regelverk utgör begränsande faktorer för vad som kan arbetas med inom skolan i allmänhet. En annan begränsande faktor för arbetet med visuell gestaltning är pengar, säger Arwidson.

5.3.1 Fysiskt scenspråk

Arwidson talar om hur hon brukar använda sig av övningar som har syftet att flytta fokus från själviakttagelse till den skapande processen. Arwidson nämner att hon brukar använda sig av klappövningar som frigör musiker från tankar som: ”Åh, vad jobbigt, vad gör jag nu?”. Dessa tankar, som Arwidson menar grundar sig i nervositet, ofta är det största hindret för kroppsligt konstnärligt uttryck. Arwidson berättar om ett tillfälle då hon hade en workshop där alla i rummet upplevde att musiken togs till en helt ny nivå efter att ha gjort dessa övningar som ledde till ökad kroppslig frihet.

Hon berättar vidare om hur människor uppfattar och läser in varandra i olika situationer. I samband med detta berättar hon att publiken med hjälp av musikernas blickar kan uppfatta vad de förväntas ha fokus på. Detta för att hjärnan läser in visuella intryck snabbare än vad den läser in auditiva. Vid kommunikation menar Arwidson att det vi uppfattar är 60% kroppsspråk, 30% röst och slutligen 10% textinnehåll. Vid en scenentré, som Arwidson dessutom säger är en av de viktigaste delarna av en konsert, är det huvudsakligen kroppen som skickar signaler till publiken. Med detta menar hon att det hela tiden handlar om kroppen i kombination med vad människor tänker och vad vi sänder för signaler, alltså *hur* musiker går och står på scen. Att hantera kroppen rent fysiskt och hur vi disponerar vår energi är en övning i sig, menar Arwidson. I samband med detta tar Arwidson också upp hur ens ansiktsuttryck och kroppsspråk kan ändra innehållet i en text. För att bli korrekt uppfattad, eller att lyckas skicka ett budskap till hundra procent gäller det att rösten, kroppen och texten samspelar med varandra. Hon menar att samma text kan framföras med olika typer av *undertexter*, alltså olika betoningar eller stärkta *huvudord*. Texten i sig bör ha en angelägen

innebörd men *hur* det framförs är desto mer väsentligt. Att kombinera ett visst *huvudord* med ett visst ansiktsuttryck eller kroppslig gest kan få konsekvenser i hur det uppfattas och på så sätt få en helt annan innebörd för den som lyssnar.

I pedagogiska sammanhang där tiden är knapp och eleverna inte är vana vid att jobba med sitt kroppsspråk, säger Arwidson att hon brukar göra övningar som lurar in eleverna i att uttrycka sig kroppsligt. Jobbar hon istället under en längre period gäller det om att bygga ett förtroende med eleverna. Lärare ska jobba långsamt med det visuella, säger Arwidson, och börja med små medel.

5.3.2 Scenljus

Arwidson värderar scenljus högt och påpekar dess olika användningsområden. Först nämner hon att en svart fond är att föredra eftersom detta gynnar belysningen på scen. Med hjälp av ljuset tillåts publiken leda blicken till det som ska framträda, till exempel genom att rikta en spotlight mot en solist. Arwidson menar att detta möjliggör utrymmet för solisten och hjälper hen till att förstärka sitt solo. Ljuset tillåter också möjligheten att skapa miljöer i en scenisk föreställning, menar Arwidson. Hon tar upp ett exempel kring hur föreställningen kan integrera scenljuset med ett berättande för att förflytta sinnesstämningen till en annan plats eller skapa en viss miljö. Med hjälp av färgat ljus kan stämningen förstärkas till en mer önskad atmosfär.

5.3.3 Scenkläder

Arwidson påstår att musiker har stor förkärlek för att klä ut sig utan att ha någon tydlig idé eller koppling till det övergripande temat eller musiken. Oftast är det för att musikerna är nervösa och vill koppla bort sig själva från framträdandet. Att klä ut sig, är i sig inget negativt, det handlar om att vara medveten om *varför*. Arwidson berättar vidare om hur musiker istället kan stärka musikgenren de spelar genom att bära scenkläder som är förankrade i genren. Spelas 40-tals-jazz, kan musiker stärka uttrycket genom att bära 40-tals kläder. De kan även använda sig av scenkläder för att kontrastera till musiken de spelar, men bara det är genomtänkt och medvetet. Arwidson pekar återigen på vikten om att göra medvetna val och kunna svara på ”de tre V:na”, *vem* är jag i detta sammanhanget? *Vad* vill jag med detta? *Varför* vill jag detta?

5.3.4 Scenografi

Samtidigt som Arwidson förespråkar det visuella värdet av musikers placering på scenen tar hon också upp förmågan att tydligt höra varandra, vilket kan vara en påverkande faktor för hur musiker fördelar platsen på scenen. Att utnyttja rummet är en viktig del, dock är vikten av *hur* rummet utnyttjas av ännu större betydelse, förklarar Arwidson. Där nämner hon att spridningen av musikerna på scenen måste vara jämnt fördelad, så att en av scenens sidor inte bär majoriteten av musikerna. För att få dynamik i rummet kan det vara viktigt att fundera på vad som är den ultimata placeringen, både för musiker och scenografi. Genom små ändringar i placeringen på scenen kan musiker undvika en ”platt” upplevelse av musikernas uppställning. Till exempel tar hon upp att en så enkel sak som en ”sick-sack”-formad uppställning kan göra stor skillnad och på så sätt undvika en ”platt” formation.

Vidare tar Arwidson upp vad hon menar kan rama in ett framträdande. Med användning av scenografi menar hon att detta kan förstärka musiken och låta den hamna i önskad miljö. Med hjälp av enkla medel, såsom en fåtölj eller golvlampa från en viss tidsepok kan publiken få känslan av att en konsert utspelar sig på exempelvis 40-talet, lika väl som att en blank metall-vägg skulle kunna spegla eller rikta det till en modern epok, menar Arwidson. Hon anser att grunden ligger i vart tanken riktar sig och vilken musik som ska spelas och framföras. I samband med rekvisitan tar Arwidson upp hur artister kan jobba med fonden bakom bandet. Det viktigaste är att det inte hänger grejer bakom som kan distrahera det som sker på scenen, säger Arwidson. Därför är det alltid bättre att hänga ett svart skyнке som kan neutralisera bakgrunden om det finns något där som stör. Arwidson säger också att artister och band kan jobba vidare med fonden genom att hänga någonting där som förstärker musiken.

5.4 Intervju - Ola Salo

Enligt Salo är hans artisteri en multimedial uttrycksform. I hans arbete med liveframträdanden hämtar han inspiration från olika håll, både från tidsepoker, filmer och platser. Musiken som han skapar tillsammans med bandet The Ark kallar han ”teatralisk rock”. Med inspiration från teaterscenen skapar denna typ av scenkonst så kallade förvandlingsakter, där konserten betraktas som ett helhetskonstverk snarare än en kanal för framförandet av musiken. Under de tidigare åren i Salos karriär hämtade han inspiration av

bland annat David Bowie och Kiss för att kunna bygga det som sen blev det teatraliska rockbandet The Ark.

The Ark är i grunden det kreativa teamet inför en produktion eller turné. Det börjar med att Salo själv, reflekterar över en övergripande vision om hur konserten ska se ut. Denna vision innefattar allt från vilka låtar som ska spelas, den dramaturgiska kurvan till de visuella anslag som konserten ska innefatta. När denna grundläggande vision är någorlunda fastställd presenteras den för de resterande bandmedlemmarna, om de godkänner den så anlitas de utomstående kreatörer med syfte att bearbeta, utveckla och förverkliga deras visioner. Salo säger att den första presentationen av det grundläggande konceptet inför bandet är av högsta betydelse. Han säger att en ju tydligare och mer inspirerande idé som presenteras i början av produktionen, desto bättre genomförs den och därmed blir resultatet bättre. Dessutom säger han att ett fåtal väl genomtänkta idéer oftast genererar mer än att ge utlopp för ett flertal ogenomtänkta. Skisser över den visuella idén är ett bra medel för att enkelt förklara sina visioner, säger Salo. När de utomstående kreatörerna kommer in i den kreativa processen presenteras det *mood boards* för dessa personer. Dessa mood boards förklarar konsertens övergripande tema, men även enskilda låtars dominerande känslor och vilken färg som ska representera de enskilda låtarna. I de flesta fall menar Salo att den visuella delen av processen oftast tar längre tid än den musikaliska. Det är viktigt att hitta en bra balans mellan det visuella arbetet och det musikaliska, så att ingen del hamnar efter. Han påpekar dock att det musikaliska måste vara grunden inför skapandet av konserten. Att behärska sångrösten eller instrumentet på scenen är av största vikt. Finns inget gediget artisterskap är risken stor att artisten släcker intresset hos sin publik. Salos konstaterar att allt hans skapande handlar om att ha en dynamisk helhet. Han lägger stor vikt vid att variera de visuella delarna kopplade till de musikaliska. Det innebär att växla mellan mörka partier kontra ljusstarka partier, eller bombastiskt kontra innerlighet och närhet, menar Salo. En enklare men också verkningsfull effekt kan vara hur fysiskt aktiv någon är på scenen. Att växla mellan att röra sig mycket och att stå stilla kan ha stor effekt. Det är viktigt att ha en balans i rörelserna och inte låta allt ske på en gång. Detta förklarar han som en grundregel. Det är alltså av stor vikt att låta sig använda kontrastverkan och spara på effekterna för att få en dynamisk helhet.

Salo säger att lastutrymmet i fordonen som kör utrustningen sätter tydliga gränser för vad man kan ha med sig på scen. Ekonomi är en annan faktor, pyroteknik och LED-skärmar är effektivt, men dyrt. Då gäller det att komma fram till vad produktionen ska lägga sina

pengar på. Med tiden lär man sig vad som är effektivt både i förhållande till kostnader och arbete.

5.4.1 Fysiskt scenspråk

Salo säger att artisters och musikers fysiska scenspråk är ett mycket viktigt element under en rockkonsert. ”Har du ett fysiskt scenspråk som gestaltar musiken och lyfter fram den så kan det ofta vara effektivare än såväl bomber som LED-skärmar.” Salo värderar ett effektivt kroppsspråk högre än de andra visuella elementen. The Ark har vid några tillfällen tagit in personer som hjälpt till med det koreografiska framförandet och på så sätt ökat dynamiken i hur bandet rör sig på scenen. Framförallt gäller detta hur de rör sig i förhållande till varandra, säger Salo. Dock säger Salo att det sällan är en bra idé att öva in avancerade koreografier om det inte är ens starka sida, då det kan resultera i en känsla av stelhet och ofrihet. Det gäller att hitta balansen mellan improvisation och koreografi som passar en artist eller musiker. För att hitta denna balansen bör man först koreografera större delen av konserten för att låta improvisationen komma in senare föreställningar. ”Feeling infinner sig aldrig på en premiär” (Ola Salo). Salo menar att vid premiär är nervositeten som störst och därför infinner sig inte improvisation, istället behövs strikta ramar för konsertens innehåll.

5.4.2 Scenljus

Salo förklarar hur arbetet kring scenljus nu för tiden kretsar runt LED-skärmar och att det är det mest kostnads- och tidskrävande elementet inför livekonserter. Dock har det lyft dagens livekonserter till en ny och högre nivå. Han förklarar hur LED-skärmarna kan användas på oändligt antal sätt: det kan vara allt från rörliga bakgrunder, förinspelad film, direktfilmningar av det som sker på scen eller mer grafiska mönster som kompletterar ljuset i att skapa scenbilden. Vad du än gör är det viktigt att det harmonierar med ljuset så att de bildar en enhet, säger Salo.

5.4.3 Scenkläder

I starten av The Arks karriär hade Salo en stark tanke om hur han ville att bandet skulle se ut på scen. Han menar att det fanns en motvilja till scenkläder i artistbranschen och ännu mer mot klädbyten på scen. Detta ville de gå emot och på så sätt starta en *image* som var

inspirerad av dragartister. Ända sen The Ark grundades har bandmedlemmarna haft det uttalat att scenkläder ska vara en del av deras uttryck. Under åren som aktivt turnérande band har en rutin växt fram gällande klädbyten. Genom att dela in konserten i tre olika akter, för de i samband med dessa, in klädbyten. Konserten inleds med en öppningsakt där kläderna är ljusa, färgglada eller vita och rockiga. Del två utgörs av en mer melankolisk och episk akt med mörkare kläder, ofta med svart som grundfärg. Tredje och sista akten utgörs av extranummer med vita eller guldfärgade kläder. Salo påpekar att flödet i konserten inte får stanna upp på grund av dessa klädbyten, därför är det något som noggrant måste räknas in i både tidsspektrum och design av kläderna. För att effektivisera bytena är det fördelaktigt att använda sig av tryckknappar och kardborre hellre än vanliga knappar eller snörning. Vidare ser Salo scenkläderna som sina arbetskläder som kräver slitstark design för att kunna tåla de tuffa förhållanden som stökiga konserter och flitigt kringresande innebär.

5.4.4 Scenografi

Fysisk rekvisita är väldigt ovanligt i kringresande rockbands värld, säger Salo, eftersom det tar upp för mycket plats och inte innebär någon ökning av showens dynamik. Dock säger Salo att tyger är ett effektivt medel för att skapa en scenografi och miljö, eftersom de tar lite plats och är kostnadseffektivt. Salo nämner också att han ibland använt sig av LED-skärmar med grafiskt mönster för att skapa en scenbild, något som även hade gått att efterlikna med tyger.

6. Diskussion och slutsatser

I detta kapitel kommer vi att jämföra det resultat vi kom fram till genom våra kvalitativa intervjuer med tidigare forskning, kunskapsbildning och handboks litteratur kring visuell gestaltning som vi lyft fram i arbetet. Vi diskuterar först hur det visuella arbetet ser ut i musikbranschen idag utefter våra visuella element. Därefter ger vi förslag på metoder och verktyg för hur detta kan appliceras inom skolans ramar.

6.1 Visuell gestaltning i musikbranschen

Woody och McPherson (2010) samt Koch (2016) skriver att en musikers främsta mål är att framföra musik som genererar en emotionell respons från lyssnaren. ”Skal man give publikum en stor koncertoplevelse, er man nødt til at bringe flere af deres sanser i spil” (Koch, 2016, s. 78). Med tanke på detta citat av Koch kan vi redan nu konstatera att det krävs en dedikerad tanke bakom den visuella gestaltningen för att en pop och rock-konsert ska kunna nå en hög emotionell nivå. Som Parncutt och McPherson (2002) beskriver, så kan musiker totalt ändra på det emotionella budskapet hos en låt genom att ändra framförandet av den. Tas det så ingen hänsyn till det sceniska uttrycket kan detta få negativa konsekvenser för musiken och vilket intryck publiken får (Koch, 2016). Detta pekar återigen på att de visuella intrycken under en konsert har stor påverkan på hela konsertens emotionella budskap att det kräver en hängiven tanke. Parncutt, McPherson (2002) och Woody, McPherson (2010) konstaterar därmed att det som sker rent visuellt på scenen har stor betydelse för vad publiken hör och *hur* de hör det.

Koch (2016) hävdar att en ständig utgångspunkt för den visuella gestaltningen ska vara musiken. Han syftar på att hans arbete alltid sätter musiken i första hand och att de visuella elementen ska inspireras och grundas i musiken som spelas. Artisters sceniska framföranden får inte definieras av den visuella showen, det kan aldrig få ett egenvärde, utan den måste samspela och komplettera musiken. Både Salo och Arwidson pekar på samma sak och menar att musiken i sig har ett egenvärde och att de visuella delarna måste samspela med det som ljuder. Dock säger Salo att de visuella delarna kräver mer omtanke och tar oftast längre tid. Arwidson är överens med Salo och pekar på att konserten måste innefatta en balans mellan

det musikaliska och det visuella delarna så att det ena eller andra inte prioriteras. Därför bör musiker se framträdandet i ett helhetsperspektiv. Salos kreativa process liknar det Arwidson säger: han ser först konsertens övergripande dramaturgiska kurva och visuella element sedan han tänkt ut hur och vilken musik som ska spelas. Anna Ståhl har dock en filosofi som strider mot Kochs, Salos och Arwidsons. Hennes arbete utgår alltid direkt utifrån ett helhetsperspektiv. Det visuella löper parallellt med musiken och kan komma att anpassas efter musiken eller så kan musiken ändras efter det visuella. Vi kan därmed konstatera att filosofin mellan olika projekt varierar. Koch (2016) pekar dock på att ett bra framträdande handlar om att ge publiken den största möjliga emotionella musikupplevelsen. Likväl som Ståhls och Arwidsons arbete om helhetsperspektiv är Kochs filosofi om att behandla kroppens alla sinnen likvärdiga. Samtidigt som också Salo anser att en konsert ska beröra publiken på ett emotionellt plan så definierar Salo ett bra framträdande som en dynamisk konsert. De visuella och musikaliska elementen ska kontrastera i sig, under loppet av konserten. Att växla mellan mörka partier och färgstarka partier, bombastiska kontra intima moment och även hur fysiskt aktiva musiker är på scen är effektivt, enligt Salo och en grundregel för en bra konsert. Konsertens mål handlar om att få publikens alla sinnen att bli berörda eftersom vi människor inte bara hör med öronen, vi hör också med ögonen, som Koch (2016) säger och som McGurk & MacDonald (1979) stärker med sin studie om McGurk-effekten. Den visuella gestaltningen skapar alltså en stor sinnespåverkan på det musikaliska framträdandet (Koch, 2016).

Efter att ha intervjuat tre personer som har en betydande roll för det visuella spekrat under en pop-rockkonsert kan vi konstatera att det kreativa teamet ser ut på många olika sätt när det gäller det visuella arbetet. Det kan ibland bero på konsertformatet, som Ståhl säger. Ibland är det bandet själv som är grunden till det kreativa teamet, som i Ola Salos fall. Ibland finns det stora kreativa team, som i Anna Ståhls fall och ibland är man, likt Anna Arwidsons, ensam som regissör. De kreativa idéerna föds också från olika personer inom produktionen beroende om det finns en person som är ansvarig över ett element eller om det finns en person som är ansvarig för alla element. Men gemensamt för processerna är att det vid vissa tillfällen tas in utomstående aktörer utöver själva bandet, som antingen förverkligar idéer, bearbetar idéer eller kommer på idéerna. I Arwidsons fall med Musik i Syd skapar hon visuella element som samspelar med det musikaliska. Att institutioner som Musik i Syd hyr in en regissör för visuella ändamål pekar på att musikbranschen har förstått värdet av visuell gestaltning och

vikten av förstärkta visuella element. Detta väcker tankar och funderingar kring hur det kan komma sig att skolan i så stor utsträckning som vi menar är fallet, utesluter undervisning i detta väsentliga ämne.

6.1.1 Fysiskt scenspråk

Thompson, Graham och Russos (2005) berättar att kroppsspråkets mest grundläggande funktion på scenen är att hjälpa publiken med var de ska ha sitt fokus. Ståhls metod av att använda musikernas blickar för att berätta var uppmärksamheten ska ligga stämmer överens med detta påståendet. Även Arwidson påstår att detta är basal kunskap i hur artister och musiker kan använda sitt kroppsspråk på scen. Att ha blicken på det som ska uppmärksammas under konserten kan tyckas vara självklart och fylla en funktion i sig. Men vi vet av McGurk-effekten att en visuell bild av musikern hjälper publiken genom att gynna den auditiva sinnesupptagningen.

Samtliga litteraturkällor (Koch, 2016) (Thompson, Graham & Russos, 2005) och informanter (Anna Ståhl, Anna Arwidson) som berör musikers kroppsspråk i samband med musik, påstår att en visuell bild av ansiktsuttryck och gester gynnar musiken på ett emotionellt plan. Den visuella bilden av en musiker framstår som väsentlig för att förstå känslan av musiken, enligt Davidson och Correia (2002). De menar nämligen att människor som inte är skolade musikaliskt förlitar sig mer på musikers kroppsspråk och ansiktsuttryck för att värdera den klingande musiken. Både Ståhl och Koch (2016) påstår dock att det är väsentligt att musikerna på scen ska ha uttalat vilken slags känsla det är som ska levereras, rent uttrycksmässigt, så att alla musiker på scen skickar samma signaler. Musiker ska ha en medvetenhet i sitt kroppsspråk, säger Ståhl och Koch (2016). För att förstärka sångtexternas innehåll med hjälp av kroppsspråk menar också Arwidson att samspelet mellan dessa är av stor vikt. Vill artisten få publiken att uppfatta budskapet bör den betona det i ansiktsuttryck och kroppsspråk. Detta berör Thompson, Graham och Russo (2005) i sin forskning där de förklarar effekten mellan rörliga gester och musikens sångtexter. För att förstärka det narrativa budskapet bör musiker medvetet arbeta med kroppsspråket. Dessutom menar Arwidson att vi vid kommunikation uppfattar 60% kroppsspråk, 30% röst och slutligen 10% textinnehåll, vilket visar på samma sak som det Mehrabian (1972) beskriver i sin studie. Vid en scenentré som Arwidson dessutom säger är en av det viktigaste delarna av en konsert, så

är det huvudsakligen kroppen som skickar signaler till publiken. Koch (2016) menar även att musiker kan sända fel signaler genom att säga att alla musiker måste skicka signaler som stämmer överens med musikens känsla. Om det kroppsliga språket strider mot musikens emotioner blir inte uppträdandet trovärdigt. Salo påstår att artister som utstrålar självsäkerhet och är effektfulla i sitt fysiska scenspråk är det viktigaste och mest värdefulla elementet under en livekonsert: ”Har du ett fysiskt scenspråk som gestaltar musiken och lyfter fram den så kan det ofta vara effektfullare än såväl bomber som LED-skärmar.” The Ark har vid vissa tillfällen även tagit in utomstående koreografer/regissörer med det uttalade syftet att se till att musikernas kroppsspråk stämmer överens med musiken, men framförallt så att det stämmer överens i förhållande till varandra på scen. Detta är av samma anledning som Anna Ståhl och Koch (2016) förklarar. Anna Ståhl trycker nämligen extra på att bandet i någon form också ska röra sig enhetligt. Hon berättar om tillfällen då musiker som rört sig minst sticker ut mest då de inte rör sig i enlighet med resterande musiker på scen. Detta tar också Koch (2016) upp när han talar om att musikers utstrålning påverkar varandra. Där säger han bland annat att en självsäker frontperson kan sticka ut på ett negativt sätt om resten av bandet utstrålar osäkerhet. Alla på scen måste enligt Ståhl vara medvetna om det pågående narrativet för att deras uttryck och handlingarna ska spegla det emotionella ögonblicket. Det kan till exempel vara att musiker diggar om det är en svängig låt eller att gitarristen inte stämmer gitarren under ett känslomässigt mellansnack.

6.1.2 Scenljus

Anna Arwidson säger att hon värderar scenljuset högt. Koch (2016) säger att scenljuset har som syfte att stärka och stödja musiken och kan vara det som lyfter konserten till en högre nivå. Anna Ståhl går så långt som att likställa ljussättaren med musikerna som står på scen och säger att de har en stor roll i det konstnärliga arbetet och för konsertens helhet. Scenljus må inte vara nödvändigt, men utefter Kochs och informanternas uttalanden är det utan tvivel scenljus som kan skilja en replokal från en konsertsal och lyfta föreställningen till nästa nivå.

Katz nämner (American Theatre Wing, 2016) de huvudsakliga funktionerna ett scenljus fyller, vilket är att sätta fokus på det som ska synas, bygga en fysisk miljö och leverera en känsla. Likaså påpekar också Salo enkelheten i att bygga sin scenografi med hjälp av LED-skärmar. Arwidson berör även alla dessa användningsområden. Hon säger att en

spotlight kan förstärka solisters solon och att färgat ljus kan skapa fysiska miljöer och förstärka eller skapa en sinnesstämning. Både Ståhl och Koch (2016) påpekar även hur effektivt scenljus är för att leverera och spegla konsertens rätta miljö och att stärka emotionella känslor.

Anna Ståhl nämner i intervjun hur ljuset har en avgörande roll i hur kläderna uppfattas, vilket Katz (2016) också menar är väsentligt. Eftersom scenljuset träder in i produktionen efter kostymerna så konstaterar både Katz (2016) och Ståhl att ljussättaren måste rätta sig efter klädernas färger och göra dem rättvisa med hjälp av ljuset.

6.1.3 Scenkläder

För att gynna det visuella uppträdandet menar Koch (2016) att band eller musiker bör välja scenkläder som väcker uppmärksamhet. Detta är något Salo applicerat genom att låta sig blivit inspirerad av dragartister, vilka är kända för att ha en extremt och nästintill provocerande klädstil. Både Ståhl och Koch (2016) nämner att ett band bör sträva efter att klä sig enhetligt på scen. Koch nämner också att ett band ska undvika att låta någon sticka ut markant från andra bandmedlemmar, såvida det inte finns en baktanke med det. Ståhl nämner i vår intervju att enhetliga kläder ger ett effektivt intryck och är ett viktigt element för framträdandet. Hon nämner också att klädvalen bör ha en medveten, bakomliggande tanke, vilket kan kopplas till Koch's (2016) filosofi gällande valen av scenkläder. Att ha medvetna tankar bakom sina klädval tar också Arwidson upp och menar att en musiker bör kunna besvara valen av kläder genom "de tre V:na", alltså *vem*, *vad* och *varför*, vilket stärker medvetenheten kring kläderna. Liksom Ståhl och Koch (2016) nämner även Arwidson effekten av att stärka musiken genom att klä sig i stil med genren, vilket skapar ett enhetligt intryck och konstaterar musikens tema eller stil. Salo menar att The Ark företräder en genre som han kallar *teatralisk rock*. The Ark anpassar sina scenkläder till konsertens tema och genre, vilket skapar ett enhetligt intryck för publiken.

För att på ett effektivt sätt använda sig av klädbyten och dess dynamik delar The Ark in sin scenshow i tre så kallade akter. I koppling till Koch (2016) om att väcka uppmärksamhet kring klädvalen kopplar också Salo in det till helheten. Genom att dela in konserten i olika delar skapas ny uppmärksamhet kring både musiken och kläderna. The Ark har även uttalat sagt att detta är ett av deras huvudsakliga element för uttryck och kommunikation.

6.1.4 Scenografi

Arwidson och Koch (2016) är överens om det visuella värdet av musikers uppställning på scen. ”Opstillingen på scenen har så stor indlydelse på koncerter, at den kan være afgørende for, om koncerten bliver god eller mindre god” (Koch, 2016, s. 113). Arwidson säger att i arbetet med musikers uppställning på scen ska de ta hänsyn till två saker, den första är att musikerna är jämnt fördelade över scenen och den andra att uppställningen inte uppfattas som ”platt”. Med andra ord har vi som utför studien benämmt detta med *balans* och *djup*. Koch (2016) säger att musiker ska ta hänsyn till *symmetri* i arbetet med uppställningen på scen, vilket skulle kunna tolkas i samma mening som Arwidsons *balans*. Detta eftersom symmetriska mönster får ögat att slappna av (Koch, 2016). Symmetrin är också bra i den bemärkelsen att när musiker bryter den symmetriska uppställningen på scen, drar detta fokus åt sig och blir ett visuellt moment under konserten. Slutligen något som Koch märkligt nog inte påstår att musiker ska ha i åtanke i sin uppställning, men som han sen skriver om, är att uppställningen av musikerna på scen har stor påverkan på deras rörelsefrihet. Detta är dock också något Anna Ståhl bekräftar när hon säger att musikernas rörelser är en direkt följd av deras placering på scen. Står de i ett trångt utrymme hindrar det kroppsliga rörelser från att utvecklas. Därför kan vi dra slutsatsen att arbetet med uppställningen av band på scen bör ta hänsyn till tre faktorer: *symmetri*, *djup* och *utrymme*.

Vad gäller lösa föremål i form av rekvisita säger Arwidson att dessa medel kan rama in ett framträdande. Men föremålen bör fylla en annan funktion som till exempel förstärka upplevelsen genom att sätta konserten eller musiken i en annan miljö. Koch (2016) påpekar dock att det inte får finnas något på scenen som inte kommer att användas, det vill säga saker som kan ta uppmärksamheten från musiken och inte fyller någon funktion. Ola Salo hävdar å sin sida att fysisk rekvisita inte ger någon större ökning av showens dynamik och är därför ovanlig inom musikbranschen. Dessutom menar han att det tar upp alldeles för mycket plats för ett kringresande band. Utifrån detta ser vi att det finns en viss motsättning bland band och artister kring användandet och rekvisitans funktion i pop och rock-sammanhang.

6.2 Metoder och verktyg för skolan

Detta kapitel diskuterar inte endast hur visuella element kan användas metodiskt i grundskolan, gymnasium eller vid en musikhögskola. Att testa dessa metoder fungerar även inom kulturskolan där det till och med kan finnas mer frihet för att utveckla det visuella arbetet tack vare avsaknaden av kurs- och läroplaner. Arwidson har också påpekat invändningar mot dessa ramar för grundskolan, där hon säger att det konstnärliga skapandet inte kan utvecklas till fullo på grund av administration och regelverk. Utöver dessa administrativa ramar är det ett faktum att ekonomin är det som sätter tydligast ramar för skolans konstnärliga möjligheter, säger Arwidson. Med tanke på detta påstående kommer vi ta stor hänsyn till ekonomin i detta kapitel.

I Skolverkets (2020b) kursplaner för *Ensemble 1*, *Ensemble 2*, *Ensemble med körsång*, *Instrument eller sång 1, 2 och 3* talas det om kommunikation med publiken både i centralt innehåll och som en del av kunskapskraven. Så som Thompson, Graham och Russo (2005) också påstår, så är musik inte bara kommunikation genom klingande medel utan också avläsningen av gester och kroppsspråk. Utifrån detta perspektiv kan vi konstatera att kunskap inom ämnet är nödvändigt för musiklärare för att kunna ge eleverna verktyg för att kommunicera med publik rent visuellt. Att inte komma med information och ge elever medel eller konkreta tips på hur visuell gestaltning kan användas på scen, menar vi är bristande kunskap inom området. Anna Arwidson upplever dock att det råder en ovilja från diverse ledningar på musikskolor att satsa och utveckla detta konstnärliga och kommunikativa område. Detta gör det också väldigt underligt att lärare sedan ska bedöma elevers scenprestationer utan att ha gett dem någon som helst undervisning på området.

Hur kan det komma sig att Hausgaard (2015) i en debattartikel skriver att musikundervisning kan vara bra för din profession som musiker, men att för mycket fokus på musikaliska och teoretiska detaljer kan ställa sig i vägen för kontakten med publiken. Är det så att formell musikundervisning prioriterar de teoretiska aspekterna framför den faktiska upplevelsen av konserter och på så sätt bygger murar för publikkontakt? Av vår erfarenhet på musikutbildningar i gymnasium, folkhögskola och musikhögskola kan vi konstatera att stor del av undervisningen kretsar kring den musikteoretiska biten. Vår utbildning har varit vid ytterst få tillfällen berört scenisk gestaltning eller publikbemötande. Det står även i musikämnets grundläggande syfte, att elever ska lära sig att kommunicera med publiken

(Skolverket, 2020a). Beror avsaknaden av undervisning i publikkontakt på bristande erfarenhet i ämnet hos lärare, som Arwidson talar om?

För att starta arbetet och jobba fram ett visuellt tema för kommande uppsättning av en konsert i skolan, kan lärare och elever ta hjälp av så kallade *mood boards*, som både Salo och Ståhl berättar om. Detta för att samla tankar och visuella idéer som kan sätta grund för konsertens innehåll. Arbetet kan utgå ifrån en vision, känsla eller till och med en färg. En vision eller känsla kan, som Ståhl säger, till exempel vara ”festligt” eller ”klubbmiljö”. Ståhl och Salo påstår också att i starten av ett projekt så bör involverade personer diskutera den generella visuella showen. Detta är lämpligt för elever och lärare då det finns större chans att eleverna sen förstår konsertens helhet och showens betydelse. Detta kommer i sin tur leda till att musiken framförs med större övertygelse. Arwidson stärker dessutom detta när hon berättar om tillfällena då hon gjort workshops med elever på skolor för att förtydliga den visuella visionen, vilket i sin tur ledde till att musiken blev bättre. Samtliga informanter är överens om att ta upp helhetsperspektivet tidigt i processen. Denna diskussion är något som är väldigt enkelt för lärare i skolan att göra. Att ta upp den visuella diskussionen redan i uppstarten av ett projekt istället för sluttampen leder till ett helhetstänk i gruppen genom hela projektet, något Salo påpekar starkt. Då finns tid och rum för ändringar och förbättringar parallellt med det musikaliska arbetet, vilket kan leda till en mer genomtänkt helhet, en konsert rik på intryck och att elever får känna sig delaktiga i något större.

Något som kan ha förödande konsekvenser på ens musikaliska framträdanden är ifall de visuella elementen får ett egenvärde som är större än musiken, säger Koch (2016), Salo och Arwidson. Vill musiker se till så att ens visuella moment istället förstärker musiken som spelas, så kan de använda sig av Anna Arwidsons metod, ”dem tre V:na”. Denna metod kan användas oavsett vilket visuellt moment som är i arbete. Visst kan det vara svårt att svara på ”vem är jag?” när det handlar om arbetet med scenljus, men kan musiker inte komma med ett relevant svar på ”varför vill jag detta?”, bör de tänka efter om detta moment verkligen samspelar med musiken och är nödvändigt för att leverera ett visuellt budskap. Denna metoden är också bra att lära eleverna för att flytta fokus från sig själv och istället till det budskap som de vill leverera. Detta kommer i sin tur att förtydliga budskapet eftersom eleverna ifrågasätter och motiverar sina visuella medel.

6.2.1 Fysiskt scenspråk

Anna Ståhl säger det är viktigt att på ett subtilt sätt påminna musiker av mindre scenerfarenhet att alla i publiken ser dem så fort de går upp på scenen. Detta för att medvetandegöra hur musikerna för sig och uttrycker sig på scen. En problematik med att påpeka detta i skolsammanhang kan dock vara att elever knyter sig inför en musikalisk prestation att de riskerar att skapa ångest över att stå på scen. Vi som utför denna studie har erfarenheten av att ansvaret för det fysiska scenspråket och publikkontakten på konserter inom skolan oftast brukar hamna på en person, i de flesta fall sångaren eller sångerskan. Koch (2016) vänder sig emot detta genom att betona att alla på scenen bär gemensamt ansvar för publikkontakten och att bandet utstrålar en viss säkerhet vid sitt framförande. Anna Ståhl belyser vikten av att skapa en involverande miljö så att alla på scenen är beredda att bidra till det visuella resultatet. Av denna anledning tar Salo in utomstående aktörer för att säkerställa att alla på scenen utstrålar ett enhetligt uttryck.

Ett tips för hur elever och lärare kan utvärdera en ensembles kroppsspråk och kroppsliga uttryck är att använda sig av filminspelning under en ensemblelektion. Detta säger också Koch (2016) är det bästa sättet att se till att alla musiker på scen samverkar i sitt emotionella uttryck och gester. Att filma en ”konsertversion” när elever har ensemblelektion kan dessutom också bli ett moment för att hjälpa eleverna redovisa sitt kunskapsläge i relation till kunskapsmål som nämnts i tidigare kapitel:

- ”Eleven samarbetar **med säkerhet** samt tar ansvar vid gruppens musikframförande och i kommunikation med publik. Eleven värderar med **nyanserade** omdömen innehållet i och dispositionen av musikframförandet och kommunikationen med publiken **samt ger förslag på hur detta kan förbättras**” (betyget A) (Skolverket 2020b, Ensemble 1).

En problematik som kan finnas med att filma en ensemble under en lektion är att någon av eleverna känner sig obekvämt med detta. Detta innebär visserligen en konflikt som dock oftast kan lösas genom att endast fråga hur elever upplever situationen. Naturligtvis är det av största vikt att både lärare och ensemblemedlemmar är medvetna och överens om att videomaterialet endast skall användas internt.

Ett konkret tips lärare kan ge elever för att jobba med sitt kroppsliga uttryck är att gestalta låtens narrativa budskap. Som Thompson, Graham och Russo (2005) förklarar kan musiker

illustrera låttextern i sin kropp för att förstärka budskapet av musiken, på samma sätt som Thompson, Graham och Russo observerade att Judy Garland gjorde en "kastande" rörelse när hon samtidigt sjöng "toss". Denna metod går enkelt att applicera på vilken låt som helst med varierande möjligheter för att visualisera låtens text i sina kroppsliga rörelser. Thompson, Graham och Russo (2005) menar också att kroppsliga uttryck som speglar det musikerna spelar på sitt instrument även kan hjälpa till att förstärka särskilda melodiska eller rytmiska passager vilket gör det enklare för publiken att förstå den musikaliska idén. Något som kan ställa till en konflikt vid denna metod är om elever inte känner sig bekväma med dessa rörelser. Vid sådana här tillfällen använder Arwidson sig av klappövningar med syfte av att ta bort fokus ifrån själviakttagelse och leda den till en skapande process. För som Anna Ståhl säger så innebär arbetet med kroppsspråk personkännedom. Lärare måste ändå utgå ifrån elevers befintliga kroppsspråk och uttryck för att kunna förstärka dessa. Därför kan det vara riskabelt att be elever uttrycka sig kroppsligt på ett sätt de redan inte gör. När eleven är trygg i situationen bör lärare istället försöka uppmuntra det kroppsliga uttryck de uppmärksammat hos eleven. Sedan är nästa mål, som Anna Ståhl uttrycker sig, att "höja volymen" på ens kroppsliga uttryck. Likt detta menar Salo att det sällan är en gynnsam idé att öva in någon form av avancerad koreografi ifall det inte är musikerns styrka. Risken är då att hen utstrålar en känsla av stelhet eller ofrihet. För att förenkla elevers scenspråk gäller det att hitta en koreografi som är lätt att applicera under konsertens gång och som passar den enskilda eleven, som att illustrera sångtexten. När koreografin känns bekväm kan eleven sen successivt försöka hitta en balans mellan bestämd koreografi och improvisation. För att hitta balansen bör man, enligt Salo, börja med att ha koreograferat den större delen av konserten för att sedan låta improvisationen komma in senare i föreställningar. "Feeling in finner sig aldrig på en premiär" (Ola Salo).

Både Ståhl och Koch förklarar att musikernas rörelser är en direkt följd av deras placering på scen och att en begränsning av utrymme hindrar rörelser ifrån att utveckla sig. "Bevægelsemuligheder har en kæmpe indvirkning på éns koncerter. Det skaber mere liv og dynamik på scenen, fordi der er plads til bevægelse" (Koch, 2016, s. 117). För att ge elever så goda förutsättningar som möjligt till kroppsligt uttryck föreslår vi att de kan göra som Koch (2016) säger, och ställa sig i en "V-formation". Denna uppställning säger Koch öppnar för rörelsefrihet och kontakt med publiken.

6.2.2 Scenljus

Anna Ståhl och Ola Salo säger att budgeten är det som sätter gränser för de visuella medlen i stora produktioner, och Anna Arwidson säger att skolans ekonomi också är en begränsande faktor. Detta pekar på att skolans ekonomi alltid kommer att sätta ramar och begränsa möjligheterna för visuellt uttryck. Vi är medvetna om de höga kostnaderna vid inköp av ljud och ljus-utrustning för skolor, det är dock enligt vår uppfattning en fördel att skolan har sådan utrustning till förfogande för att kunna genomföra sceniska framträdanden. Ljussättningen kan vara det som skiljer konsertframträdandet från miljön i repetitionslokalen, därför kan scenljus lyfta upplevelsen för eleverna och stärka känslan av ett större sammanhang. För att maximera effekten av scenljuset, säger Arwidson att skolan bör använda en svart fond. När väl scenljus står till sitt förfogande är det ingen tvekan om dess effektivitet gällande att lyfta konserterna till en högre nivå (Koch, 2016). Som exempel kan lärare ha diskussioner med elever om vilken färg som speglar en viss låt, dess känsla eller konsertens helhet på bästa sätt, såsom Salo påpekar. Ståhl menar att det är en fördel att diskutera den visuella visionen redan vid starten av ett projekt. Ljussättning är ett element som i ett tidigt skede kan hjälpa eleverna att visualisera helheten och därmed framföra musiken med mer övertygelse.

6.2.3 Scenkläder

Koch (2016) påstår att många musiker väljer att använda sina vardagskläder som scenkläder för att de vill att kläderna ska spegla deras personlighet. Han menar att detta skapar en bild som riskerar att bli negativ både musikaliskt och visuellt. Eftersom en enhetlig klädsel är att föredra i syfte att skapa uppmärksamhet bör en ansvarig lärare låta eleverna hitta kläder som liknar varandra och som redan finns att tillgå. Dock menar Ståhl att det inte är något fel i att klä sig olika, däremot krävs det en bakomliggande tanke beträffande valen av kläder. För enkelhetens skull kan eleverna själva komma överens om en typ av klädesplagg majoriteten innehar för att skapa en enhetlig bild. På skolor med en estetisk teaterlinje finns ofta möjligheten att utnyttja någon typ av teatergarderob, vilket skulle kunna vara en tillgång. Detta är dock ingen garanterad möjlighet, då alla skolor inte har teaterutbildning. I en skolmiljö kan det vara för mycket begärt att låta eleverna införskaffa material och kläder för en enskild konsert, därför är detta något som bör lämnas till den professionella musikbranschen. Det finns dock en poäng i att använda sig av scenkläder, så länge eleverna

är medvetna om varför. Ett sätt att stärka medvetenheten kring kläderna är att återigen låta eleverna motivera valen av kläder genom ”de tre V:na”, vilket syftar på *vem, vad* och *varför*. Som Arwidson nämner så är det ett sätt att tydliggöra vilken typ av musik det är som framförs.

6.2.4 Scenografi

Hur elever i skolan ställer upp sig på scenen under konserter är ett enkelt medel som inte är beroende av ekonomi, men som fortfarande är effektivt och har stor påverkan på konsertens visuella uttryck. Därför är det en effektiv uttrycksmöjlighet för elever och ett för bra verktyg för ensemblelärare att inte använda sig av.

Vi presenterade tidigare i kapitlet de tre faktorer som musiker bör tänka på vid uppställning av musikerna på scen; *symmetri, djup* och *utrymme*. Koch (2016) berättar om den uppställning han använt sig mest av, vilket är ”V-formationen”. Denna formation uppfyller samtliga tre kriterier för en god banduppställning och kan vara lämplig att utgå från som lärare. Anna Arwidson nämner att hon bland annat använt ”sick-sack”-formad uppställning, vilket också stämmer med de tre kriterierna. För att utnyttja den symmetriska faktorn till fullo, kan lärare uppmuntra elever som har solo att kliva framåt på scenen, om möjligheten finns. Eftersom detta bryter symmetrin drar det uppmärksamhet till sig, och blir både ett visuellt moment i sig och hjälper dessutom publiken var de ska ha sitt fokus.

Med hjälp av rekvisita kan elever skapa en miljö som för publiken in i en annan sinnesstämning eller miljö, säger Arwidson. Hon tar upp exempel så enkla som en fätölj eller en golvlampa. Rekvisita kan till exempel spegla en tidsepok om det spelas musik från ett visst årtal. Arwidson belyser även, som tidigare påpekats, fördelarna med en svart fond bakom bandet på scen. Dels så blir effekten av scenljuset större men fonden neutraliserar också väggen som annars kan ta onödigt fokus från konserten. Detta påpekar Koch (2016) när han säger att det inte får finnas något på scen som inte kommer att användas. En fond kan också hjälpa till att rama in framträdandet till en mer symmetrisk och behaglig visuell komposition och är en relativt låg utgift för en skola. Även Salo nämner att tyger överlag är ett effektivt medel för att skapa en scenografi och miljö, som dessutom håller kostnaderna nere.

7. Fortsatt forskning

Eftersom vi har avgränsat vår studie till pop och rockgenren vill vi ändå förtydliga att delar av studien kan appliceras på andra genrer. Det hade varit intressant att i en fördjupad studie utreda vad den visuella gestaltningen har för betydelse i dessa sammanhang.

Det hade varit spännande att titta närmare på vilka samband som hade kunnat göras i de övriga estetiska ämnena, till exempel samarbetet mellan musikprogrammet och mediaprogrammet i uppgifter som videoinspelning eller liknande, där det visuella har ett huvudfokus.

Utöver intervjumetoden skulle ytterligare en fördjupning i form av observation varit intressant att genomföra. I en sådan studie hade man kunnat undersöka hur verksamheten ser ut på fältet och hur den professionella branschen ser ut i praktiken.

Musikvärlden tycks ha åtskilligt att lära av teatern. Anna Arwidson använder en del metoder från teatervärlden som hon använder i utvecklandet av visuella aspekten av pop- och rockkonsert. Även detta är något som är värt att undersöka titta närmare på för att utvidga sin metodik vad för gäller visuell gestaltning som vi här skisserat.

8. Referenser

American Theatre Wing [American Theatre Wing]. (2016, 7 december). *Working in the Theatre: Lighting Design*. Hämtad från <https://www.youtube.com/watch?v=wqMYsjHU5rU>

Bryman, A. (1997). *Kvantitet och kvalitet i samhällsvetenskaplig forskning*. Lund: Studentlitteratur.

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Stockholm: Liber

Davidson, J. & Correia, J. S. (2002). *In The Science and Psychology of Music Performance*, New York: Oxford University Press

Hausgaard, N. (2015, september). Brev till en ung troubadour. *Information*. Hämtad 2020-03-16, från <https://www.information.dk/debat/2015/09/skid-paa-tidsaanden-kastrerer-tag-udgangspunkt-k-lange-rummer>

Koch, K. (2016). *Ud over scenekanten: giv publikum en større koncertoplevelse uden at gå på kompromis med din musik*. (1. udgave.) Kbh.: kristiankoch.dk.

McGurk, H. & MacDonald, J. (1976) *Hearing lips and seeing voices*. *Nature* 264, 746–748. Hämtad 2020-18-03 från <https://www.nature.com/articles/264746a0>

Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal communication*. Chicago: Aldine.

Mulder, P. (2012). Communication Model by Albert Mehrabian. Hämtad 2020-04-22, från ToolsHero: <https://www.toolshero.com/communication-skills/communication-model-mehrabian/>

Parncutt, R. & McPherson, G (2002) *The science & psychology of music performance : creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press

Skolverket. (2020a). *Ämne - Musik*. Hämtad 2020-03-20, från <https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3>

Skolverket. (2020b). *Centralt innehåll och kunskapskrav, ämne musik*. Hämtad 2020-03-20, från https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26courseCode%3DMUSENS01%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3#anchor_MUSENS01

Thompson, W., Graham, P. & Russo, F. (2005). *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*. *Semiotica*, 2005(156), s. 203-227.

Woody, R. H. & McPherson, G. E. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers I: Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (red.) (2010). *Handbook of music and emotion: theory, research, and applications*. Oxford: Oxford University Press.

Bilagor

Bilaga 1 - Intervjuguide

1. PERSONLIG BAKGRUND

Vad har du för roll i ditt arbete?

Vad fick dig att börja jobba med detta? Har du någon utbildning som du ser som relevant för att arbeta med de visuella elementen i pop & rock-konserter? Eller är din kunskap på fältet snarare baserad på din praktiska och konstnärliga erfarenhet?

Är du som regissör/artist influerad av något eller någon särskild person eller tradition gällande ditt visuella arbete?

Har du något starkt visuellt minne från en livekonsert som varit avgörande för dig? Hur vill du i så fall karaktärisera den upplevelsen?

2. ARBETSPROCESSEN: INLEDNING

Hur ser första kontakten ut mellan dig och bandet och/eller dess manager? Vilka är de första praktiska stegen?

Var i processen inför konserter och/eller turné kommer planeringen av och tankarna kring det visuella?

Får du något förmaterial som du måste utgå ifrån? T.ex låtlista, ljus? Eller börjar ditt arbete helt förutsättningslöst, som ett blankt blad?

Vilka visuella element eller faktorer räknar du med i ditt arbete?

Hur stor påverkan har (pop & rock)genren på det visuella arbetet?

3. ARBETSPROCESS, FORTSÄTTNING

Hur ser samarbetet ut mellan regissör, manager och artist(er)? Vem har det övergripande ansvaret?

Är du en del av ett produktionsteam? Jobbar du alltid med samma personer? Finns det en tydlig beslutsordning eller hierarki? Hur stor konstnärlig frihet har du i förhållande till andra personer i teamet?

Hur arbetar du med det visuella i förhållande till konsertens narrativa element, som t.ex sångtexternas innehåll, mellansnack eller konsertens övergripande tema?

Hur stort inflytande har du på...:

Hur ser arbetet och tankarna ut kring scenljus?

Hur ser du på valen av scenkläder?

Hur använder du dig av scenografi/rekvisita?

Hur använder/förhåller du dig till fysiskt scenspråk?

Låter du artisterna gå in i någon slags karaktär för att profilera deras kroppsspråk?

Brukar du jobba utifrån koreografi? I så fall, hur?

Hur ser du på samspelet mellan de olika visuella elementen (ex. kroppsspråk, scenljus, scenkläder, rekvisita och scenografi)?

Finns det andra element än dem vi talat om som du använder dig av för att förstärka den visuella upplevelsen på scen?

Vilket eller vilka visuella element anser du är viktigast för att publikens musikupplevelse skall bli så bra som möjligt?

4. ARBETSPROCESS, HANDLINGSUTRYMME

Finns det något som sätter begränsningar för ditt arbete med den visuella delen av konserter?

Hur ser ditt arbete ut i förhållande till ekonomin? Får du en budget att utgå från?

Har du i en del sammanhang mera begränsade resurser än i andra?

Hur påverkas ditt handlingsutrymme för det visuella arbetet av exempelvis antalet turnédagar eller scenbyggets tekniska komplexitet?

Finns det andra aspekter av den kringliggande fysiska miljön som påverkar ditt visuella arbete? Vilken betydelse har det om konserten är utomhus eller inomhus?

Finns det miljöaspekter? Påverkar debatten kring genus och kön de visuella aspekterna av en pop & rock-konsert?

ARBETSPROCESS, AVSLUTNING

När anser du att det visuella arbetet är avslutat?

Händer det att du/ni ändrar upplägget av det visuella arbetet med konserten efterhand som exempelvis en turné pågår?

Gör du och resten av teamet någon slags dokumentation av och utvärdering av konsert och turné?

Hur har din process kring det visuella arbetet och din syn på detta förändrats genom åren? Hur i så fall? Ser du någon tydlig utveckling?

Är det någon aspekt av ditt arbete med den visuella gestaltningen av pop & rock-konserter som vi inte berört, men som bör lyftas fram?

Bilaga 2 - Samtyckesblankett

Samtyckesblankett

Hej!

Vi är två studenter från Musikhögskolan i Malmö som inom ramen för våra studier vid musiklärarutbildningen ska göra en forskningsstudie om visuell gestaltning. I detta arbete skulle vi vilja träffa er och genomföra en intervju för att insamla data att använda som underlag i studien.

Studiens bakgrund

Under de tio år som vi har studerat på musikutbildningar i Sverige, är avsaknaden stor kring det visuella arbetet mot konserter. Som verksamma musiker och blivande lärare ser vi det stora värdet av det visuella framträdandet. Vi vill belysa och undersöka vikten av det som stimulerar vårt visuella sinne under en musikkonsert. Vi vill därför intervjua dig i din roll som regissör eller ansvarig över den visuella aspekten. Vi vill ta reda på saker som hur din arbetsprocess ser ut, samarbetet med artisten, ditt handlingsutrymme och din generella filosofi kring det visuella på scen. Vi vill sedan utifrån den insamlade datan utveckla metoder i hur man som lärare kan arbeta med visuell gestaltning inom ramen för skolan.

Studiens genomförande

Studien kommer att genomföras i form av intervjuer som kommer att ta ca 30-40 minuter per person. Samtalet kommer att spelas in. Intervjun innebär att vi ställer frågor till dig om dina erfarenheter kring visuell gestaltning. Efter intervjun kommer vi att transkribera inspelningen till skrift. Resultatet av intervjun kommer att redovisas i en uppsats vid Musiklärarutbildningen i Malmö och användas som underlag till forskningen. De uppgifter vi samlar in under intervjun kommer enbart att användas för forskningens ändamål.

Du väljer själv om du vill delta i studien och kan avbryta ditt deltagande när som helst utan att ange något skäl eller att det medför några negativa följder. Du kan som deltagare avstå att

svara på vilken fråga som helst under intervjun. Du kommer också vara anonym och alla uppgifter om dig och all data som du hjälper oss samla in kommer att förvaras på ett sådant sätt att obehöriga inte kan ta del av dem. Vi som forskare har tystnadsplikt. Du kan dessutom under en två-veckors period efter intervjun bestämma att den informationen du gett under intervjun eller delar av den ska uteslutas ur studien.

Vi tackar er på förhand.

Ansvariga

Ted Sandberg	mgy15tsa@student.lu.se
Dennis Svensson	mgy15dsv@student.lu.se

Jag har tagit del av informationen i samtyckesblanketten och ger härmed mitt godkännande att använda den här intervjun i studien.

Datum: _____

Underskrift: _____

Namnförtydligande: _____