

”Klassisk til tiden”

- en undersøgelse af nytænkning indenfor den klassiske koncertpraksis med ensemblet Lydenskab som case



Mikkel Julius Gravgaard
Kandidatspeciale ved Musik
Institut for Kommunikation
Aalborg Universitet, maj 2016

Vejleder: Martin Knakkegaard



AALBORG UNIVERSITET

Oplysningsside til projekt- og specialerapport

Uddannelsens navn: Musik

Prøvens navn: Kandidatspeciale

I henhold til studieordningen må rapporten i alt maks. fylde antal tegn (inkl. mellemrum): 192.000

Den afleverede rapport fylder (inkl. mellemrum): 175.202 (= ca. 73 normalsider)

Sprog: Dansk

Projektdeltagers studienummer: 20137274

Projektdeltagers navn: Mikkel Julius Gravgaard

Vejleders navn: Martin Knakkegaard

Afleveringsdato: 31.05.2016

Kildehenvisninger: Der henvises efter "forfatter-titel-systemet" (også kendt som "fodnotesystemet"), hvor al nødvendig information om anvendte kilder står i fodnoterne. Det anvendte henvisningssystem er sammensat af Institut for Kommunikation og Kultur ved Aarhus Universitet. De har udgangspunkt i Harvard-formatet.

Abstract

Title: "Classical in time" - an examination of rethinking within classical concert practice with the ensemble Lydenskab as a case study.

The aim of this master thesis is to increase the attention about how classical music institutions are working with staging and rethinking of the classical concert and how this affects the audience experience.

Through theoretical studies of music as performance, this thesis shows that the classical concert performance is an example of a ritualized space in which certain traditions of performance, repertoire, audience and musician behaviour create norms and conventions which still exist today. An empirical study of three concerts, arranged and performed by the danish classical ensemble Lydenskab, is done through qualitative methods of participant observation and semi-structured interviews with some of the audience members.

The scientific theoretical framework – consisting of phenomenology and hermeneutics – suggests a focus on structures of a concert experiences from the first-person point of view, along with relevant conditions and contents of these experiences. In addition, a hermeneutical perspective suggests that I as a musicologist am always involved in a dialogue between my pre-understanding of the subject and the way I want to understand it through this thesis. This pre-understanding is given from my use of specific theoretical perspectives prior to the analytical chapter. These are primarily based in music sociology and ethnography. Through Christopher Small's observations of the traditional classical concert hall, his idea of *musicking* and Tia DeNora's socio-psychological terms of *musical affordance*, the thesis argue that a relevant way of examining classical concerts is to focus on how the music functions through an active dialogue with the audience, musicians and environmental circumstances, and how the music "acts" or "affords" certain activities depending of the specific situation.

The case study shows that Lydenskab's concerts includes various examples of audience involvement, audiovisual staging and several deviations from the traditional ways of listening, behaving and performing during a classical concert. Lydenskab also works with different audience groups and alternative venues. To put these results into a broader perspective, the thesis finally discusses the changing conditions of culture and arts institutions through reflections of sociologist Anthony Giddens and founder of Lydenskab, Thea Vesti Pedersen among others.

Key words: classical concert, ritual, tradition, ideology, rethinking, performance, culture, audience, involvement, participation, event, musicology, observation, Lydenskab, Decoda, ethnography, music sociology, social psychology, affordance, phenomenology, hermeneutics

Indholdsfortegnelse

1. Indledning og problemformulering	1
1.1 Specialets opbygning.....	3
2. Introduktion	5
2.1 Klassisk musik i søgelyset.....	5
2.2 Nytænkning og publikumsudvikling.....	6
2.3 Præsentation af Lydenskab	8
2.3.1 Observationer fra Badeanstalten Spanien.....	9
2.3.2 Observationer fra Tovshøjskolen i Gellerup.....	10
3. Teoretisk og metodisk afgrænsning	14
3.1 Afgrænsning af fokus.....	14
3.2 Begrebsafklaring.....	16
3.3 Metodisk afsæt.....	17
3.4 Videnskabsteori: fænomenologi og hermeneutik.....	18
4. Teori: Musik som performance	20
4.1 Den klassiske koncerts ritualer.....	20
4.2 Musik som aktivitet.....	25
4.3 Musikkens affordance.....	27
4.4 Opsummering.....	30
5. Metode og empiriske undersøgelser	31
5.1 Metodiske overvejelser.....	31
5.2 Koncerterne.....	32
5.3 Deltagende observation.....	33
5.4 Kvalitative interviews.....	35
5.5 Opsummering.....	38
6. Case: Tre koncerter med Lydenskab	38
6.1 Indledende bemærkninger.....	38
6.2 Koncert på Testrup Højskole.....	39
6.3 Koncert på Dansk Flygtningehjælp, Aarhus.....	48
6.4 Koncert på Godsbanen, Aarhus.....	56
6.5 Vurdering af empiri og metode.....	64

7. Perspektivering og diskussion.....	66
7.1 Lydenskabs koncerter i et samfundsmæssigt perspektiv.....	66
7.2 Diskussion af udfordringer for den klassiske koncert.....	69
8. Konklusion.....	75
9. Litteratur- og kildefortegnelse.....	78
10. Bilag.....	84
Bilag 1: Noter og observationer.....	84
Bilag 2: Interviewguides.....	89
Bilag 3: Udvalgte transskriptioner af interviews.....	92
Bilag 4: Oversigt over video- og lydmateriale.....	106

1. Indledning og problemformulering

When an art product once attains classic status, it somehow becomes isolated from the human conditions under which it was brought into being and from the human consequences it engenders in actual life-experience¹

Ovenstående citat kommer fra den amerikanske filosof John Dewey, hvis ord godt nok ikke direkte omhandler musik, men i dag synes at vække genklang i den stigende interesse og opmærksomhed omkring eksperimenter med nye koncertformer indenfor den klassiske musik. Både hos større symfoniorkestre og mindre ensembler er der de senere år kommet øget fokus på overskridelse af det traditionelle koncertrum, og flere institutioner er begyndt at interessere sig for at arbejde med relationen til publikum, koncertens fysiske omgivelser, visuelle effekter osv. I denne orientering indgår der ofte en opfattelse af, at publikum skal involveres og være aktive medspillere i skabelsen af viden, oplevelser og æstetisk erfaring. Dette hænger sammen med en gennemgående målsætning fra kulturpolitisk side, hvor den nytænkende og selvrefleksive formidling får en større plads i legitimeringen af kulturinstitutioner som museer, biblioteker og klassiske musikinstitutioner. Det er med til at skabe en ny situation for forholdet mellem institutionerne, musik og publikum, og der rejses spørgsmål om, hvordan folk gerne vil inddrages og tage del i denne udvikling, samt hvordan man strategisk kan arbejde med at udvikle og vurdere f.eks. publikumsinvolvering indenfor klassiske koncerter.

En rød tråd gennem min tværfaglige kandidatuddannelse i Musikvidenskab og Kulturforståelse på Aalborg Universitet har været min stigende interesse for forskellige kulturinstitutioners arbejde med at forene deres traditionelle formidlingspraksis- og område med et mere utraditionelt og oplevelsesorienteret. Det var i 2014, da jeg fik studiejob som rundviser i Musikkens Hus i Aalborg, at jeg for alvor stiftede bekendtskab med de udfordringer, som de traditionsrige kulturinstitutioner er underlagt. Ikke mindst gennem mit møde med Aalborg Symfoniorkester, som jeg skrev studieprojekt om på 7. semester. På 9. semester var jeg studiepraktikant på Folkeuniversitetet i Aarhus, der ligesom Aalborg Symfoniorkester arbejder bevidst med at gentænke sig selv som folkeoplysende institution og skabe nye publikumsgrupper og mere oplevelsesbaseret formidling.

Hvad enten der er tale om et folkeuniversitet eller symfoniorkester, så er det begge institutioner, der i stigende grad afviger fra organisatoriske, tekniske og æstetiske

1 Dewey, John (1980/1934): *Art as Experience*, New York: Perigee Books, s. 1

forestillinger om kulturel eller kunstnerisk kvalitet, som ofte er gældende indenfor de respektive institutioner og genrer. Spørgsmålet er så, hvad dette betyder for oplevelsen og publikums engagement? Med de klassiske musikinstitutioners øgede fokus på nytænkning og publikumsudvikling er der behov for at undersøge og begrebsliggøre, hvilken effekt og betydning dette kan have ud fra specifikke koncertprojekter og for publikums oplevelse af koncerten. En af de danske aktører på den klassiske musikscene, der arbejder markant og strategisk med at formidle den klassiske musik i nye rammer, er det Aarhus-baserede ensemble Lydenskab. Deres erklærede hensigt er at skabe projekter og koncerter til etablerede scener, men også på nye platforme, som er uvante for den klassiske musik og som interagerer med mennesker og lokalmiljø. De vil med egne ord "formidle den klassiske musik i nye rammer, bryde koncertsalen op og skabe anderledes koncertoplevelser"². Ganske i tråd med John Deweys tidligere citerede pragmatiske forståelse af kunstens rolle.

Omdrejningspunktet for dette speciale er en interesse for musikkens betydning i en performativ sammenhæng. Indenfor den klassiske musik er dette forbundet med visse problemstillinger, eftersom musikvidenskaben i store dele af sin eksistenstid har været præget af videnskabeligt fokus på musik som "tekst" og en performance som reproduktionen eller gengivelsen heraf. Dette påpeges f.eks. af den britiske musikforsker Nicholas Cook³. Han har i flere omgange argumentet for, at musikvidenskaben ikke kun bør studere musik ud fra en filologisk eller tekstteoretisk position, men også beskæftige sig med fænomenet i en aktiv og performativ sammenhæng. Både i forhold til populærmusik og klassisk musik. Dette kan ifølge Cook med fordel gøres ved at inddrage en etnografisk tilgang:

Applied to more traditional musicological contexts, an ethnographic approach questions conventional constructions of relevance [...] An ethnographic approach [...] seeks to understand the performance of a particular piece in the context of the total performance event, compassing issues of program, planning, stage, presentation, dress, articulation with written texts, and so forth. To date, this approach is more familiar in the context of popular music than of the other "art" tradition [...]"⁴

Cook mener altså, at et performativt perspektiv på musikvidenskabelige undersøgelser med fordel kan inddrage feltstudier, herunder f.eks. observationer, forudsat at der i en konkret undersøgelse både vil være fokus på auditive, visuelle og sociokulturelle

2 <http://lydenskab.dk/lydenskab/ensemble/> (18.03.2016)

3 Cook, Nicholas (2012/2003): "Music as Performance" i Clayton, Martin, Herbert, Trevor og Middleton, Richard: *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, New York/London: Routledge, s. 184

4 Ibid. s. 191-192

elementer. Dette indebærer i sagens natur en diskursiv retning forud for specialets empiriske undersøgelser, hvilket jeg vil vende tilbage til i afsnit 3. Dette speciale positionerer sig metodisk i forlængelse af Cooks holdning og skal ses som et pilotprojekt, der vil sætte fokus på det fysiske møde mellem iscenesat klassisk musik og publikum med fokus på den intentionelle og reelle oplevelse. Hensigten med dette er at belyse tilstedeværelsen af de antydede interaktive tendenser, men også at bidrage til en øget refleksivitet om deltagelsens betydning. Jeg vil gennem mine undersøgelser af udvalgte koncerter med ensemblet Lydenskab forholde mig analytisk til koncerternes æstetiske strategier fra et publikumsperspektiv og i forlængelse heraf diskutere og vurdere disse i forhold til de klassiske musikinstitutioners arbejde med nytænkning og publikumsudvikling generelt. Dette leder frem til følgende problemformulering:

Det er specialets formål at skabe forøget opmærksomhed omkring, hvordan udøvende klassiske musikinstitutioner iscenesætter deres musik på nye, utraditionelle måder samt at undersøge, hvad det betyder for den musikalske oplevelse. Gennem kvalitative empiriske undersøgelser med det danske ensemble Lydenskab som case vil specialet undersøge, hvad der karakteriserer udvalgte koncerter og herunder hvilke former for publikumsdeltagelse der muliggøres. Hvordan arbejder Lydenskab med rammerne for koncerterne og relationen til publikum? I forlængelse af casestudiet vil specialet diskutere videre perspektiver på arbejdet med klassisk koncertudvikling.

1.1 Specialets opbygning

Overordnet er specialet opdelt i to hoveddele: en introducerende teoretisk-metodisk del (afsnit 2-5) og en analytisk-perspektiverende del (afsnit 6-8). Afsnit 1 er specialets indledning. Her fremlægges min motivation for emnet, hvad jeg gerne vil undersøge samt en skitsering af specialets opbygning. Afsnit 2 er en introduktion til de aktuelle problemstillinger og forandringer indenfor de klassiske musikinstitutioner, der ligger til grund for dette speciales fokus. Dertil præsenteres ensemblet Lydenskab som et aktuelt eksempel på en institution, der er optaget af at nytænke den klassiske koncert og arbejde målrettet med at inddrage nye målgrupper. Afsnit 3 fungerer som specialets teoretiske og metodiske rammesætning, hvor afgrænsning af fokus indenfor området, afklaring af centrale begreber og det videnskabsteoretiske grundlag for specialets fokus kortlægges. Afsnit 4 er specialets teoretiske afsæt. Det fungerer som en uddybning af relevante teorier og begreber, som kan bidrage positivt til min undersøgelse af Lydenskabs koncerter. Afsnit 5 præsenterer specialets metodiske overvejelser og empiriske materiale. De udvalgte koncerter med Lydenskab

præsenteres, og der vil blive redegjort for de kvalitative metoder og tilgange, som er anlagt i forbindelse med indsamling og behandling af empirien. Afsnit 6 udgør specialets analysedel. Gennem observationer, interviews med publikum og begreber fra teorien analyseres de tre koncerter med henblik på en refleksion over koncerternes iscenesættelse og forløb. I forlængelse af analysen vil afsnit 7 diskutere væsentlige pointer og resultater udledt af analysen. Diskussionen angår karakteren af de enkelte koncerter, men også en sammenligning af disse i relation til forskellige bud på publikumsinvolvering og engagement indenfor kunst- og kulturinstitutioner generelt. Dette afsnit vil desuden inddrage et kvalitativt interview med stifter af Lydenskab, Thea Vesti Pedersen. Afsnit 8 afrunder specialet med en konklusion, der samler op på specialets indhold samt giver nogle bud på videre perspektiver i forhold til emnet.

2. Introduktion

2.1 Klassisk musik i søgelyset

I de senere år har formidlingen af klassisk musik haft stadig større interesse og debat i offentligheden. Gennemgribende træk har været udfordringer i forhold til at aktualisere musikken og skabe et bredere publikum. Det er ellers ikke fordi, at de store klassiske musikinstitutioner på overfladen ser ud til at være hårdt trængte. Salgstallene i koncerthusene er stigende, og f.eks. havde DR Koncerthuset over 130.000 solgte billetter til de klassiske koncerter i 2013⁵, og i 2015 havde Aarhus Symfoniorkester rekordår med 88.000 publikummer⁶. Trods dette har medierne i de senere år også skrevet om lukninger af forskellige klassiske orkestre. Det mest iøjnefaldende eksempel kom i slutningen af 2014, hvor den daværende regering besluttede at lukke DR's UnderholdningsOrkester (som dog siden er genopstået udenfor DR's regi⁷). Flere gange har klassisk musik endda været omtalt som kriseram⁸, og det har også været fremhævet, at der er misforhold mellem genrens mange offentlige støttekroner og et påstået aldrende publikum. En af de mere fremtrædende diskussioner angående klassisk musik kom i 2012 med daværende kulturminister Uffe Elbæks politiske udspil, som gik ud på at prioritere en højere andel af støttekroner til udforskningen af nye musik- og koncertformer i grænselandet mellem rytmisk og klassisk musik⁹, hvilket gav anledning til flere debatter omkring forholdet mellem de to genrer. Nogle var fortalere for et øget samarbejde på tværs af genrer og kunstarter, mens andre var mere tilbageholdne¹⁰. Denne diskussion hænger sammen med værdier, ideologier og konventioner indenfor den klassiske musik, hvilket jeg vil vende tilbage til i specialets teoretiske afsnit 4.

Uanset hvordan man ser på salgstal og omtale, så er de klassiske musikinstitutioner på det kulturpolitiske område trængte. Der er både på kommunalt og nationalt plan varslet besparelser de kommende år, og f.eks. er man hos Aarhus Symfoniorkester gået fra tidligere at have haft 72 fastansatte musikere til nu at være nedepå 64¹¹. En anden udfordring kommer til udtryk i Kulturministeriets omfattende undersøgelse fra 2012 af

5 Müller, Michael (2014): <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/derfor-lytter-vi-til-klassisk-musik> (12.04.2016)

6 Kaiser, Jens (2016): <http://jyllands-posten.dk/aarhus/ECE8531876/musikkriegen-i-aarhus/> (22.03.2016)

7 Ritzau (2015): <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE2519226/underholdningsorkestret-genopstaar-uden-for-dr/>, (22.03.2016)

8 Bech-Danielsen, Anne (2012): "Den klassiske musik blæser igennem", <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1799784/den-klassiske-musik-blaeser-igennem/> (12.04.2016)

9 Ritzau (2012): <https://www.information.dk/telegram/2012/02/uffe-elbaek-styrke-rytmiske-musik> (12.04.2016)

10 <http://www.musikparlamentet.dk/debataften-om-rytmisk-vs-klassisk-musik> (12.04.2016)

11 Bendix, Karen (2016): "Orkestrene havnet i forståelseskluft" i *MUSIKEREN – Fagblad for Dansk Musiker Forbund*, NR.2/marts/april 2016, s. 28

danskernes kulturvaner. Her viser resultaterne, at mens 58 procent af de adspurgte i alderen 70+ hører mest klassisk musik, så lægger tallet hos f.eks. de 20-29-årige på blot 17 procent¹². Hvordan disse udfordringer kan gribes an, giver kommunikations-ekspert og adjungeret professor Christian Have et bud på i en kronik med overskriften "Når publikum bliver hjemme"¹³. Løsningen er ifølge Have at satse stort på at forbedre institutionernes formidling, at udnytte digitale medieplatforme, samt ikke mindst at tilbyde kulturelle oplevelser, hvor publikum i højere grad involveres som medskabere. Oplevelser, som giver publikum mulighed for at gå i dialog med produktet og måske endda mulighed for at påvirke det. Dette løsningsforslag baserer sig på en opfattelse af, at vi ifølge Have befinder os i et paradigmeskifte fra medborgersamfundet til medskabersamfundet i det nye årtusinde. For kunst- og kulturinstitutionerne er udfordringen derfor ikke blot at synliggøre sig i det mangfoldige oplevelsesudbud, men også at tilbyde oplevelser, der inviterer publikum til dialog, engagerer dem og gør en forskel for den enkelte. Som nævnt i indledningen er det ikke dette speciales hensigt at give et fyldestgørende svar på, hvordan man jf. Have opnår en "gylden balancegang" mellem nytænkning og traditionsbevidsthed. Dertil er det empiriske materiale og rammerne for dette speciale alt for begrænsede. Det er med andre ord ikke et forsøg på en håndbog i klassisk koncertudvikling, men en refleksion og diskussion af denne udvikling med konkret udgangspunkt i ensemblet Lydenskab.

2.2 Nytænkning og publikumsudvikling

I maj 2015 udgav Kulturministeriet den danske regerings officielle handlingsplan 2015-2018 for musikområdet. I denne plæderes der bl.a. for, at der skal sættes mere på mødet med publikum, nye formater og måder at præsentere musikken på for publikum¹⁴. Konkret afsættes der 4 millioner kr. til en åben pulje til publikumsudvikling, og denne pulje har i øvrigt tildelt støtte til Lydenskab intet mindre end 14 gange de seneste tre år¹⁵. Tiltaget er rammende for den i kulturpolitisk regi aktuelle diskurs om publikumsudvikling, som ifølge lektor i Performance Design, Anja Mølle Lindelof, dækker over en række forskellige interesser og mål omkring engagement og involvering i kulturlivet¹⁶. Publikumsudvikling handler overordnet om at nedbryde sociale og kulturelle barrierer hos publikum, og dette er en svær proces, da det stiller

12 Kulturministeriet (2012): *Danskernes kulturvaner 2012*, Epinion og Pluss Leadership, s. 34

13 Have, Christian (2009): "Når publikum bliver hjemme", <https://www.information.dk/debat/2009/04/naar-publikum-hjemme> (18.04.2016)

14 Kulturministeriet (2015): *Mere musik fra en stærk fødekæde – Musikhandlingsplan 2015-2018*, Kulturministeriet, s. 5

15 <http://www.kunst.dk/kunststoette/tildelinger/> (12.04.2016)

16 Lindelof, Anja Mølle (2014): "Publikumsudvikling – strategier for inddragelse eller institutionel udvikling?", i *Tidsskriftet K & K*, vol. 43, nr. 118, s. 70

store krav til kulturformidlernes balanceevne mellem kunstnerisk professionalisme på den ene side og målgruppeorienteret formidling på den anden. Lindelof fremhæver dog, at begrebet om publikumsudvikling ikke bør bruges ukritisk, da det dækker over forskellige forestillinger om deltagelse og involvering af publikum i den kulturelle skabelsesproces¹⁷. Det er ikke dette speciales ærinde at diskutere og forholde sig til diskursive opfattelser af publikumsudvikling, men begrebet nævnes i denne introduktion, fordi det kan ses som en markant reaktion på situationen for de klassiske musikinstitutioner; der ønskes et element af *overskridelse* – både i forhold til rammerne for institutionernes vante praksis og publikums rolle heri.

I et internationalt perspektiv har interessen omkring publikumsudvikling de senere år resulteret i det omfattende projekt "New Music: New Audiences"¹⁸, der, støttet af EU's Kulturfond og Nordisk Ministerråd, har samlet musikorganisationer i 17 europæiske lande for at samarbejde om nye koncertformater og målgrupper med formålet at skabe et større publikum for primært nyere klassisk musik. I Danmark har både de store klassiske musikinstitutioner og mindre ensembler været i søgelyset omkring markedsføringen af nye og eksperimenterende koncepter. Hos Copenhagen Phil (tidligere Sjællands Symfoniorkester) har man siden 2011 bl.a. gennemført flash mobs på Københavns Hovedbanegård og i metroen med musikere fra orkesteret i "forklædning", der pludselig bryder ud i Ravels 'Bolero' og Griegs 'Peer Gynt'-suite med stor succes til følge og opmærksomhed fra verdenspressen¹⁹. I den anden ende af landet har man hos Aalborg Symfoniorkester arbejdet med fænomenet "ungdomskoncerter", hvor klassiske værker bliver fremført til visuelle projektioner lavet af det aalborgensiske kunstnerkollektiv Platform 4. Orkesterets musikere sidder i hverdagstøj, og dirigenten laver uformelle og medrivende beskrivelser af vigtige musikalske passager undervejs²⁰. På ensemblefronten har bl.a. blæserkvintetten Carion gjort sig bemærket gennem en ekspressiv spillestil uden brug af noder²¹, og Den Danske Strygekvartetts visuelle identitet er af kritikere blevet forbundet med "hipsterstil og uformel optræden"²². Disse initiativer er blot få eksempler blandt mange og kan ses som ønsker om at tiltrække nye og yngre publikumsgrupper, hvilket dels er en reaktion på "fremvæksten af en stærk forbrugerkultur, omfattende medialiseringprocesser og oplevelsesøkonomisk tankegods"²³, men også en nødvendighed for at bevare den kulturpolitiske støtte. Som

17 Ibid. s. 72

18 <http://www.newaud.eu/> (17.04.2016)

19 Rao, Mallika (2012): http://www.huffingtonpost.com/2012/05/07/copenhagen-philharmonic-flash-mob_n_1495462.html (18.04.2016)

20 <http://www.musikkenshus.dk/kalender-arkiv/2014/platform4-koncert/> (11.04.2016)

21 <http://carion.dk/about/> (18.04.2016)

22 Navne, Helene (2015): "Kan fire unge hipstere spille Beethovens 10. strygekvartet?", <http://politiken.dk/magasinet/interview/ECE2579214/kan-fire-unge-hipstere-spille-beethovens-10-strygekvartet/> (18.04.2016)

23 Lindelof, Anja Mølle (2014): "Publikumsudvikling...", op. cit., s. 71

specialet senere i det teoretiske afsnit 4 vil komme ind på, kan der argumenteres for en spænding mellem forestillingen om en stærk tradition på den ene side og idéen om nytænkning på den anden, hvor sidstnævnte har dannet baggrund for at udvide oplevelsen af en klassisk koncert. Det er samtidig grundlaget for at gå i dybden med specialets case – ensemblet Lydenskab – som jeg i det følgende vil præsentere. Dette vil jeg gøre ved at inddrage nogle personlige betragtninger fra to kulturarrangementer i marts og april 2016, som Lydenskab var en del af. Arrangementerne er ikke en del af specialets primære empiri, men bidrager alligevel med nogle interessante pointer i forhold til specialets problemformulering.

2.3 Præsentation af Lydenskab

Ensemblet Lydenskab blev dannet i 2011 og består som udgangspunkt af Thea Vesti Pedersen (guitar), Sofia Lind Pedersen (cello), Eskild Skovbakke Winding (klaver) og Karoline Leedo (fløjte). Ensemblets omdrejningspunkt er primært den nyere kompositionsmusik, og de spiller mellem 40-60 koncerter om året, både med ensemblet alene og i forestillinger og projekter i samarbejde med kunstnere som performance-kunstneren Lilibeth Cuenca Rasmussen, forfatter og musikeren Martin Hall, operasangeren Andrea Pellegrini, sangskriveren Teitur, filminstruktør Michael Dinesen, forfatteren Ursula Andkjær Andersen og en lang række andre danske og internationale komponister og kunstnere²⁴. Lydenskab lægger vægt på det tværkunstneriske samarbejde og mødet med nye publikumsgrupper, og de spiller både på etablerede scener som på Det Kongelige Teater og de klassiske musikfestivaler og i projekter på nye og mindre scener i yderkommuner, hvor de med egne ord ”indtager nedlagte rådhus, fængsler og tomme butikker og laver midlertidige koncertsale i samarbejde med byens kulturaktører, kunstnere og kreative skoler.”²⁵ Lydenskab er ganske vist en kommunalt uafhængig aktør på den klassiske musikscene, men har alligevel formået at gøre sig bemærket både lokalt og sågar udenfor Danmarks grænser. Bl.a. har de tidligere fyldt tomme lokaler med ”pop-up”-koncerter i den svenske by Vänersborg, spillet i omrejsende bogbusser i Nordjylland og givet koncerter i nedlagte butikker i Horsens. Valget af Lydenskab som case er begrundet i, at de på relevant vis er et eksempel på den stigende interesse for publikumsinddragelse og nye koncertformer, som jeg tidligere har redegjort for. I april gik ensemblet i gang med en koncertrække ved navn 'Reach Me!', som varer til og med juni 2016. Her arbejder de bl.a. sammen med det amerikanske ensemble Decoda om at sætte koncerter op for specifikke

²⁴ <http://lydenskab.dk/lydenskab/ensemble/> (16.03.2016)

²⁵ Ibid.

publikumsgrupper og sætte forholdet mellem værk, musiker og publikum til forhandling. Særligt handler "Reach Me!"-projektet indtil videre om inklusion, arbejde med udsatte dele af befolkningen og nye måder at tænke kulturformidling på, hvilket hænger godt sammen med mit undersøgelsesfokus. To koncerter fra dette projekt samt en tredje koncert fra Lydenskabs "selvstændige" koncertrække er valgt som casestudie for dette speciale for at tage udgangspunkt i konkrete, enkeltstående koncertsituationer. Hertil kunne man spørge, om det ikke havde givet mening at vælge et større antal koncerter for derigennem bedre at kunne kvalificere resultaterne af specialets undersøgelser til en diskussion om klassisk koncertudvikling. Jeg er for så vidt enig i denne betragtning, men har i lyset af specialets omfang og tidshorisont på fire måneder vurderet, at en begrænsning af empiri er at foretrække for så til gengæld at komme frem til nogle mere dybdegående og detaljerede analyser. Hertil kommer, at "Reach Me!" er et relativt nyt projekt, af hvilken grund det kun har været muligt for mig at deltage i to arrangementer indenfor rammerne af dette speciale.

2.3.1 Observationer fra Badeanstalten Spanien

Det er den 13. marts, klokken er omkring 17.00 og stedet er Badeanstalten Spanien midt i Aarhus. I den gamle bygning fra starten af 1930'erne spiller Lydenskab denne aften koncert ved vandkanten af det store motionsbassin i forbindelse med arrangementet 'Vandtæt Viden', arrangeret af Folkeuniversitetet i Aarhus (FUAU). Jeg har valgt en position, hvor jeg gennem min påklædning "blender" ind som frivillig blandt medarbejdere fra Folkeuniversitetet samt livreddere fra Spanien for på den måde ikke at tiltrække opmærksomhed. Arrangementet er en del af FUAU's festival 'Århundredets Festival' med fokus på Aarhus' historie i perioden 1900-1950, og til lejligheden har Lydenskab derfor sammensat et repertoire af dansk musik fra 1930'erne (samt årerne som Spanien blev opført).



Lydenskab i forgrunden. Foto: Martin Dam Kristensen.

Lydenskab går i gang med at spille ca. kl. 17.15. De lægger ud med et stykke musik, som jeg ikke er bekendt med. Imens er gæsterne i gang med at svømme rundt i bassinet, nogle slapper af i boblebadet i den ende af hallen. Et ældre ægtepar sidder på dette tidspunkt som de eneste ved vandkanten tæt på ensemblet. Ellers er folk på afstand af musikken og synes ikke at tage videre notits af den. Efter en kort pause spiller ensemblet noget bekendt. Det er en instrumental version af visen "Man binder os på mund og hånd". Ret hurtigt bliver flere folk interesserede og vender opmærksomheden hen mod musikerne. Flere svømmer hen i retningen af musikken. Et ægtepar sætter sig på bænken ved siden af mig, og en mand kommer forbi dem og siger: "Det her er rigtig nydelsesmusik, hva'?". Alle tre er iført badetøj.

Efter nummeret er slut, klapper folk for første gang. Da Lydenskab så går i gang med at spille igen, forsvinder de fleste folk imidlertid fra salen, da der er historisk foredrag oppe i et lokale i nærheden af det såkaldte Grosserbad på 3. sal. Jeg kigger nu derfor mere rundt på selve rummet. Der er installeret en projektor med lysbilleder fra Spaniens tidlige år, og den sender billederne op på den fjerneste væg fra der hvor musikerne befinder sig, alt imens Lydenskabs musik klinger ud i det højloftede rum fra den ende, hvor jeg sidder. En ting jeg bemærker er, at musikerne, på trods af de noget utraditionelle omgivelser, stadig spiller med nodestativer foran sig, og de er klædt i sorte kjoler, som jeg kender det fra f.eks. symfoniorkestre. Dog sidder de alle tre i bare tæer, og de ser ud til at svede ret meget, da der er en høj temperatur (ca. 27 grader) i hallen.

Klokken er nu 17.39. Lydenskab spiller stadig, og der svømmer nu kun to-tre mennesker rundt, og de synes ikke aktivt at registrere musikken. Efter musikken er færdig klapper jeg, og herefter klapper alle medarbejder og tilbageværende gæster i salen. Nogle få minutter senere kommer der lidt flere besøgende i vandet. De holder sig stadig i behørig afstand af musikerne. Nogle af dem svømmer lidt rundt, men andre pjasker rundt i vandkanten og kigger op på de historiske billeder fra projektoren, som hele tiden skifter.

2.3.2 Observationer fra Tovshøjskolen i Gellerup

Torsdag d. 13. april sidder jeg til en offentlig skolekoncert på Tovshøjskolen i Gellerup i det vestlige Aarhus. Skolen er kendetegnet ved at være en 100 procent tosproglig skole, og denne eftermiddag vil Lydenskab sammen med en 1. og 2. klasse fremføre værker, som de i løbet af en to-dages workshop har lavet med eleverne forud for arrangementet. Koncerten er en del af koncertrækken 'Reach Me!', og til denne koncert har Lydenskab samarbejdet med det amerikanske ensemble Decoda. Kl. 14 går koncerten i gang, og det første jeg bemærker er, at de optrædende børn virker energiske og spændte trods

det lille publikum på 10-15 stykker. Sandsynligvis nogle af børnenes forældre.

1.a lægger ud med at spille "bjerg-stykket". En musiker fra Lydenskab fortæller inden da, at de på workshopen var blevet inspireret af kræfterne bag bjerge og laviner og gerne ville overføre det til musik. Alle børnene fra klassen har fået en lille violin i hænderne, og musikken begynder ved, at en fra Lydenskab viser børnene en tegning. Jeg kan se, at tegningen forestiller en meget kantet genstand. Kort efter spiller alle børnene, med hjælp fra Lydenskab, nogle meget kraftige og hidsige toner på de åbne violinstrengene. Pludselig skifter den ene musiker fra Lydenskab tegningen ud med en ny, der forestiller nogle bobler, og herefter spiller børnene straks mere rolige og bløde toner. Stadigvæk udelukkende på de fire løse strenge. Jeg lægger mærke til, at musikeren fra Lydenskab er meget bevægelig og hele tiden "dirigerer" musikkens dynamik ud fra tydeligt kropssprog.

Efter stykket spiller Lydenskab værket "Angel" af den lokale komponist Line Tjørnhøj. Jeg oplever det som et eksperimenterende stykke, hvor ensembles fløjtenist spiller på tværfløjte gennem en megafon og undervejs også reciterer et digt gennem denne. Lydenskabs cellist spiller et meget staccato-baseret akkompagnement, og jeg lægger mærke til, at hun undervejs nærmest slår hastigt med buen ned på strengene, dog stadig med tydelig toneanslag. Den lidt aggressive cello får flere fra publikum til at grine undervejs. Det påvirker ikke musikerne, som smiler og spiller videre, men skolebørnenes klasselærer tysser på børnene og siger, at de skal være stille.



Koncert på Tovshøjskolen i Gellerup d. 13.04. Privat foto.

Lidt senere i koncerten er det 2.a's tur til at optræde. De skal spille værket "Mandala" fra deres workshop, hvor cellisten og kontrabassisten fra Decoda og Lydenskab er med.

Næsten alle børnene skal spille violin, dog med undtagelse af tre børn, som stiller sig klar foran resten af klassen og musikerne. Musikken går i gang, og jeg ser, at de tre børn som ikke spiller begynder at gå frem og tilbage i små ryk efter hinanden. Musikken er drone-agtig, ligger hele tiden på den samme tone, og musikerne og børnene "trommer" nærmest konstant let på strengene. Pludselig sætter de tre gående børn farten op, og musikken bliver straks mere kraftig. Få sekunder efter sættes farten ned, og musikken bliver rolig igen. Denne bevægelse frem og tilbage mellem børnenes og musikkens bevægelse fortsætter nogle minutter, indtil stykket er slut.

De to koncerter, jeg netop (i korte uddrag) har redegjort for er på ingen måde tænkt som fyldestgørende analytiske betragtninger. Snarere skal de ses som små situative illustrationer af nogle væsentlige og iøjnefaldende træk ved koncerterne, som har relation til specialets case og emnefokus.

I forhold til den første koncert fremgår det, at Lydenskabs tilstedeværelse ikke var i centrum for de besøgende. Snarere blev musikken et element i den helhedsoplevelse af den historiske badeanstalt, som Folkeuniversitetet i Aarhus sandsynligvis havde intentioner om at skabe. Alligevel er der nogle væsentlige pointer at tage med fra arrangementet. For det første er det interessant, at klassiske musikere optræder i en badeanstalt – et sted langt væk fra koncertsale og musikkens "naturlige" omgivelser. Med andre ord placerer Lydenskab sig på et sted, som de fleste ikke traditionelt ville forbinde med klassisk musik. For det andet er koncerten et godt eksempel på nogle af de målsætninger, Lydenskab som ensemble arbejder med, hvilket jeg vil vende tilbage til senere. Selvom der som sagt ikke var tale om en koncert med musikken i centrum, så er dette netop også en pointe – at den klassiske musik syntes at indtage en funktionaliserende rolle i de besøgende gæsters totaloplevelse af 1930'ernes Danmark. De havde mulighed for at bevæge sig frit rundt, de kunne gå op på svømmehallens 1. balkon og spise, de kunne se på billedprojektioner – og hele tiden med Lydenskabs fortolkninger af viser og mindre kompositionsværker i baggrunden. Med andre ord en knap så andægtig og kontemplativ måde at gå til klassisk musik på, som bl.a. rækker tilbage til den tidlige franske avantgarde med komponisten Erik Saties møblementsmusik eller "musique d'ameublement" fra starten af det 20. århundrede²⁶.

Den anden koncert på Tovshøjskolen viste sig til gengæld som en koncert med samarbejdet omkring musikken i fokus. I betragtning af skolens tosproglige profil og

²⁶ Rasmussen, Karl Aage (2007/1990): "Musik i det 20. århundrede 1", i Marschner, Bo og Sørensen, Søren (red.): *Gads Musikhistorie*, København: Gads Forlag, s.459

beliggenhed i Gellerup-kvarteret er det nærliggende at hæfte sig ved musikkens sociale rolle, i og med at børnene fra de to skoleklasser under koncerten fik lov til at spille sammen med Lydenskab og Decoda og dermed blev en del af et større musikalsk fællesskab. Her tyder det på, at ensembleterne har fokus på emner som integration og social inklusion. Omkring selve koncerten er det dog mindst lige så interessant, hvordan fremførelsen af musikken hang sammen med en stor grad af kropslighed eller fysisk gestik. Både skolebørnene og musikerne gjorde brug af bevægelse undervejs og forbandt på den måde klassisk musik med ekspressiv udfoldelse. Meget af dette lå "indskrevet" i musikken, men betydningen af det hos de udøvende børn og publikum var ikke til at overse i min observerende position.

Inden mine nærmere undersøgelser af Lydenskabs koncerter er det nødvendigt først at få afklaret den teoretiske og metodiske retning for mine analyser, dels for at indsnævre fokus i analysen af koncerterne, men også for at begrebsliggøre dette fokus gennem relevante teorier. Endvidere er det relevant at gennemgå nogle af de omstændigheder og ideologiske forudsætninger, der kan siges at være gældende for den klassiske koncert og dermed lokalisere nogle af de problemstillinger, som den står overfor i forhold til at forny sig. Dette vil blive taget op i specialets følgende to afsnit 3 og 4.

3. Teoretisk og metodisk afgrænsning

3.1 Afgrænsning af fokus

At undersøge effekten af nytænkninger indenfor klassiske koncerter er forbundet med visse problemer. Som den britiske musikpsykolog Stephanie Pitts slår fast, så er der ikke forsket meget i publikums oplevelser af klassiske koncerter²⁷. Oftest har fokus været på kvantitative studier af f.eks. publikumsantal frem for individuelle perspektiver fra de fremmødte. Blandt årsagerne til dette nævner Pitts først musikforskningens overvejende fokus på det musikalske værkbegreb og hertil en reducere af udøvere og publikums betydning, og for det andet nævner hun studiet af klassiske koncerter som værende indfældet i en markedsøkonomisk diskurs, hvor fokus ligger på publikum som forbrugere i stedet for individuelle receptier. Noget andet problematisk er, at der er mange tilfældigheder i spil til koncerter, og det kan derfor være vanskeligt at udlede en systematisk viden ud fra undersøgelserne. Derfor skal dette speciale undersøgelser ses som et pilotprojekt, der vedrører Lydenskabs eksperimenter og betydningen af disse for koncertoplevelsen.

Det skal påpeges, at der i akademisk regi er skrevet nogle relevante bidrag omkring den klassiske koncert udenfor de fokuspunkter, som Stephanie Pitts påpeger. Bl.a. har hun selv, sammen med musikforskeren Melissa Dobson, skrevet flere artikler²⁸ om nye publikumsgrupper – såkaldte "first time attenders" - til klassiske koncerter og deres oplevelser af koncertens indhold og udformning. Herhjemme er ph.d.-studerende ved RUC, Astrid Vang-Pedersen i gang med sin afhandling om udviklingsmuligheder for den klassiske koncert, hvor hun arbejder med entreprenurielle principper for opsætninger af såkaldte "alternative klassiske koncerter"²⁹. Selvom de to eksempler bruger forskellige indfaldsvinkler, er de begge interessante og giver et indblik i et relativt nyt forskningsområde. Hensigten med dette speciale er dog hverken at tage specifikt udgangspunkt i Dobson og Pitts' receptionsteoretiske vinkel eller Vang-Pedersens designorienterede tilgang til emnet, men at undersøge de udvalgte koncerter ud fra en oplevelsesmæssig tilgang, der tilser auditive såvel som performative og sociokulturelle aspekter af oplevelsen. Dette hænger sammen med en opfattelse af musik som en aktivitet og musikkens "tjenlighed" eller *affordance*, hvilket vil blive uddybet nærmere i specialets afsnit 4.

27 Pitts, Stephanie (2005): *Valuing Musical Participation*, London/New York: Routledge, s. 96

28 Pitts, Stephanie & Dobson, Melissa (2014): "Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members' Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance", i Nooshin, Laudan (red.): *The Ethnomusicology of Western Art Music*, London/New York: Routledge, s. 67-90

29 Vang-Pedersen, Astrid (2015): "Re-thinking the Classical Concert Performance", i Kristiansen, Erik og Harsløf, Olav (red.): *Engaging Spaces – Sites of Performance, Interaction and Reflection*, København: Museum Tusulanum, s. 30-62

I det analytiske fokus på Lydenskabs koncerter er det ikke min hensigt at gå ind i en dybere foranalytisk gennemgang af selve musikken eller dens stilhistoriske træk. Jeg er opmærksom på, at der findes mange forskellige æstetiske udtryk indenfor den klassiske musik, og musikken vil også blive kommenteret i beskrivelsen af specialets case, men jeg vil ikke gå ind i oplevelsen af koncertformerne på f.eks. et kognitivt eller formalistisk niveau. Det er et grundlæggende vilkår for specialets indhold (jf. problemformuleringen, s. 3), at jeg primært tager udgangspunkt i musik som et socialt og interaktivt fænomen. For at illustrere mit musikvidenskabelige fokus, inddrages her musikprofessor Even Ruuds teoretiske niveau-forståelsesmodel, som skelner mellem fire grundlæggende egenskaber og fire oplevelses-, forståelses- og analyseniveauer i forhold til musik³⁰:

Niveau	Musikforståelse	Fokus	Musikkens mulige virkning
1. fysiologisk	Musik som lyd	Lydens og musikkens fysiske og psykofysiologiske egenskaber	Lydens og musikkens virkning på kroppen: resonans, indre og ydre bevægelse, vitalitetsdynamik
2. syntaktisk	Musik som sprog med betydning	Musikalsk syntaks og betydningsdannelse	Musikkens virkning som æstetisk fænomen: oplevelsen af sammenhæng, struktur og generative principper
3. semantisk	Musik som sprog med mening	Musikalsk semantik og meningsdannelse	Musikkens virkning som eksistentielt og åndeligt fænomen: oplevelsen af relevans, formål, budskab
4. pragmatisk	Musik som interaktion	Musicing	Musikkens virkning som socialt fænomen: leg, samvær, ritualer, performance, community music, kommunikativ musikalitet

I forhold til ovenstående vil mine undersøgelser primært ligge i forlængelse af det *pragmatiske niveau* i Even Ruuds firedelte model. Det vil sige, at jeg både i specialets teoretiske og empiriske afsnit vil have fokus på, hvad musikken "gør" som dynamisk materiale i en social kontekst, snarere end at se musikken som autonom og uafhængig af konteksten. Herved læner specialet sig op ad tendenser centreret omkring den såkaldte *New Musicology*-bevægelse, der opstod i slutningen af 1980'erne som et opgør med en formalistisk orienteret musikvidenskab³¹ for i stigende grad at flytte fokus over på musikkens kulturelle kontekster og interaktionen mellem lytter, værk og performance. Ud fra forskellige (tværfaglige) forskningsmetoder anskues musik i denne forstand ikke som et autonomt objekt, men som et fænomen indlejret i en sociokulturel

30 Her gengivet fra Bonde, Lars Ole (2011/2009): *Musik og menneske – Introduktion til musikpsykologi*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, s. 23-24

31 Også benævnt som "traditionel musikvidenskab". Har ofte positivisme som videnskabsteoretisk ideal, især i arven fra forskeren Guido Adler, for hvem studiet af musik primært handlede om stil, satsteknikker og disse i relation til historiske perioder jf. Beard, David & Gloag, Kenneth (2009/2005): *Musicology – the key concepts*, London/NewYork: Routledge, s. 135-136

proces med vægt på musikkens performative egenskaber. Dette speciales teoretiske vinkel vedkender sig at have ligheder med denne "nye" musikvidenskabs orientering, men det er samtidig vigtigt at understrege, at jeg gennem dette fokus ikke ønsker at eliminere musikkens æstetiske egenskaber eller musikkens betydning i koncert-situationen. Snarere er det hensigten at undersøge de musikalske begivenheder ud fra det, som den britiske musikforsker Tia DeNora beskriver som et *meso-perspektiv*:

[...] one that tries to steer a middle way between micro-musical detail and broader non-musical abstractions. 'Meso' means 'middle' [...] it aims to stay looking, listening and thinking *in situ*, in the middle of the musical action. It follows and observes people and music within particular situations and their unique conditions.³²

Dette perspektiv fokuserer altså på, hvad der sker mellem aktører, musikken og betingelserne for den specifikke musikalske aktivitet. Dette placerer forskeren som lyttende, iagttagende og reflekterende person "i midten af det hele".

I forhold til indsnævring af fokus skal det påpeges, at specialet ikke har til hensigt at gå i dybden med de økonomiske og kulturpolitiske udfordringer, som både klassiske musikere, orkestre og institutioner er en del af. Dog har jeg i det forgangne afsnit 2 valgt kort at præsentere nogle kulturpolitiske udfordringer for den klassiske musik for at give en indføring i, hvilke problemstillinger klassiske musikinstitutioner generelt arbejder med. Ligeledes vil jeg i specialets perspektiverende afsnit 7 kort komme ind på nogle af de samfundsmæssige tendenser, som kan være relevante at se i forbindelse med nytænkende tiltag i klassisk koncertregi.

3.2 Begrebsafklaring

Jeg har indtil nu anvendt betegnelserne 'klassisk koncert' og 'klassisk musik' flittigt i dette speciale. Da selve begrebet 'klassisk' rummer flere betydninger, er det derfor nødvendigt med konsensus om, hvad det refererer til. Ifølge Daniel Hertz og Bruce Alan Browns artikel i Oxford Music Online har litteraturen gennem tiden defineret fire generelle betydninger af begrebet³³:

- a) Formel disciplin
- b) Forbillede for storartethed
- c) Det, som vedrører den græske eller latinske antik
- d) Modsætningen til 'romantisk' i betydningen 'sygelig' eller 'uordnet' (Goethe)

³² Her citeret fra Ansdell, Gary (2014): *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*, Farnham: Ashgate, s. 25-26

³³ Hertz, Daniel og Brown, Bruce Alan: http://www.oxfordmusiconline.com.zorac.aau.dk/subscriber/article/grove/music/05889?q=classical&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (20.04.2016)

Jeg anvender først og fremmest begrebet ud fra Hertz og Browns to første definitioner – som en musik der har traditioner og rødder langt tilbage i den vestlige, primært europæiske kompositionsmusik. Jeg bruger altså begrebet 'klassisk' som en bred betegnelse og ikke som henvisning til eksempelvis en bestemt periode (f.eks. wienerklassikken) eller til populære værker forstået som 'klassikere'. Herved er jeg bevidst om, at jeg som udgangspunkt risikerer at favne langt bredere end hvad specialets case retfærdiggør, og det kan diskuteres, hvorvidt observationer af et mindre ensembles koncerteksperimenter vil kunne overføres til f.eks. opsætninger i forbindelse med opera eller symfoniorkestre. Dette understreger dog samtidig en væsentlig pointe; at nye klassiske koncertformer er et fænomen "i proces", og at der derfor er behov for et øget fokus på området. Det skal i øvrigt tilføjes, at brugen af termen 'klassisk' om musik kan indebære en ideologisk diskurs, som ifølge musikforskeren Nicholas Cook tager sit afsæt i 1800-tallet omkring Ludwig van Beethovens død og skabelsen af det, han benævner som Beethoven-myten:

[...] it was in the years after Beethoven's death that a new and powerful metaphor came into play which can be seen as underpinning the idea of music as aesthetic capital. This was the metaphor of the musical museum [...] so the term 'classical music' came into common currency [...] this term implied that similar standards had now been set in music, against which the production of all other times and places must be measured³⁴.

Cooks anekdotiske fremstilling af Beethoven som årsag til "musealiseringen" af klassisk musik kunne naturligvis foldes mere nuanceret ud i en musikhistorisk undersøgelse, hvilket dette speciale vil afholde sig fra. Det er dog en pointe, at der bl.a. med denne komponist blev skabt grundlag for idéen om det ophøjede musikalske geni og et kanonisk repertoire af klassiske værker uafhængigt af tid og sted. Med andre ord nogle ideologiske implikationer som har betydning for vores syn på den klassiske musik og dens performance. Dette vil jeg uddybe i specialets afsnit 4.

3.3 Metodisk afsæt

Udgangspunktet for specialets undersøgelser er som tidligere nævnt et casestudie baseret på tre af Lydenskabs koncertarrangementer. Generelt kan casestudiet ifølge samfundsforsker Jacob Rendtorff betegnes som en forskningsstrategi, hvor formålet er tilegnelse af viden ved at analysere f.eks. en bestemt virksomhed eller organisation, med hvilken forskeren kan give en praktisk og konkret illustration af specifikke

34 Cook, Nicholas (1998): *Music – A Very Short Introduction*, Oxford/New York: Oxford University Press, s. 30-31

problemstillinger inden for et felt. Et typisk casestudie består i, at man på baggrund af et velargumenteret valg af teori og metode ud fra et eksplicit gennemtænkt grundlag, udvælger et problemfelt i relation til casen. Denne fungerer så som en konkret illustration, dokumentation og tematisering af de teoretiske og praktiske problemstillinger, som man ønsker at belyse³⁵.

Som jeg kort var inde på i specialets indledning, er det hensigten at gå etnografisk til værks ved at undersøge Lydenskabs koncerter, som de udspringer performativt. Jeg tager primært udgangspunkt i min egen oplevelse af koncerterne, dvs. at perspektivet er tilskuerens, hvor jeg som forsker selv er involveret som deltagende observatør. Kendetegnende for en analyse af en live begivenhed er, at analysen filtreres gennem det subjekt, som analyserer. Det medfører en vis flygtighed og dermed et analyse-mæssigt problem, hvilket ifølge teaterforsker Michael Eigtved går ud på, at man som analytiker af alle typer live performances i en vis udstrækning bliver nødt til at arbejde på baggrund af erindring³⁶. En sådan indlejret subjektivitet kan kritiseres for kun at levere et anekdotisk og privat perspektiv, men i dette speciale betragter jeg denne problematik som et vilkår, i og med at der mig bekendt ikke er udviklet og afprøvet løsninger for at kvalificere den subjektivt orienterede analyse af koncerten som en "in situ"-oplevelse. Jeg ser specialet som et refleksivt afsøgende forsøg på at imødekomme den disciplinære udfordring, det er at mindske afstanden mellem teorien og den rent praktiske situation. Ved siden af mine egne observationer er det min hensigt at lade kvalitative interviews med publikum og repræsentanter fra Lydenskab bidrage med perspektiver på oplevelsen af koncerterne. Metodisk betyder det, at jeg supplerer mit subjektive perspektiv med forskellige perspektiver og refleksioner fra publikum og musikere i Lydenskab. I det følgende vil specialets videnskabsteoriske afsæt i fænomenologi og hermeneutik blive uddybet for at skabe et gyldigt grundlag for specialets analytiske behandling af empirien og min egen position som fortolkende subjekt.

3.4 Videnskabsteori: fænomenologi og hermeneutik

Til specialet har jeg valgt et videnskabsteoretisk afsæt i en fænomenologisk-hermeneutisk tilgang. Idet jeg metodisk bevæger mig i en kvalitativ retning, lægges der op til en eksplorativ og åben undersøgelse, hvor jeg søger viden om, hvad der

35 Rendtorff, Jacob D. (2007): "Case-studier" i Fuglsang, L., Hagedorn-Rasmussen P. & Olsen, P. B.: *Teknikker i Samfundsvidenskaberne*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, s. 242-243

36 Eigtved, Michael (2007): *Forestillingsanalyse – en introduktion*, København: Samfundslitteratur, s. 39

kendetegner Lydenskabs koncertformer og hvordan de opleves. Ifølge Steinar Kvale og Svend Brinkmann er fænomenologi indenfor kvalitativ forskning et begreb, som peger på en interesse for at forstå og beskrive sociale fænomener ud fra subjekternes egne perspektiver og beskrive verden, som den opleves af disse. Dette gøres ud fra en videnskabsteoretisk opfattelse af, at virkeligheden opleves kropsligt og menneskeligt³⁷. Ordet 'fænomen' kommer oprindeligt af det græske *phainomenon* ("det der viser sig") og tager med fænomenologi således udgangspunkt i subjektets oplevelse af fænomenet og den verden, det indgår i. Det kommer særligt til udtryk gennem mit casestudie, hvor jeg har valgt at lave deltagerobservation og foretage kvalitative interviews med en repræsentant fra Lydenskab samt udvalgte fra publikum til koncerterne for at få en forståelse ud fra deres oplevelser og erfaringer.

Grundlæggende handler hermeneutik om fortolkning som metode, men også om fortolkning som noget der filosofisk set har med menneskets væren at gøre. Ifølge professor Søren Kjærup har indholdet i betegnelsen "hermeneutik" nemlig historisk forandret sig; fra forholdsvis konkret tolkningsteori og metodelære repræsenteret ved teologen Friedrich Schleiermacher i 1800-tallet til mere filosofiske overvejelser over mennesket som et tolkende væsen baseret på filosofferne Martin Heidegger og Hans-Georg Gadamer i det 20. århundrede³⁸. Ifølge Gadamer kan vi ikke tale om en korrekt fortolkning, da en sammensætning af forudsætninger og fordomme altid vil spille en rolle i vores nutidige bevidsthed og tolkning. Vi forstår verden ud fra, hvad den er for os, og derfor tales der om verden som en betydningshelhed. Med Heideggers begreb forforståelse³⁹ menes der, at det er umuligt for os at se bort fra forudgående erfaring og baggrundsviden om et pågældende fænomen som skal undersøges. Denne forforståelse tager udgangspunkt i fordomme, og de er ifølge Gadamer nødvendige: "Fordommene udtrykker vores forankring i familie, samfund og stat, vores kulturelle ballast, og den må vi naturligvis medtænke når vi skal forstå noget nyt."⁴⁰ I forhold til mine konkrete undersøgelser af Lydenskabs koncerter har jeg gennem min indsamling af empiri og fortolkningen af den således forholdt mig til, at jeg har en forforståelse og særlig indfaldsvinkel i form af f.eks. min position som akademiker, mine formål og forventninger til genstandsfeltet i dette speciale, men også min interesse for og erfaringer med musik. Hermeneutikken kan derfor skabe et lag af refleksion oven på mine fænomenologiske beskrivelser ved sit fokus på, at jeg aldrig vil kunne forstå en

37 Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend (2015/2008): *Interview – Det kvalitative forskningsinterview som håndværk*, København: Hans Reitzels Forlag, s. 48

38 Kjærup, Søren (2008/1996): *Menneskevidenskaberne 2 – Humanistiske forskningstraditioner*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, s. 63

39 Ibid. s. 75

40 Ibid. s. 76

koncert ud fra dens egne præmisser, men altid i forhold til min egen position.

For at opsummere de korte videnskabsteoretiske refleksioner kan der argumenteres for, at fænomenologi og hermeneutik giver et relevant og reflekteret videnskabs-teoretisk grundlag forud for specialets undersøgelser. Fænomenologi fastslår at de subjektive oplevelser kan anses som gyldige, så længe man forholder sig reflekteret til erkendelsen og forståelsesprocessen, hvilket jeg har til hensigt at gøre gennem min teoretiske undersøgelse af emnet. Hertil markerer hermeneutik, at mine analyser og resultater altid indgår i en fortolkende proces, hvor mine egne forforståelser eller opfattelser af emnet er i et aktivt samspil med empirien. Lidt mere konkret betyder det, at f.eks. mine indhentede data (interview og observationer) fra koncerterne analyseres ud fra en teoretisk ramme, som jeg i det følgende afsnit vil uddybe. I det teoretiske afsnit vil jeg komme ind på nogle af de konventioner og ritualer indenfor den klassiske koncert, som dels kan kobles til ideologiske forestillinger om klassisk koncertpraksis, men også kan forbindes til idéen om musik som en grundlæggende aktivitet gennem musikforskeren Christopher Smalls teori om *musicking*. I forbindelse med at Lydenskab er et relevant eksempel på en institution, der bevidst indtænker nye formidlingsformer og publikumsengagement i deres koncerter, vil det følgende afsnit også argumentere for, at det gensidige forhold mellem publikum, musik og omgivelser kan konkretiseres ud fra teorien om *musikalsk affordance* indenfor en klassisk koncertsammenhæng.

4. Teori: Musik som performance

4.1 Den klassiske koncerts ritualer

I artiklen "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert" undersøger den new zealandske musikforsker Christopher Small sociale og kulturelle dimensioner af en klassisk koncert. Gennem etnografiske observationer hævder han, at denne koncertform grundlæggende kan anskues som en rituel fejring af den vestlige musikkulturs "hellige historie" centreret omkring et fast, selvberørende repertoire og udvalg af komponister:

It is my belief that a symphony concert is a celebration of the 'sacred history' of the western middle classes, and an affirmation of faith in their values as the abiding stuff of life. As these values [...] come more and more under attack from both critics and the pressure of events, so the concert becomes more vital as a ritual of stability in an unstable world.⁴¹

41 Small, Christopher (1987): "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert". White,

Small mener, at det at gå til en klassisk koncert grundlæggende indebærer to niveauer: 1) Den musikalske oplevelse, herunder de øjeblikke hvor musikken fra scenen kommunikerer æstetisk til os gennem rummet og 2) et rituelt niveau, der omfatter det ofte oversete, men vigtige aspekt af en koncert, hvor konventioner, sociale handlinger og reaktionsmønstre før, under og efter koncerten bliver medskabere af den samlede oplevelse.

Som et led i den klassiske musiks fejring af "the sacred history" fremhæver Small særligt koncertsalens fysiske rum som et vigtigt element, da den er afskåret fra omverdenen og med sin opbygning lægger op til en isoleret og kontemplativ lytteoplevelse, hvor man ikke må blive distraheret fra "the real business" – musikken⁴². Stolerækkerne i koncertsalen er sat op sådan, at publikum ikke har øjenkontakt med hinanden og ikke kan flytte rundt på deres pladser. De sidder med andre ord i en passiv, fastlåst position med blikket rettet mod scenen og orkesteret i en bygning, der er "set aside from the places of everyday living"⁴³. Small mener i den forstand, at den traditionelle klassiske koncert skal ses som en anden verden, som publikum kan træde ind i, hvor ritualer og kulturelle konventioner danner afsæt for en fordybende oplevelse uden distraktioner fra hverdagen. Herudover hæfter Small sig bl.a. ved nogle tilsyneladende konventionelle mønstre for publikums kontrollerede reaktion under koncerten, "Audible expressions of opinion during the performance are regarded as an offence"⁴⁴, såvel som for de udøvende musikeres fremtræden og adfærd: "Conventions of dress still remain more binding than for the audience [...] Despite the fact that the music they are performing is generally highly dramatic, it is considered bad form actually to show outward signs of emotion"⁴⁵. Selve musikken består ifølge Small hovedsageligt af et standard repertoire af tidløse, eviggyldige mesterværker skabt for over 200 år siden, hvilket bidrager til koncertens rituelle, mytologiske og andægtige karakter. Det er dog ikke kun musik af de kanoniserede komponister som Haydn, Mozart og Beethoven der iscenesættes under disse forhold: "The contemporary musical work is still performed within the same kind of building, and under the same conditions, even, for the most part, by the same performers, as already described for traditional symphonic works."⁴⁶ På trods af flere komponisters forsøg på at ændre på ritualer i søgningen efter nye veje for musikken, så mener Small ikke, at en klassisk koncert kan undgå at blive underlagt de rituelle behov eller betingelser, der er i det

A. L. (red.): *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. London/New York: Routledge, s. 19

42 Ibid. s. 9

43 Ibid. s. 20

44 Ibid. s. 10

45 Ibid. s. 10-11

46 Ibid. s. 28

"hellige rum". Dertil er ritualerne for indlejret i den vestlige musiktradition. Han stiller sig tilmed tvivlende overfor, hvorvidt det vil hjælpe at tage nytænkende metoder i brug i forsøget på at bryde med konventionerne:

[...] any musical performance is not purely, or perhaps even primarily, an aural experience but a social ritual of profound importance to its participants [...] the freezing of the repertory is an important part of that ritual [...] There may be a revolution in forms, in sounds, in techniques, but it remains within the tradition and the set of conventions of gesture and behaviour, tied to the mythology of the instrial middle classes and to an unchanged attitude to the world.⁴⁷

Smalls artikel bidrager med et interessant etnografisk indblik i, hvad der er med til at skabe den klassiske koncertkulturs karakter, og han kan bruges til at forstå det rum, som den klassiske musik ofte er socialt og kulturelt forbundet med. Small er ikke den eneste musikforsker, som i nyere tid er begyndt at interessere sig for normer og konventioner i det klassiske koncertrum. Nicholas Cook fremhæver i bogen *Music – A Very Short Introduction*, at den klassiske koncert som vi kender den i dag primært er forbundet med det 19. århundredes fremvækst af en borgerlig middelklasse og tilvækst af koncerthuse specifikt bygget til et publikum og den klassiske musiks akustik. Dette har ifølge Cook skabt grobund for de ritualer, som Small også er inde på: "Today, entering a concert hall is like entering a cathedral: it is literary a rite of passage, giving acces to an interior that is separated from the outside world both economically and acoustically."⁴⁸ Denne forestilling om koncerthusene som et helligt sted medfører en bestemt opførsel fra både musikere og publikum, der helst skal udvise respekt for den musik, som er i fokus gennem "a strict code of audience etiquette"⁴⁹. Her kan der bl.a. nævnes vigtigheden af at forholde sig stille og kontrolleret under den musikalske performane og ikke klappe mellem satserne.

Man kan spørge sig selv, om Smalls efterhånden 30 år gamle feltstudie ikke er udtryk for et uddateret billede af virkeligheden? Ikke mindst i forlængelse af specialets afsnit 2, der præsenterede (få ud af mange) eksempler på, at klassisk musik i disse år er under stor opmærksomhed – ikke mindst kulturpolitisk, hvor der ønskes mere inddragelse af publikum og eksperimenteren med nye koncertformater. Som f.eks. kunstteoretikeren Andreas Huyssen gjorde opmærksom på allerede i 1986, kan der argumenteres for, at vi befinder vi os i en tid "after the great divide", dvs. på et punkt i historien, hvor diskursen, som skelner kategorisk mellem de finkulturelle kunststudtryk

47 Ibid. s. 19 og 27

48 Cook, Nicholas (1998): *Music...* op. cit., s. 36

49 Ibid. s. 36

og den populære massekultur⁵⁰ for længst er – om ikke udvisket, så i hvert fald udfordret. Huyssen uddyber det således:

The boundaries between high art and mass culture have become increasingly blurred, and we should begin to see that process as one of opportunity rather than lamenting loss of quality and failure of nerve. There are many successful attempts by artists to incorporate mass cultural forms into their work, and certain segments of mass culture have increasingly adopted strategies from on high. If anything, that is the postmodern condition in literature and the arts. For quite some time, artists and writers have lived and worked after the Great Divide.⁵¹

Huyssen påpeger, at de kulturelle grænser mellem høj og lav er ved at opløses. I stedet ser man i stigende grad en postmoderne tendens i og med, at højkulturen inddrager populærkulturen som materiale, men også at populærkulturen gør brug af højkulturelle greb. Æstetisering⁵² er et af de begreber, som ekspliciterer denne sammensmeltning af høj og lav. Stiltræk og oplevelsesformer, der engang knyttede sig til en elitær og ophøjet kunst, breder sig til den massekulturelle sfære, hvilket man indenfor klassisk musik kan se eksemplificeret gennem bl.a. filmmusik og brug af samples fra kendte klassiske værker i populærmusik. Trods dette synspunkt er det interessant, at den vestlige klassiske musiks normer og konventioner, som Small observerer, stadig kommer til udtryk i flere kredse og dermed forstærker antagelserne om den "traditionelle" klassiske koncert, som jeg i dette speciale arbejder ud fra. Besøger man eksempelvis DR Koncerthusets hjemmeside og læser om DR SymfoniOrkestret, finder man bl.a. følgende vejledning om traditioner og normer for at klappe:

Og så sidder du måske tilbage med spørgsmålet: JAMEN HVORFOR???. Hvorfor må jeg ikke klappe imellem satserne, når der nu alligevel er stille og når musik også handler om at sprede glæde og liv? På mange måder kan vi kun give dig ret!! Og fra orkestrets side er vi faktisk glade hver eneste gang vi oplever, at folk klapper på det forkerte tidspunkt, for det betyder, at vi har fået fat i endnu flere nye koncertgængere. Men samtidig respekterer vi også at koncertetiketten trods alt har overleveret i over 300 år, bl.a. fordi klassisk musik for mange handler om muligheden for at kunne lukke sig inde i et univers og uforstyrret nyde musikkens helhed, fjernt fra mobiltelefonens kimen og computerens utrættelige påmindelser og ubesvarede emails⁵³.

50 Denne diskurs er eksemplificeret ved musiksociologen Theodor W. Adornos syn på musik og kunst, f.eks. i Witkin, Robert W (1998).: *Adorno on Music*, London/New York: Routledge

51 Huyssen, Andreas (1986): *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism, USA*: Indiana University Press, s. 9

52 Skot-Hansen, Dorte (1999): "Kultur til tiden – strategier i den lokale kulturpolitik, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, Borås: Bibliotekshögskolan i Borås, s. 10

53 Michelsen, Nicolaj: <http://www.dr.dk/Koncerthuset/kor-og-orkestre/dr-symfoniorkestet/klassisk-for-begyndere/hvornaar-maa-jeg-klappe.htm> (30.03.2016)

Citatet fra hjemmesiden er relevant i denne sammenhæng, fordi det underbygger Smalls iagttagelse af koncertsalen som en isoleret arena for musikken som et ophøjet objekt. Her ses det tydeligt hvordan traditionen bruges som argument for en normativ forståelse af, hvordan man skal eller bør klappe under en klassisk koncert. Konventionerne er bygget op omkring musikken med det musikalske værk i centrum og som genstand for kontemplativitet og respekt. Et andet relevant og aktuelt eksempel på kontinuiteten af Smalls iagttagelser finder vi i Aalborgs nye koncerthus, Musikkens Hus, som stod færdigbygget i 2014 og som indeholder en koncertsal, der er konstrueret og akustisk optimeret til klassisk symfonisk musik (med Aalborg Symfoniorkester). Koncertsalen indeholder 1.298 siddepladser, hvor publikum sidder i fastlåste positioner og kigger frem mod scenen. Eftersom stolene ikke kan flyttes eller drejes, er der ikke lagt op til social kontakt mellem publikum eller fysisk aktivitet under en koncert. Med andre ord vedligeholder koncertsalen og dens opbygning de fikserede positioner, som Small også registrerer i sine undersøgelser, og der kunne nævnes adskillige flere eksempler på koncerthuse, der til stadighed opretholder idéen om et "sacred space" for passiv og kontemplativ lytning.



Koncertsalen i Musikkens Hus, Aalborg. Privat foto.

Følger vi Smalls – og for så vidt flere andre teoretikers – tankegang, så skal disse normer og konventioner indenfor såvel klappkultur som koncerthuse ikke ses som "neutrale" konstruktioner, men som implicite ideologiske fastholdelser af elementer, som man pr. tradition opfatter som værdifulde i den klassiske koncert. I forlængelse

heraf beskriver filosofen Lydia Goehr den borgerlige koncertsals ideologi som sammenlignelig med museets 'white cube' eller teatrets 'black box'-princip, og hun understreger, at koncertsalens iscenesættelse er forbundet med konstruktionen af det moderne, autonome værkbegreb omkring år 1800⁵⁴. Gennem en række kilder hævder hun, at der efter dette årstal opstod en mere hierakisk opfattelse af kunst og musik i forhold til tidligere: "Music would have to find an object that could be divorced from everyday contexts, form part of a collection of works of art, and be contemplated pure aesthetically [...] The object was called "the work"⁵⁵. Ydermere påpeger Goehr, hvordan komponisterne skiftede status fra tjenere og håndværkere af deres fag til respekterede og idoliserede kunstnere. Jeg vil ikke komme nærmere ind på baggrunden for den klassiske musik ideologier her, men blot fastslå, at forestillingen om den klassiske musiks autonomi har en central betydning i forhold til mange af de praksisformer, vi kender fra den nutidige klassiske koncert.

4.2 Musik som aktivitet

I bogen *Musicking* fra 1998 udvikler Small sin teori om handlinger og ritualer indenfor den musikalske performance til at gå under betegnelsen 'musicking', med hvilket han mener, at:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.⁵⁶

For Small ligger musikkens fundamentale betydning ikke i værker eller musikken som et objekt, men i musik som proces eller handling. Musicking (eller musicering på dansk) bliver dermed et slags værktøj for at undersøge den musikalske situation, hvor man må stille sig selv disse spørgsmål:

What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants? Or to put it more simply, we can ask of the performance, any performance, anywhere and at any time, What is really going on here?⁵⁷

Herigennem mener Small, at man bør belyse den vestlige klassiske koncert som en kulturel begivenhed, der skaber mening gennem komplekse forhold mellem musikken,

54 Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press, s. 204

55 Ibid. s. 173-174

56 Small, Christopher (1998): *Musicking – the meanings of performing and listening*, Middletown: Wesleyan University Press, s. 9

57 Ibid. s. 10

publikum, den performative akt og de fysiske omgivelser. Disse forhold kan være så komplekse, at det i praksis kan være uoverskueligt at skulle forholde sig systematisk og analytisk til en specifik koncertsituation. Hvordan relaterer f.eks. forholdet mellem tonerne i et givent værk sig til individuelle personers musikalske oplevelse i salen? Hvordan kan disse toneforhold påvirke det sociale forhold mellem de udøvende musikere og publikum? Hvordan hænger de sociale forhold sammen med bygningens akustik? Selv Small erkender, at forholdene omkring en musikalsk performance ender med at blive for komplekse til at udtrykke i ord⁵⁸. Grundlæggende finder jeg Smalls observation og teori knyttet til musicking relevant og interessant, i og med at den påpeger nogle vigtige forhold omkring musik som aktivitet og musikkens kontekst⁵⁹. Jeg hæfter mig imidlertid ved, at hans etnografiske undersøgelser af den traditionelle symfoniske koncert indebærer et fokus på musikkens kontekstuelle betydning snarere end på musikken selv. Det fremgår flere steder i bogen *Musicking*: "This book, then, is not so much about music as it is about people, about people as they play and sing, as they listen and compose [...] We could say that it is not so much about *music* as about people *musicking*"⁶⁰. Hermed kan man stille sig kritisk overfor Small og spørge, om han ikke glemmer selve det musikalske materiales betydning for publikums oplevelse i salen?

Tia DeNora er, ligesom Small, en af de toneangivende forskere indenfor et sociokulturelt fokus på musikstudier, og hun tilhører den gruppe af sociologer der plæderer for et øget fokus på selve det musikalske materiale i en given situation⁶¹. Hun erklærer sig enig med Small om, at ethvert studie af musiks betydning bør tage udgangspunkt i den som en aktivitet og dermed gennem en antropologisk tilgang, men hun mener til gengæld, at "[...] music is much more than a space into which the social is projected [...]"⁶². Hun bevæger sig dermed lidt på afstand fra Smalls social-konstruktivistiske udgangspunkt over mod at se musikken som et materielt afsæt for sociale og kulturelle handlinger. Hertil låner hun et begreb fra sociapsykologien, *affordance*, med hvilket hun mener det er muligt at anskue musik som en aktiv rolle i en begivenhed, hvorigennem vores handlinger former sig ud fra og omkring. Dette begreb har i flere sammenhænge været omdrejningspunkt for DeNoras forskning i brugen af musik⁶³ og vil i det følgende afsnit blive uddybet som et relevant begreb i forhold til specialets case.

58 Ibid. s. 13

59 Udtryk hentet fra musikpsykologien Eric F. Clarke

60 Ibid. s. 8-9

61 Middleton, Richard (2010/2003): "Introduction: Music Studies and the Idea of Culture" i Clayton et al. (red.): *The Cultural Study of Music... op. cit.*, s. 10

62 DeNora, Tia (2003): *After Adorno – Rethinking Music Sociology*, New York: Cambridge University Press, s. 148

63 F.eks. i bogen *Music in Everyday Life*, New York: Cambridge University Press (2000)

4.3 Musikkens affordance

Affordance som begreb kommer oprindeligt fra psykologen James L. Gibson, som konstruerede det for at betegne, hvad et givent objekt i verden potentielt egner sig til, tjener eller tilbyder af anvendelses- og handlemuligheder i relation til et givent subjekt:

The *affordance* of the environment are what it *offers* the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb *to afford* is found in the dictionary, but the noun *affordance* is not. I have made it up. I mean by something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does⁶⁴.

Det vigtige ved begrebet er, at det altid er forbundet til relationen mellem subjekt og objekt. Eksempelvis vil en appelsin for en sulten person *afforde* et måltid, mens den for en person involveret i en politisk demonstration måske vil *afforde* et kasteskyts. Vender vi os mod musikken er det det samme: et givent stykke rockmusik vil for nogle virke fysisk stimulerende, få hovedet til at rukke og fødderne til at banke i takt, mens det for andre vil virke støjende og frastødende. Dermed kan der ikke sættes lighedstegn mellem en bestemt musik og en bestemt affordance – det er hele tiden betinget af den aktive relation. Til en koncert vil et menneske kunne percipere forskellige affordances ved det samme musik fra den ene dag til den anden afhængigt af, hvilke omstændigheder der er forbundet med koncerten. Hvordan iscenesættes musikken, hvad lægger den musikalske performance op til, hvem er publikum osv.? Til affordance kan der knyttes et andet begreb – *appropriation* (tilegnelse, udnyttelse, anvendelse) – for at betegne selve virkeliggørelsen af, hvordan musik virker i en bestemt situation⁶⁵.

Musikforskeren Eric Clarke påpeger i denne forbindelse, at den aktive relation mellem mennesket og det musikalske objekt i visse situationer vil blive begrænset. Dette sker f.eks. i den traditionelle koncertsal, hvor publikum ikke har mulighed for at reagere med en fysisk eller kropslig handling på den affordance, de potentielt perciperer ved begivenheden. Samtidig har den sociale og kulturelle kontekst betydning for, hvordan folk lytter eller tror, de *bør* lytte:

Once a convention or tradition is established and is embodied in widespread and relatively permanent objects and practices, it becomes as much a part of the environment as any other feature [...] cultural regularities are as much a part of the environment as natural forces, and they exert their influence on the invariants of the world in just the same way⁶⁶.

64 Gibson, James L. (1986/1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum, s. 127

65 Bonde, Lars Ole (2011/2009): *Musik og menneske...* op. cit., s. 181

66 Clarke, Eric F. (2005): *Ways of Listening – An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York: Oxford University Press, s. 39

Dermed er Clarke enig med Small i, at ritualer og konventioner indenfor den klassiske koncert kan virke begrænsende på musikkens affordance i mødet med et givent publikum. F.eks. bør en fra publikum ikke rejse sig op og danse til klassisk musik under en koncert i et koncerthus – heller ikke selvom musikken potentielt afforder dans ligesom så meget som f.eks. i en situation med populærmusik. Clarke hævder dermed, at der aldrig kan være basis for en såkaldt præ-kulturel oplevelse⁶⁷; musik er altid forbundet med konventionelle, rituelle performance og lyttesituationer, hvor der er traditioner for at bruge musikken på bestemte måder. Spørgsmålet er så, hvad der kan ske, når der i en koncertsituation afviges fra kulturelle og ideologiske principper om den klassiske koncerts forløb? I forbindelse med at flere og flere klassiske musikaktører begynder at tænke i disse baner jf. afsnit 2, får publikum – i udgangspunktet – mulighed for at opleve og interagere med musikken og dermed deltage og percipere gennem f.eks. fysisk handling. Hermed bliver det muligt at argumentere for, at det med Tia DeNoras ord er aktuelt og relevant at: "[...] explore music as it functions *in situ*, not as 'interpreted' but as it is *used*"⁶⁸ i nærværende undersøgelser af de tre koncerter med Lydenskab.

For at understøtte mine nærværende beskrivelser og analyser af koncerterne har jeg valgt at anvende en systematisk tilgang baseret på DeNoras skema om *den musikalske begivenhed*⁶⁹ for derigennem at nærme mig en forståelse af musikkens sammenhæng med en given koncertsituation. Dette valg er begrundet med, at DeNora med dette skema forsøger at skitsere en konkret og samtidig afgrænset empirisk fundering af musikkens betydning for en given situation. Hvilken musik fremføres, hvordan "bruges" eller håndteres musikken, hvad betyder den for de sociale aktiviteter, hvordan reagerer publikum på musikken, hvilke former for publikumsdeltagelse muliggøres og hvordan hænger den sammen med koncerternes struktur? Disse spørgsmål udgør nogle af de centrale aspekter af mine undersøgelser undervejs. På næste side ses en illustration af DeNoras samlede skitse af den musikalske begivenhed taget fra bogen *After Adorno – Rethinking Music Sociology* (2003). Opstillingen er den samme som hendes, men jeg har valgt at oversætte teksten til dansk.

67 Ibid. s. 40

68 DeNora (2003): *After Adorno...* op. cit., s. 44

69 Ibid. s. 49

<p>Tid 1 – Før begivenheden (al tidligere meningsgivende historie i forhold til A. Aktør(er))</p> <p>1. Forudsætninger: Konventioner, biografiske antagelser, tidligere programsættende praksisformer</p>
<p>Tid 2 – Under begivenheden (begivenheden kan have enhver udstrækning, fra få sekunder til flere år)</p> <p>2. Begivenhedens indhold:</p> <ul style="list-style-type: none">A. Aktør(er): Hvem engagerer sig med musik (f.eks. forsker, publikum, lytter, optrædende, komponist, programmør)?B. Musik: Hvilken musik?C. Engagement i og med musikken: Hvad gøres? (f.eks. individuel lytning, reaktion på musikken, optræden, komposition)?D. Lokale betingelser for C: F.eks. hvordan kom A til at engagere sig på <i>denne</i> måde, på <i>dette</i> tidspunkt (dvs. på Tid 2 – Under begivenheden)?E. Miljø: På hvilket sted og i hvilke omgivelser sker engagementet med musikken (materielle, kulturelle træk, fortolkningsrammer givet på stedet, f.eks. programtekster, kommentarer fra andre lyttere)?
<p>Tid 3 – Efter begivenheden</p> <p>3. Resultat: Har engagementet med musikken faciliteret (<i>affordet</i>) noget? Hvad (om noget) blev ændret, opnået eller gjort muligt via engagementet? Og har denne proces ændret ved forholdene under punkt 1 ovenfor?</p>

Tia DeNoras model af Den Musikalsk Begivenhed og dens tilstande.⁷⁰

Skemaet indeholder tre tidsfaser. Den første (Tid 1) handler om det som går forud for begivenheden og vil inkludere detaljer relateret til de involverede aktørers forudsætninger og tidligere erfaringer. Her vil det f.eks. være relevant at påpege målgruppen for Lydenskabs koncerter og hvad dette kan betyde for koncertens form og indhold. Den anden tid (Tid 2) er nutiden – den situerede koncert, hvor der optrædes, lyttes, tales, handles osv. i forbindelse med musikken. Her vil det være relevant f.eks. at fokusere på bestemte øjeblikke i koncerten. Hvordan reagerer folk på musikken, hvilken adfærd har de, og hvordan påvirker det musikerne og stemningen i rummet? Den tredje tid (Tid 3) indikerer fremtiden. Hvad har musikken og dens involvering med publikum og andre elementer "gjort" eller affordet? Dette punkt peger ud i fremtiden og kan derfor forekomme vanskeligt at uddybe i nærværende undersøgelser, da jeg har fokuseret på informanternes umiddelbare oplevelse af koncerterne. Jeg vil her støtte mig op ad mine interviews, som repræsenterer umiddelbare tanker og reaktioner fra publikum oven på de enkelte koncerter.

70 Ibid. s. 49

Det skal selvfølgelig slås fast, at DeNora med denne model ikke sigter specifikt mod mit genstandsfelt med klassiske koncerter, men forsøger at skabe en rammesætning for at undersøge "a specific act of engagement with music" i bred forstand⁷¹. Som vist ovenfor kan den musikalske begivenhed derfor spænde fra få sekunder til flere år. Der er flere grunde til at bruge en skitse om DeNoras. For det første er en koncert som musikalsk begivenhed i sigens natur præget af flygtighed, så ved at strukturere mine observationer og analyser ud fra skitsens punkter, vil overgangen fra beskrivelse til analyse blive mere overskuelig. For det andet muliggør den samme indfaldsvinkel til koncerterne en grad af komparativ analyse mellem de tre udvalgte koncerter. Desuden kan skemaet tjene som en form for memoreringsmetode og mindske risikoen for, at jeg glemmer nogle potentielt vigtige elementer undervejs i mine observationer. En tredje vigtig årsag til at inddrage DeNoras skema er, at det efter min mening repræsenterer en tilgang, der kan bygge bro mellem specialets teoretiske funderinger i musik som en sociokulturel aktivitet (*musicking*) og musik som konkret, menings-givende ressource (*affordance*) i et aktivt samspil med de involverede under koncerterne. Således vil jeg i specialets afsnit 6 strukturere analysen med afsæt i DeNoras skema. De enkelte punkter i skemaet vil blive inddraget i relation til den enkelte koncert, dog vil fokus på de enkelte punkter variere, idet der er tale om tre forskellige koncerter og derfor også forskellige musikalske begivenheder.

4.4 Opsummering

På baggrund af ovenstående teoretiske afsnit om musik som aktivitet og ressource er der blevet argumenteret for, at den traditionelle klassiske koncert kan forbindes med nogle særlige normer og ritualer, som kan have betydning for både musikere og publikums sociale adfærd og musikkens "gøren". Ved at anskue musik som en aktivitet (*musicking*) frem for et selvberoende autonomt objekt er det muligt at fokusere på de forhold, som kan gøre sig gældende for oplevelsen af en given koncertsituation, f.eks. publikums sociale adfærd, rummets opbygning, musikernes placering osv. Disse punkter er bl.a. vigtige indenfor den klassiske koncert, hvor de jf. Small og Goehr indebærer nogle bestemte ideologiske forestillinger. Teorien om musikalsk *affordance* kan hjælpe med at bygge bro mellem forståelsen af musik som en social praksis – *musicking* – og hvad det er, musikken "gør" for nogen i bestemte situationer. Som musikerterapeuten Gary Ansdell påpeger:

71 Ibid. s. 49

Is it possible both to accept Christopher Small's campaign about turning music into an idealised object and to keep a place for definable 'musical things' and their influence? The useful concept of affordance from ecological psychology helps us to find a crucial halfway [...] Thinking about musical affordance gives a way of specifying and situating what music uniquely offers, and how it does this within situated action.⁷²

At se musik som en aktivitet mener jeg er særlig relevant i forbindelse med specialets case, idét Lydenskab strategisk arbejder med udvide det traditionelle klassiske koncertrum og skabe interagerende oplevelser med sit publikum⁷³.

5. Metode og empiriske undersøgelser

5.1 Metodiske overvejelser

Som specialet indtil nu har indikeret, så ønsker jeg at undersøge de udvalgte koncerter med Lydenskab ud fra en kvalitativ metodisk tilgang. Denne vil bære præg af en etnografisk fundering, med hvilken jeg dels ønsker at komme helt tæt på de oplevelser og indtryk, som skabes i Lydenskabs koncertformer, men også at handle i forlængelse af de førnævnte teoretikere som Christopher Small og Tia DeNoras fokusområder. Fordelen ved en etnografisk retning er ifølge DeNora, at den:

[...] provides a means for describing the mechanisms of culture, (music) in-action, for specifying *how* music works. This focus on practice leads us further away from a concern with musical textual objects and towards the materiality of music as event, its relations, circumstances and technologies of pro-duction/reception, its uses.⁷⁴

Med andre ord er tilgangen til mit arbejde funderet i opfattelsen af, hvad musikken "gør" og ikke hvad den "er". Som Nicholas Cook udtrykker det: "thinking of music as (not *and*) performance"⁷⁵. Metodisk er specialet kvalitativt, da jeg har benyttet mig af deltagerobservation samt semi-strukturerede kvalitative interviews. Kvalitative metoder generelt kan siges at udspringe af den fænomenologiske fagtradition, der har sit ophav i, hvordan verden viser sig for den enkelte person og hvordan vedkommende oplever denne jf. den videnskabsteoretiske redegørelse i afsnit 3. Der findes adskillige kvalitative metoder – interviews, deltagerobservation og diskursanalyse er nogle af de gængse –, og fælles for dem er, at de er optaget af at beskrive, forstå og fortolke

72 Ansdell, Gary (2014): *How Music Helps...* op. cit., s. 32

73 <http://lydenskab.dk/lydenskab/ensemble/> (29.05.2016)

74 DeNora, Tia (2003): *After Adorno...* op. cit., s. 58

75 Cook, Nicholas (2012/2003): "Music as Performance"... op. cit., s. 185

kvaliteten af den menneskelige erfaring⁷⁶. Dette står i modsætning til den kvantitative forskning, der er dominerende inden for f.eks. sundheds- og samfundsvidenskab og ofte bygger på spørgeskemer og statistiske undersøgelser.

Hjørnestenene for undersøgelserne i dette speciale er deltagende observation og kvalitative interviews. Valget af disse kan ifølge Steinar Kvale og Svend Brinkmann begrundes med, at interviews ofte anvendes i casestudier, hvor der fokuseres på en bestemt person, situation eller institution. De fremhæver også, at interviews kan tjene som hjælpemetode i forbindelse med andre metoder, og gælder det f.eks. deltagerobservation og etnografiske feltundersøgelser, så er mere eller mindre uformelle interview vigtige informationskilder⁷⁷. Jeg har i undersøgelserne foretaget deltagende observation af fem udvalgte koncerter⁷⁸ arrangeret af Lydenskab og været med både før, under og efter hver koncert. I sidstnævnte fase har jeg efter tre af disse koncerter foretaget gruppeinterviews med et udvalg af publikum og/eller haft små, uformelle samtaler med andre fra publikum samt tilstedeværende musikere fra Lydenskab og medarbejdere på de enkelte scener. Desuden har jeg foretaget et interview med Thea Vesti Pedersen, som er stifter af Lydenskab, musiker i ensemblet og herudover entreprenør i kulturlivet. Al empirisk materiale i specialet er indsamlet i perioden 13. marts – 2. maj 2016.

5.2 Koncerterne

De fem udvalgte koncerter er alle gennemført af Lydenskab i samarbejde med eksterne institutioner og samarbejdspartnerne. To af koncerterne er tidligere blevet præsenteret i specialets afsnit 2 som introduktion til Lydenskab og emnet. De tre øvrige koncerter fungerer som genstand for nærværende analyse. Den ene er fra Testrup Højskole lidt udenfor Aarhus, hvor ensemblet d. 17.03 gennemførte en koncert. Den anden og tredje koncert er henholdsvis fra d. 14.04 på Dansk Flygtningehjælp i Aarhus og d. 15.04 på Godsbanen i samme by under projektet "Reach Me!", som Lydenskab gennemførte i samarbejde med det amerikanske ensemble Decoda.

Koncerterne i dette casestudie udvalgte jeg ud fra nogle faste parametre: at de skulle have en vis diversitet i udformning og indhold, lægge op til et forskelligt publikum og dermed også fungere som eksempler på, hvordan et ensemble udfordrer den klassiske

76 Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene (2014/2010): "Kvalitative metoder, tilgange og perspektiver: en introduktion", i Brinkman, Svend & Tanggaard, Lene (red.): *Kvalitative metoder – en grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag, s. 13

77 Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend (2015): *Interview... op. cit.*, s. 171

78 To af disse (Badeanstalten Spanien d. 13.03 og Tovshøjskolen d. 13.04) er allerede blevet nævnt i specialets afsnit 2.

koncerts traditioner og arbejder med nye publikumsgrupper. Med de tre primært observerede koncerter er det ikke min hensigt at generalisere ud fra de forskellige elementer, som Lydenskab arbejder med. Hensigten med at inddrage dem er at skabe et indblik i, hvad det vil sige at arbejde med at skabe nye og anderledes klassiske koncertoplevelser, og hvad dette kan betyde for et specifikt publikum. Det er klart, at mit fokus på de udvalgte koncerter er formet gennem mit eget perspektiv jf. hermeneutik. Mit perspektiv er udformet af teorien og bliver derfor et afsæt for at forklare, hvad der sker, hvad der er signifikant eller ligefrem afgørende. Når jeg f.eks. tager afsæt i Smalls analyser af den klassiske koncert, bliver disse et ledende udgangspunkt for, hvad jeg kigger efter og undersøger. I den forbindelse er det nærliggende at se mit teoretiske perspektiv som et kalejdoskop: "by shifting theoretical perspective the world under investigation also changes shape"⁷⁹. Jeg er dermed bevidst om, at mit fokus på nytænkning af den klassiske koncert i sigens natur indebærer en antagelse om en nytænkning i forhold til *noget*, og at jeg i den forbindelse baserer disse antagelser på Smalls udlægning af den vestlige, klassiske koncert.

5.3 Deltagende observation

Som tidligere nævnt har den ene del af mine undersøgelser karakter af deltagende observation. Ifølge Søren Kristiansen og Hanne Kathrine Krogstrup kan denne defineres som en kvalitativ metode, hvor "observatøren taler og interagerer med de mennesker, han eller hun ønsker at forstå nærmere. Ved at opholde sig i subjekternes eget sociale miljø vil forskeren få adgang til at vurdere de dynamikker og kræfter, der for eksempel udspiller sig gennem konflikter og forandringer"⁸⁰. Det er et vilkår for denne metode, at man går åbent til undersøgelserne med det forbehold in mente, at man aldrig kan opnå et helt objektivt billede af feltet, personen eller institutionen, idet man som observatør altid vil være præget af sin forforståelse jf. specialets videnskabs-teoretiske afsæt i hermeneutik. At være observatør indebærer en refleksion over ens relation til det felt, man undersøger. Overordnet set kan der listes fire typiske feltrelationer op, hvoraf de to første hovedsageligt har fokus på engagement og subjektivitet og de to sidste på løsrivelse og objektivitet⁸¹:

- *Den totale deltager*
- *Deltageren som observatør*

79 Silverman, David (2005): *Doing Qualitative Research*, London: Sage Publications Ltd., s. 96

80 Kristiansen, Søren & Krogstrup, Hanne Kathrine (1999): *Deltagende Observation – Introduktion til en forskningsmetodik*, København: Hans Reitzels Forlag, s. 7

81 Ibid. s. 101

- *Observatøren som deltager*
- *Den totale observatør*

Ved *total deltagelse* holder forskeren sit formål og sin identitet helt skjult for aktørerne i feltet, hvilket indikerer en skjult observation, dvs. aktørerne er ikke klar over, at de bliver iagttaget. Denne tilgang er ikke udbredt, men kan komme på tale, når feltet ikke kan studeres åbent og pga. sociale "spilleregler" kan være ellers utilgængeligt. *Deltageren som observatør* indebærer, at forskeren deltager aktivt i feltet, samtidig med at han/hun observerer bestemte personer eller aktiviteter. Hvis forskeren eksempelvis ønsker at interviewe en fra feltet, vil vedkommende ikke lægge skjul på sine forskningshensigter. Tilgangen er blandt de mest udbredte former for deltagerobservation. *Observatøren som deltager* betyder, at forskeren er relativt distanceret i forhold til feltet. Her er kontakt med informanterne kortvarig og formel, hvilket mindsker risikoen for "overidentificering" med feltet, men omvendt kan medføre, at forskerens kontakt med personer forbliver flygtig og dermed får et overfladisk præg. Den sidste tilgang, *den totale observatør*, ses sjældent i brug. Her indgår forskeren ikke i nogen som helst social interaktion med aktørerne i feltet, men står hele tiden udenfor og betragter. Der tages ikke del i aktørernes sociale liv, og de er således ikke nødvendigvis klar over, at de bliver observeret som informanter. Alle fire roller indebærer fordele og ulemper; i hældningen mod det deltagende element risikerer undersøgelsen at blive for subjektiv gennem interaktion med feltet, mens der i hældningen mod det observerende element er risiko for en "biased" rolle, fordi forskeren har en mere kølig distancering til feltet og dermed let kommer til at lægge sin egen teoretiske forståelse ned over det.

I mine undersøgelser af Lydenskabs koncerter har jeg primært været *deltagende som observatør*. Jeg har tilstræbt en balance mellem det deltagende og subjektive gennem brug af Tia DeNoras indikative skema for *den musikalske begivenhed* jf. afsnit 4 med henblik på at skabe struktur i mine observationer og et sammenligningsgrundlag i analysen. Omvendt har jeg forsøgt at undgå det såkaldte bias ved at tage udgangspunkt i, hvad jeg har set, hørt, mærket og i det hele taget oplevet før, under og efter koncerterne. Med andre ord har jeg forsøgt ikke at være dømmende i mine feltnoter. Under nogle af koncerterne har jeg taget noter undervejs – i andre tilfælde skrevet noter efterfølgende⁸² – dels af praktiske årsager som følge af manglende lys

82 Notater til mine observationer og indtryk til Lydenskabs koncerter kan findes i bilag 1.

under koncerten, men også for at have frie hænder undervejs og f.eks. deltage i de interaktionsformer, som Lydenskab har lagt op til. Som kommunikationsforsker Thomas Szulevicz antyder, så er det ofte en balancegang, hvorvidt det på den ene side er givende for situationen at lægge papir og kuglepen fra sig og have frie hænder undervejs og på den anden side er fordelagtigt at kunne notere undervejs, så man kan "indfange nuet" i stedet for at rekonstruere betydningen efterfølgende⁸³. Dette afhænger af graden af involvering, som jeg har tilpasset undervejs efter, hvad der har været mest naturligt og praktisk muligt. Dog har jeg tilstræbt at indgå så naturligt som muligt i den musikalske og sociale sammenhæng jf. min rolle som deltagende observatør. Det har i praksis betydet, at jeg f.eks. har nedprioriteret billede- og videodokumentation til fordel for en "naturlig" deltagelse i koncerterne. En vis mængde dokumentation er blevet vedhæftet specialet⁸⁴, men ikke noget der på udtømmende vis dokumenterer samtlige indslag undervejs.

En af de klare styrker ved observation og feltarbejde er, at man ideelt set har mulighed for at opleve sociale interaktioner i feltets autentiske og naturlige miljø⁸⁵. Noget som er en god idé i den henseende er ifølge antropolog Kirsten Hastrup, at man foretager feltarbejdet inden der foretages interviews, fordi "man kan ikke stille alle sine spørgsmål, før man har en primær erfaring med en anden kultur"⁸⁶. Disse spørgsmål er rettet både mod informanterne og for så vidt mig selv som forsker, da jeg må spørge ind til den *reelle* praksis frem for den *ideelle* praksis (hvad jeg forventer eller håber på vil ske). Dette fører tilbage til mine videnskabsteoretiske overvejelser om fordomme og forforståelse jf. afsnit 3.

5.4 Kvalitative interviews

Den anden del af mine undersøgelser har formet sig som interviews med publikum fra de tre nævnte koncerter samt med stifteren af Lydenskab, Thea Vesti Pedersen. Disse interviews er gennemført med udgangspunkt i det *semistrukturerede interview* som ideal. Ifølge Steinar Kvale og Svend Brinkmann er fordelene ved denne tilgang, at der gennem nogle forholdsvis åbne interviews kan etableres en forståelse for informantens livsverden med henblik på at kunne analysere og fortolke betydningen af deres forståelse⁸⁷. Det nærmer sig en hverdagssamtale, men har som forskningsinterview et formål og indebærer en særlig tilgang og teknik i og med, at det hverken er en helt

83 Szulevicz, Thomas (2014/2010): "Deltagerobservation", i Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene: *Kvalitative metoder – en grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag, s. 92

84 Se bilag 4

85 Ibid. s. 82-83

86 Hastrup, Kirsten og Ramløv, Kirsten (1988): *Feltarbejde – oplevelse og metode i etnografien*, København: Akademisk Forlag, s. 9

87 Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend (2015): *Interview... op. cit.*, s. 49

åben samtale eller et lukket spørgeskema. Interviewet udføres med udgangspunkt i en interviewguide, der fokuserer på bestemte temaer og som kan rumme forslag til interviewfokus. Således har jeg udarbejdet to guides⁸⁸ – en til Thea fra Lydenskab og en til publikum –, hvor sidstnævnte i sin grundform har kunnet anvendes til alle tre koncerter, dog har interviewteknik og -forløb været kendetegnet ved, at jeg har tilpasset spørgsmål og metode undervejs i interviewet og f.eks. ”gået med” på et initiativ fra informanten eller et eksempel, når det har været relevant for mine undersøgelser.

En vigtig forudsætning for et kvalitativt interview er erkendelsen af, at den indsamlede information sker på baggrund af en specifik kontekst og social praksis. Dvs. interaktionen mellem forsker, omgivelser og interviewperson er afgørende for den viden, man opnår. De samtaler, jeg har haft med publikum umiddelbart efter koncerterne ville givetvis have resulteret i andre informationer, hvis interviewet havde foregået et andet sted, f.eks. hjemme hos informanterne selv. Således har jeg til alle interviews været bevidst om rammerne for interviewet og hertil f.eks. min måde at præsentere mig på. I den forbindelse er det ifølge Kvale og Brinkmann vigtigt at være sig selv bevidst om de første minutter af interviewet. Interviewpersonerne vil gerne have en klar forståelse af interviewerens, før de giver sig selv lov til at tale frit og eksponere deres oplevelser og følelser for en fremmed⁸⁹. Jeg har derfor indledt hvert interview med en ganske kort briefing om mine undersøgelser, formålet med interviewet og hvad lydoptagelserne skal bruges til. Jeg har i den sammenhæng tilstræbt ikke at nævne min specifikke faglige baggrund i musikvidenskab, da dette efter min vurdering ville kunne påvirke informanternes tilgang til samtalen og måde at svare på.

I interview-sammenhæng er mine data blevet udformet gennem gruppeinterviews, hvilket vil sige, at jeg ikke har talt med publikum enkeltvis, men i hold på to eller flere. Dette er sket på baggrund af, at det har vist sig nemmest at interviewe flere folk ad gangen umiddelbart efter koncerterne. Skulle interviewene foretages individuelt, ville folk være nødt til at vente på hinanden, hvilket jeg i de givne situationer har vurderet som u hensigtsmæssigt i forhold til at få nogle til at deltage. Jeg er opmærksom på, at der er visse konsekvenser ved gruppeinterviews, f.eks. at jeg ikke har været i stand til at komme i dybden med den enkeltes oplevelse, og at informanterne mere eller mindre ubevidst har kunnet påvirke hinandens svar. Ikke mindst fordi interview af denne type nemt kommer til at udfolde sig dialogisk mellem informanterne og mig som interviewer.

88 Se bilag 2

89 Ibid. s. 183

Som det ses i de udarbejdede interviewguides, har jeg opstillet en række konkrete spørgsmål til de enkelte samtaler. Et vigtigt element i det semistrukturerede interview er dog, at man godt kan afvige fra sine på forhånd planlagte interviewspørgsmål, selvom de fungerer som styrerende for interviewet. Igen er det interaktionen mellem fortæller og lytter som er afgørende. Man bør forfølge den fortælling, som interviewpersonen er optaget af, og så kan man godt skubbe sine forberedte spørgsmål lidt i baggrunden. Som Kvale og Brinkmann omtaler, så kan der skelnes mellem forskellige typer af interviewspørgsmål⁹⁰. Det kan f.eks. være:

- *indledende spørgsmål*: "Kan du sige mig noget om...?", "Kan du fortælle mig om en situation, hvor du oplevede...?"
- *opfølgende spørgsmål*: Spørg ind til det sagte, nikke anerkendende eller anvende anden gestus
- *sonderende spørgsmål*: "Kan du sige noget mere om det?"
- *specificerende spørgsmål*: "Hvad gjorde du så?", "hvordan har du det med det?"
- *direkte spørgsmål*: "Når du siger dét, mener du så at...?"

For at tage styringen over interviewet eller pejle det i en bestemt retning, kan det være nyttigt at introducere strukturerende spørgsmål: "Nu vil jeg gerne tage et andet emne op..." eller "lad os kigge tilbage på det, du sagde før". Endelig kan fortolkende spørgsmål også være nyttige for at sikre, at man har forstået interviewpersonen rigtigt: "Er det rigtigt forstået, at du føler...?" eller "Du mener altså, at...?". Herved er man i en vis forstand allerede i gang med analysearbejdet, men det tjener til tolkningens gyldighed, at man er på et plan, der inkluderer interviewpersonen selv. I denne forbindelse er det vigtigt at slå fast, at et interview aldrig kan reduceres til et spørgsmål om den rette spørgeteknik. Det vigtigste er, at man lytter aktivt, og at man desuden giver plads til tavsheden, for interviewpersonen kan godt have brug for tid til at gennemtænke eller huske tilbage på bestemte episoder eller selv at bryde tavsheden med tilbageholdt information. I nærværende analyse af Lydenskabs koncerter har jeg valgt at foretage en kodning af de indsamlede interviews. Kodning betyder ifølge Søren Kristiansen, at man til teksten (interviewet) bryder indholdet op i mindre dele og knytter nøgleord og temaer, der refererer til indholdet i den pågældende tekst⁹¹. Herigennem kan det lade sig gøre at eksemplificere en deskriptiv eller teoretisk idé. De foretagne interviews i dette speciale vil i analysen blive brugt i relation til de begreber og temaer,

90 Ibid. s. 189-190

91 Kristiansen, Søren (2015): "Kvalitative analyseredskaber", i Brinkmann, Svend & Lene Tanggaard (red.): *Kvalitative metoder – en grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag: s. 484

som teoridelen og mine observationer kredser om, og således er det mit håb, at de kan bidrage til analysens fokus på iscenesættelse af nytænkende klassiske koncerter, musikkens sammenhæng med omgivelserne og publikum samt hvilke potentielle effekter (affordances) musikken skaber i denne sammenhæng.

De relevante udsnit af mine interviews vil undervejs figurere som transskriptioner i citatform, og passagerne, hvoraf de udvalgte citater fremgår, er transskriberet og vedlagt som bilag for at vise citaterne i en kontekst⁹². Interviewene kan desuden høres i deres fulde længde gennem de elektronisk vedlagte lydfiler⁹³.

5.5 Opsummering

I dette kapitel har jeg været inde på grundlaget for mine metodiske valg, min procedure for dokumentation og behandling af de valgte koncerter samt en redegørelse for min udvælgelse af disse. Da jeg ønsker at undersøge publikums adfærd og oplevelse i samspil med omgivelserne og musikken til de udvalgte koncerter, har jeg valgt en kombination af deltagende observation og kvalitative interviews som metode. Denne kombinerede metodetilgang foreslås bl.a. af Kvale og Brinkmann⁹⁴ og anvendes i følgende afsnit med Tia DeNoras indikative skema som rammesætning for undersøgelserne af empirien.

6. Case: Tre koncerter med Lydenskab

6.1 Indledende bemærkninger

I de følgende afsnit vil jeg belyse indholdet af de udvalgte koncerter gennem mine egne observationer og supplere disse med interviews med nogle fra publikum og Thea Vesti Pedersen, som er musiker og stifter af Lydenskab. Det er ikke hensigten at give en minutiøs beskrivelse af hver enkelt koncerts forløb, men derimod at fokusere på bestemte passager i koncerterne og undersøge forhold mellem musik, publikum, musikere og rummet for på den måde at nærme mig en forståelse af, dels hvilke former for deltagelse og forandringer af det traditionelle koncertrum der finder sted jf. Small, men også at undersøge, hvilke konkrete handlinger disse resulterer i. Det skal understreges, at jeg, som tidligere nævnt, i analysen ikke har til formål at adressere en analyse af musikalske værker på formalistisk niveau.

92 Se bilag 3

93 Se bilag 4

94 Ibid. s. 194

Udgangspunktet er, i tråd med Tia DeNora, *den musikalske begivenhed* jf. afsnit 4, hvor det analytiske genstandsfelt ikke kun omfatter musik, men også andre aspekter af de specifikke begivenheder, og hvor musikken ikke kun handler om autonome værker, men om hvordan den konkret manifesteres gennem klang, partitur, dans, gestik osv.: "What is key here is how music is, or comes to be, meaningful to the actors who engage with it"⁹⁵. Analysen er konkret bygget op omkring DeNoras model, af hvilken grund jeg også har valgt at anvende hendes indekseringer i modellen. Dog har jeg valgt at bruge betegnelsen 'koncert' i stedet for 'begivenhed'. I analysen vil jeg trække på min dataindsamling gennem etnografiske betragtninger og kvalitative interviews i det omfang, det giver mening. Til hver koncert gives der en kort introduktion, hvorefter jeg vil gå i dybden med nærmere beskrivelser og analyser af konkrete situationer.

6.2 Koncert på Testrup Højskole

Tid 1 - Før koncerten

1. Forudsætninger:

Denne koncert finder sted på Testrup Højskole ved Mårslet ca. 13 kilometer syd for Aarhus. Koncerten er åben for alle mod en entrépris på 60 kr., men synes i betragtning af den begrænsede reklame forud for arrangementet mest at være rettet mod højskolens elever og andre tilknyttede. Jeg dukker op ca. en halv time inden koncerten og har derfor god tid til at finde højskolens musiksæl, hvor koncerten skal afholdes kl. 19.30. Da jeg kommer ind i salen lidt tid inden de første gæster, får jeg lejlighed til at hilse på højskolens musiklærer og musikerne i ensemblet. Jeg bemærker, at sceneopsætningen er betydeligt anderledes i forhold til, hvad jeg tidligere har set til klassiske koncerter. I det aflange koncertrum er de fleste instrumenter og mikrofoner stillet op i midten sådan, at publikum sidder i en rundkreds omkring musikerne. Jeg lægger også mærke til, at der er stillet to mindre sceneopsatser op i hver ende af den aflange sal. Jeg finder mig en plads ude i siden af den ene halvcirkel (se nedenstående billede) og ser, at der ligger et lille program over musikken for i aften.

95 DeNora, Tia (2003): *After Adorno...* op. cit., s. 49



Opstilling til koncert på Testrup Højskole. I baggrunden ses et af de to mindre scenepodier. Det andet er placeret bag fotografen. Privat foto.

På programmet til aftenens koncert står der, at ensemblet har tilpasset indholdet og opsætningen eksklusivt til Testrup Højskole. Jeg ved ikke noget konkret om publikums tidligere erfaring med klassiske koncerter, men jeg ved, at højskolen er kendt for sine kreative linjer bestående af teater, kunst, musik, filosofi og skrivning⁹⁶, og at målgruppen derfor primært må være kreative unge med interesse for kunst og kultur. Da de besøgende begynder at dukke op i salen ti minutter inden koncerten, kan jeg konstatere, at denne forestilling holder stik.

Tid 2 – Under koncerten

2. Koncertens indhold:

A. Aktør(er)

Denne aften er Lydenskab på som kvartet. Eskild Winding på klaver, Thea Vesti på klassisk og elektrisk guitar, Karolina Leedo på fløjte og Sofia Lind Pedersen på cello. De spiller foran en helt fyldt musiksal, hvor jeg vurderer, at der er omkring 150 fremmødte publikum. Det er fortrinsvis unge mennesker – efter alt at dømme højskolens elever – samt nogle af skolens lærere og bekendte, der ser ud til at udgøre publikum.

96 <http://testrup.dk/> (17.05.2016)

B. Musik:

Lydenskab spiller en koncert i to afdelinger. Den første består af fem værker af primært nulevende komponister:

1. *Dadodado* af Ida Lundén (svensk komponist, født 1971)
2. *The garden of the beloved* af Louis Aguirre (cubansk-dansk komponist, født 1968)
3. *Psalm* af Ester Mägi (estisk komponist, født 1922)
4. *Oblivion* af Astor Piazzolla (argentisk komponist, 1921-1992)
5. *Himmel og helvede* af Line Tjørnhøj (dansk komponist, født 1960)

Herefter pause.

I 2. afdeling opfører ensemblet ét langt værk, *Voice of the Whale*, af den amerikanske komponist George Crumb (født 1929).

C. Engagement i og med musikken:

Koncerten begynder ved, at Eskild Winding (pianist) giver en mundtlig præsentation til aftenens begivenhed. Han starter med sige at det vil blive en eksklusiv koncert, og at temarammen for værkerne er lys, mørke og mystik. Han fortæller herefter kort om baggrunden for Lydenskab og hvordan de arbejder med at udvikle rammerne for, hvad en klassisk koncert er. Til aftenens program tilføjer han, at ensemblet gerne vil lave koncertens forløb sådan, som man lytter til en vinylplade; først hører man side A i ét langt stræk – derefter en pause hvor vinylen vendes – og så til sidst lytter man til side B. Derfor behøver publikum ikke at klappe mellem værkerne undervejs. Eskild fortæller hefter kort om hvert værk, lidt om komponisterne bag og deres inspiration til at lave værkerne.

Da koncerten går i gang, bliver jeg opmærksom på den tidligere nævnte alternative opstilling – med to sceneopsatser i hver ende af salen og én i midten –, mens Thea (guitarist) i salens eneste spotlys på podiet i salens ene ende slår de første toner an i værket *Dadodado* for solo guitar. Jeg kender hverken værket eller komponisten bag (Ida Lundén), men oplever en musik som er meget ekspressiv, kraftig og samtidig meget enkel. Lyden af en guitar der hele tiden veksler mellem to åbne akkorder og som bliver slået an med andet end fingre. I min position sidder jeg med ryggen til musikken, og jeg vender mig derfor om for at se, hvad det er, Thea bruger til at slå på guitarstrengene med. Det ser ud til at være et slags metalobjekt. Musikken stiger hele tiden i dynamik og veksler stadig kun mellem to akkorder. Meget enkel harmonik, men fremført på en meget ekspressiv måde. Jeg lægger dog mærke til, at næsten alle publikum rundt om mig ser lyttende og afventende ud. Da musikken stopper, er der

stilhed, inden lyset i salen positioneres over i den anden ende, hvor fløjtenisten Karolina står klar til at fremføre Louis Aguirres *The garden of the beloved* for solo fløjte.

Heller ikke dette værk er jeg bekendt med, men bliver overasket, da Karolina efter en stille intro pludselig begynder at spille meget kraftigt på fløjten. Det synes at komme bag på publikum, for en del af dem bryder ud i let grin. Måske som følge af fløjtens lidt utraditionelle udtryk? Jeg oplever en aggressiv fremførelse, hvor hun skiftevis synger og spiller. Linjen "You are always in my heart and soul, you come late to those lost in love" går igen som et bastant råb.

Noget jeg bemærker gennem hele koncerten er, at brugen af lys og mørke skaber en mere visuelt betonet oplevelse, end hvad jeg er vant til fra klassiske koncerter. Bortset fra spotlys på musikerne er salen helt mørkelagt, hvilket gør det svært for mig at skrive noter, men samtidig får mig til at føle, at jeg sidder til en teaterforestilling. Ved at sidde blandt publikum i en rundkreds har jeg hele tiden en fornemmelse af at have tydeligt udsyn til musikerne foran mig, men også til publikum omkring scenen i midten. I koncertens 2. afdeling opfører tre af ensemblets medlemmer George Crumbs stykke for fløjte, cello og klaver, *Voice of the Whale* fra 1971. Jeg oplever dette værk meget audiovisuelt, fordi der gennem hele stykket hænger et blå scenelys over musikerne – måske til at understøtte fortællingen om musikken, hvalerne og havet? Desuden har ensemblet gennem fremførelsen sorte halvmasker på, hvilket ikke er tilfældigt. Komponisten George Crumb har nemlig selv foreslået, at musikere til en performance af stykket helst skal bære sorte masker og desuden at musikken skal fremføres under mørkeblåt scenelys⁹⁷. Fløjtenisten synger indimellem ind i selve fløjteventilen, mens hun spiller, hvilket skaber en uventet klang. Undervejs spiller Eskild på prepareret klaver, hvor han bl.a. lader sine fingre glide let, langsomt og hurtigt, hårdt hen over de åbne strenge, og Sofia spiller ofte glissando på celloen. Jeg oplever ikke musikken som rytmisk eller båret frem af temaer eller melodier. I stedet er fokus på klang og eksperimenterende lyde frembragt af de ellers traditionelle instrumenter. Det er en audiovisuelt båret performance, hvor jeg flere gange hæfter mig ved det blå scenelys og de stemninger, som lyset skaber sammen med musikken.

97 Berger, Melvin (2001/1985): *Guide to Chamber Music*, New York: Dover Publications, s. 139



Opførelsen af George Crumbs *Voice of the Whale*. Privat foto.

D. Lokale betingelser for C:

Koncerten har tre sceneopsatser, hvilket gør, at folk kommer tæt på musikken og af og til vender sig om for at se, hvad der sker bag dem, hvis et værk bliver fremført på et af podierne i hver ende af salen. Musikkens udfoldelse i rummet gør dermed, at jeg som publikum ikke bør kigge ligeud, men at jeg gerne må læne mig f.eks. bagover for at se musikeren på scenen bagved. Hermed brydes den lidt fastspændte position, jeg kender fra den traditionelle koncertsal, hvor blikket normalt er rettet hen mod scenen uden nogen interaktion indbyrdes mellem publikum. Gennem opstillingen på højskolen bliver det muligt at få øjenkontakt med andre publikum overfor, hvilket sker for mig undervejs, men dog ikke skaber så megen reel betydning for oplevelsen, da lyset på publikum hele tiden er dæmpet eller slukket. Gennem Eskilds introduktion i begyndelsen af koncerten fornemmer jeg da heller ikke, at der bliver lagt op til en interaktiv proces mellem publikum. Han opfordrede her folk til ikke at klappe mellem stykkerne, og han påpegede ligeledes, at der ikke ville komme yderligere information fra ensemblet udover præsentationen. Dette som følge af ensemblet intention om at forme lytteoplevelsen som svarende til at lytte til en vinylplade.

E. Miljø:

Hele koncerten foregår i højskolens musiksæl. Det vil sige, at det er Lydenskab der arbejder udenfor vante rammer. Det er derimod tydeligt at se, at der er mødt mange højskoleelever op. Jeg sidder ved siden af en midaldrende dame, som i koncertens pause uformelt fortæller mig, at hun blev inviteret med til koncert af sin datter, som er elev på højskolen. Engagementet med musikken sker altså udenfor den traditionelle koncertsal jf. Small, hvilket kommer til udtryk gennem den anderledes opbygning af scene og publikumspladser, men også f.eks. folks påklædning, som virker til at være ret afslappet og uformel. Hertil bemærker jeg, at folk inden koncertens start snakker højtlydt med hinanden – sandsynligvis fordi de kender hinanden og omgivelserne godt –, hvilket er med til at distancere stemningen i salen fra den "hellige" karakter, som Christopher Small beskriver i den traditionelle symfoniske koncertsal jf. afsnit 4.

Tid 3 – Efter koncerten

3. Resultat:

Efter koncerten får jeg lejlighed til at interviewe fire højskoleelever, som alle deltog i aftenens koncert. Emilie på 19 år, som går på højskolens musiklinje, Mathilde, 19 år, som går på kunstlinjen, Laura, 21 år, som er på teaterlinjen og Mikkel, 19 år, som går på filosofilinjen. Da jeg åbent spørger dem, hvad de synes om koncerten, fremhæver de stort set alle, at de lige har været ude for en anderledes klassisk koncertoplevelse:

Emilie: Jeg synes, det havde sit helt eget univers [...] meget på en eller anden måde nøgent sådan som de stiller sig frem og laver noget som man ikke rigtigt kan gemme sig bag. Jeg synes jo ikke bare, det var klassisk. Det havde sit eget præg.⁹⁸

Laura: Jeg synes, det var fantastisk... altså det der med at bryde med det kendte klassiske som man jo godt kender [...] jeg kunne rigtig godt lide tværføjten til at starte med [...] det var meget sådan... at man ku' bruge en tværføjte på den måde, synes jeg. At man tør bryde nogle motiver i, hvordan man bruger et instrument. Det samme gælder jo for klaveret i sidste stykke.⁹⁹

Emilie og Laura er positive over koncerten, og de hæfter sig generelt ved musikken karakter og fremførelse, som ikke minder om noget traditionelt klassisk, de har oplevet tidligere. Lauras henvisning til fløjten er stykket af Louis Aguirre, mens "klaveret i sidste stykke" er fra Crumbs *Voice of the Whale*. Mikkel er også generelt positiv over koncerten, men fremhæver særligt én episode undervejs, hvor hans engagement med

⁹⁸ Interview 1, 4:00 (Bilag 3, s. 92)

⁹⁹ Ibid., 7:35 (s. 92)

musikken ændrede karakter:

Mikkel: Det med fløjtestykket blev sådan lidt... altså... der var nogle der begyndte at grine på et tidspunkt, og der tog jeg mig selv i at grine en lille smule med, selvom jeg i virkeligheden ikke ville det... fordi det var jo... altså.. en kunstnerisk sammenhæng som jeg godt kunne sætte mig ind i... der var intensitet og frustration i det, men samtidig sådan lidt fjollet på en eller anden måde.¹⁰⁰

Mikkel udtrykker, hvordan han var en af dem som kom til at grine undervejs i fremførslen af Aguirres stykke. Her er det interessant, at han nævner andre publikums opførsel som en del af årsagen til sin handling. Han beskriver sin personlige, æstetiske indlevelse i musikken ("der var intensitet og frustration"), men at han også oplevede musikkens karakter som lidt fjollet indimellem. Mikkel taler selv om den "kunstneriske sammenhæng", hvilket indikerer, at selvom musikkens "fjollede" karakter måske affordedede grin og fysisk reaktion, så var der måske sociokulturelle normer og konventioner, som blev integrerede aspekter i Mikkels oplevelse. Denne episode kan således relateres til Small og Clarkes teori om, at musik og dens kontekst altid er forbundet til rituelle praksisformer og sociokulturelle konventioner jf. afsnit 4. Denne pointe bliver bekræftet af de andre elever, da jeg spørger ind til de fire elevers personlige forhold til klassiske koncerter generelt:

Emilie: Nu har jeg ikke gået til så mange klassiske koncerter, men jeg synes, at når man sådan går til en klassisk koncert, så er det mere højtideligt på en eller anden måde [...] det bygger på et nodebillede, det har et forløb, man skal igennem. Det er ikke sådan.. ikke noget improviseret, det tager ikke så meget udgangspunkt i musikernes humør [...] det er noget fastlagt. På en eller anden måde kan jeg godt nogle gange føle mig lidt mere fremmedgjort overfor klassisk end f.eks. en jazzkoncert, hvor man virkelig føler den der energi og man virkelig udveksler meget, hvor man holder mere på formerne i klassisk musik.¹⁰¹

Emilies pointe suppleres af Laura, der siger:

Laura: Jazzkoncerter er sådan lidt mere loose på en måde, hvor du også kan sidde og rokke frem og tilbage... men til klassiske koncerter er det helt okay at lukke øjnene og gå ind i sig selv og lytte efter [...] en klassisk koncert... hmm... man tager ind til den fælles, men det er meget individuelt [...] man kan være i sin egen lille verden, der hvor man sidder.¹⁰²

100 Ibid., 9:30 (s. 92)

101 Ibid., 19:20 (s. 93)

102 Ibid., 21:30 (s. 93)

Pigernes erfaring med klassiske koncerter generelt er altså, at man som publikum har en rolle som individuel lytter, der kontemplativt oplever musikken uden at reagere fysisk. Samtidig fremhæves koncerternes "planlagte" opbygning og hertil fraværet af improvisation, hvilket kan kobles til Smalls observationer af den symfoniske koncerts ritualer jf. afsnit 4. Da jeg efterfølgende spørger dem, hvad de mener kan være positive elementer i en klassisk koncert, tilføjer Mathilde brugen af noget visuelt:

Mathilde: Jeg synes, det er fedt, når man bruger noget lyssætning og noget visuelt [...] man prøver at eksperimentere med klassisk musik, fordi der er den der fastlagte ramme omkring det... at man ligesom prøver at bryde det med at putte nogle ekstra elementer på. Det gør det også sådan mere teaterforestillings-agtigt.¹⁰³

Mathilde nævner ikke konkret Lydenskabs brug af lys og visuelle elementer denne aften, men det er nærliggende at tro, at hun hentyder til performances som eksemplvis George Crumbs audiovisuelle værk *Voice of the Whale*. De andre elever nævner ikke lyssætning, men Mikkel og Laura forholder sig f.eks. til selve opstillingen for Lydenskabs koncert som et visuelt element:

Mikkel: Jeg synes, det fungerede godt til det her, at vi... ja, sad i sådan en ring omkring dem og at vi var så tæt på dem som vi var... og også, altså, at de brugte hele lokalet, som de gjorde... det synes jeg også var med til at lære dem at kende. Det er jo også en del af koncerten med det visuelle, at man kan se deres udtryk og deres oplevelse med musikken.

Mikkel (interviewer): Ja, det var måske lidt specielt med den opstilling der?

Laura: Jeg synes, det var en vildt fed opstilling... at man ikke sådan... at så er scenen der, og dem der sidder allerbagerst har lidt svært ved at se, hvordan de egentlig spiller på de her instrumenter. Her havde alle et nogenlunde fint udsyn til det....

Mathilde (afbryder Laura): Men altså, jeg synes næsten, alle koncerter burde være stillet op på den måde.

Emilie: [...] jeg kan rigtig godt lide det der fysisk med at ku' komme tæt på musikerne... hvor her som i aften hvor det er cuttet ned i antal, men også sådan i dynamik [...] og det der med at kunne komme tæt på, så man også kunne sidde og endda følge med i noderne...¹⁰⁴

103Ibid., 23:00 (s. 93)

104Ibid., 33:45 (s. 94-95)

Det er tydeligt, at alle fire er enige om at fremhæve den fysiske opsætning af koncerten og relationen til musikerne som vigtig. Mikkel nævner, at det betyder noget for ham at kunne se musikerne udtrykke sig i forhold til den musik, som de fremfører. Herved fremhæver han endnu et visuelt element – nemlig forholdet mellem udøver og publikum. Laura påpeger, at opsætningen i aften afvigede fra det traditionelle scene-publikum-scenarie, som Small også registrerer i sine feltstudier (jf. afsnit 4), og det at alle fire nævner det som et positivt afsæt for deres musikoplevelse vidner om, at deres æstetiske oplevelse af musikken må ses i relation til den *musicking* jf. Small eller aktivitet, hvor musikken smelter sammen med den fysiske situering af publikums placering i forhold til scenen og musikerne.

Opsummering

Min og informanternes oplevelse af koncerten på Testrup Højskole tegner et billede af en koncert, hvor noget af det mest iøjnefaldende var repertoire; nyere kompositions-musik med eksperimenterende instrumenter, klanglige overraskelser (Aguirres værk for solo-fløjte) og audiovisuel iscenesættelse gennem lyd, lys og påklædning (Crumbs *Voice of the Whale*). Under fremførslen af Aguirres værk opstod der en interessant situation, hvor flere fra publikum kom til at grine pga. fløjtens klanglige udfoldelse. Gennem Mikkels oplevelse ses det, hvordan der var en spænding mellem den reaktion, som musikken (sandsynligvis ikke bevidst) affordede og måden, hvorpå Mikkel forholdt sig til "den kunstneriske situation". Selv oplevede jeg heller ikke publikums grin som helt motiveret.

Et andet element var udformningen af koncertrummet. Gennem en opbygning af tre scener (to i hver sin ende af rummet) lagde Lydenskab op til flere instanser for publikum; en hvor nogle af dem blev nødt til at vende sig om for at se musikerne og lyd-kilden og en hvor de kunne se hinanden og være tæt på musikerne qua rundkreds-opstillingen af stolerækker. Min oplevelse var dog, at der trods denne opstilling ikke var meget direkte interaktion mellem udøver og publikum og heller ikke indbyrdes mellem publikum. Tværtimod lagde Eskild fra Lydenskab i sin introduktion til koncerten op til, at der, med undtagelse af en indlagt pause, ikke ville blive afbrydelser undervejs. Sandsynligvis fik dette betydning for koncertens forløb og min oplevelse af det.

6.3 Koncert på Dansk Flygtningehjælp Aarhus

Tid 1 - Før koncerten

1. Forudsætninger:

Denne koncert finder sted en torsdag aften på Dansk Flygtningehjælps center på Olof Palmes Allé i den nordvestlige del af Aarhus. Som en del af projektet 'Reach Me!' er koncerten én blandt flere i en uge, hvor Lydenskab sammen med det amerikanske ensemble Decoda har lavet en række koncerter og workshops i Aarhus-området med fokus på nye publikumsgrupper. Op til denne koncert har de to ensembler arbejdet sammen med fire flygtninge fra Syrien og Libanon om at skabe ny musik med udgangspunkt i flygtningenes historier. Koncerten afholdes i en stor festsal i centeret kl. 20.00, og da jeg ankommer ca. tyve minutter før, fornemmer jeg, at der allerede på dét tidspunkt er kommet mange mennesker. Lidt tid senere bliver dørrerne til salen åbnet, og hurtigt kan jeg se, at der bliver fyldt op på stolerækkerne. Der er gratis adgang til koncerten. Jeg bemærker, at der i den ene ende af salen er opstillet borde med kaffe, te og kage, og at det fremmødte publikum hurtigt forsyner sig. Jeg vurderer, at der er omkring 200-250 fremmødte. Der er ikke noget decideret podium eller ophøjning til musikerne, så de sidder og står i øjenhøjde med publikum. Der ligger et program til publikum på hver stol, og da jeg har sat mig til rette i midten af salen, ser jeg, at jeg ikke kender meget af den musik, som skal fremføres denne aften. Jeg bemærker, at det relativt store antal publikum hovedsageligt består af folk med en anden etnisk baggrund end dansk.

Tid 2 – Under koncerten

2. Koncertens indhold:

A. Aktør(er)

Til forskel fra koncerten på Testrup Højskole er Lydenskab denne gang suppleret af dele af det amerikanske ensemble Decoda gennem Claire Bryan (cellist), Brian Ellingsen (kontrabas) og Meena Bhasin (bratsch). Desuden medvirker på scenen de fire flygtninge Arij Shakra, Amin Boukhatmi, Muhanad Hable og Rami Ejleh. Det vil sige, at Lydenskab til aftenens koncert direkte har involveret fire personer ud af den intenderede målgruppe i skabelsen såvel som udøvelsen af koncertens program.

B. Musik:

Lydenskab og Decoda spiller aftenens koncert uden på forhånd planlagte pauser, men dog med indlagte præsentationer af de enkelte værker. Programmet er følgende:

1. *Music from An Illiad* af Mark Bennet (amerikansk nulevende komponist)
2. *En moders tab – A mother's loss* af Lydenskab, Decoda og Arij Shakra
3. *Hjerte* af Line Tjørnhøj (dansk komponist, født 1960)
4. *Le Sacre du Printemps* (uddrag) - af Igor Stravinskij
5. *Valg – Choices* af Lydenskab, Decoda og Amin Boukhatmi
6. *Spiegel im Spiegel* af Arvo Pärt
7. *Sorgens tårer – Sad Tears* af Lydenskab, Decoda og Muhanad Abu Hable
8. *Milonga del ángel* af Astor Piazzolla
9. *Gefinder troen – Restoring faith* af Lydenskab, Decoda og Rami Ejleh



Ti minutter inden koncerten i Dansk Flygtninghjælp Aarhus d. 14.04. Folk forsyner sig med mad og drikke, inden musikken går i gang. Privat foto.

C. Engagement i og med musikken:

Koncerten indledes med en introduktion af pianisten Eskild fra Lydenskab til aftenens program samt baggrunden for projektet 'Reach Me!'. Han gør det på dansk, men holder indimellem pause for at give plads til en tolk fra centeret, der oversætter fra dansk til arabisk for de mange udenlandske fremmødte. Eskild gør meget ud af at fremhæve samarbejdet med de fire flygtninge, og han understreger, at koncerten i

aften kommer til at handle om identitet og stærke følelser formidlet gennem musik og ord. Han fortæller også, at vi vil komme til at opleve de fire flygtninge fortælle nogle rørende historier, og at disse ikke tidligere har stillet sig op foran et publikum.

Musikken begynder med et instrumentelt værk fremført af medlemmerne af Decoda – *Music from An Illiad* af Mark Bennett – som jeg ikke kender, men drages af. Det er et meget enkelt og minimalistisk stykke, som med celloens konstante dybe pizzicato-drone og bassens og bratschens omkringliggende melodier skaber et melankolsk og eftertænksomt udtryk. Som tidligere nævnt står musikerne ikke på en sceneopsats, og de er heller ikke klædt i sort dresscode, hvilket skaber en uformel atmosfære omkring hele koncertsituationen. I næste stykke – *En moders tab* – kommer for første gang en af de fire flygtninge, Arij Shakra, på scenen. Inden musikken går i gang, får vi at vide, at Shakra på grund af krigen i Syrien måtte flygte fra sit hjemland og sine tre børn. Hun havde intet valg. Shakra reciterer et digt, hun har skrevet om den sorg, hun har måtte tage med sig som følge af flugten. Imens spiller Lydenskab og Decoda et molbaseret og meget melankolsk akkompagnement. Shakras digt bliver projiceret på et lærred bag ensembleerne, mens hun læser op, og jeg tager mig selv i læse med, mens jeg lytter. Der er helt stille blandt publikum. Jeg oplever det som en intens og meget rørende oplevelse, og den forstærkes, da Shakra til sidst i stykket har svært ved at holde sine tårer tilbage.

Efter en kort pause fortsætter de to ensembler programmet med Line Tjørnhøjs værk *Hjerte*. Her bliver jeg kort inde i stykket opmærksom på, at der opstår en del småsnak og støj blandt publikum. På et tidspunkt høres endda en telefon ringe, som åbenbart ikke er blevet slukket. Min fornemmelse af uro blandt publikum fortsætter stykket ud og selvom det ikke er anmassende, så er det ikke noget, jeg er vant til i en klassisk koncertsammenhæng. Næste værk er et uddrag af Stravinskis *Le Sacre du Printemps*. Denne musik kender jeg i forvejen, men bliver alligevel overrasket, da de to ensembler går i gang med at spille uddraget. De starter lige på et af de dynamisk kraftigste steder i værkets første del, og selvom deres fremførelse er med en anderledes kammermusikalsk besætning i forhold til originalen, så er den alligevel meget energisk. Jeg bemærker særligt, hvordan Brian Ellingsen fra Decoda slår bastonerne hårdt, aggressivt og meget udtryksfuldt an med sin bue. Thea fra Lydenskab har vendt sin guitar om og slår på bagsiden af klangkassen som en tromme. Situationen er meget energisk. Undervejs lægger jeg mærke til, at uroen og småsnakken blandt publikum er stoppet helt. Flere folk er optaget af at kigge på de ekspressive musikere, salen virker i det hele taget nu meget fokuseret, og da musikken slutter på toppen af et stort crescendo,

bryder publikum ud i en lang klapsalve. Herefter præsenteres et indslag med den næste flygtning, Amin Boukhatmi. I stedet for at læse sin tekst op, fremfører han den gennem rap, og selvom jeg ikke forstår hans ord, så er energien i vejret ligesom før med Stravinskij. Ikke mindst fordi Decoda og Lydenskab spiller et tempofyldt akkompagnement bestående af en akkordrundgang, som hele tiden svinger dynamisk op og ned, afhængig af Boukhatmis rap¹⁰⁵.



Fremførelse af værket 'Valg – Choices' med flygtningen og rapperen Amin Boukhatmi sammen med Lydenskab og Decoda. Privat foto.

Efter dette stykke sker der noget nyt og uventet. Gennem Lydenskabs introduktion til det næste værk, *Spiegel im Spiegel* af estiske Arvo Pärt, tilføjer de, at vi nu ikke kun skal lytte, men også reflektere. Musikerne henviser til tre papirtavler, som er placeret henholdsvis bagved og til højre og venstre for publikum. Jeg har ikke lagt mærke til dem før nu. Musikerne opfordrer til, at publikum under musikken kan rejse sig op, gå hen til en tavle og skrive nogle refleksioner omkring, hvad der betyder noget for dem som mennesker ud fra baggrund, identitet osv.

Eskild fra Lydenskab og Claire fra Decoda går i gang med at spille *Spiegel im Spiegel* for klaver og cello, og efter et minuts tid begynder de første folk fra forskellige

105 Se bilag 4

publikumsrækker at rejse sig op og gå hen til de tre tavler for at skrive. Jeg kender værket (og Arvo Pärts øvrige musik) godt, og jeg oplever i starten situationen som meget refleksiv og eftertænksom grundet den minimalistiske musik. Klaverets brudte akkorder og celloens lange enkelttoner synes at passe til folks rolige bevægelser over mod tavlerne. Flere folk rejser sig op, andre bliver siddende og kigger skiftevist på musikerne og det som løbende bliver skrevet på tavlerne. Undervejs er det dog som om, at den tidligere nævnte uro blandt publikum begynder at dukke op igen¹⁰⁶. Jeg begynder at høre let støj fra kaffebordet i modsatte ende af musikerne, og det er som om, at støjen bagerst i publikumsrækkerne tager til. Flere publikummer har også rejst sig op. Da fremførelsen af *Spiegel im Spiegel* nærmer sig sin ende, er det praktisk talt svært at høre musikken, fordi snak og støj har taget til. Jeg har en fornemmelse af, at situationen er lidt ude af kontrol. Da musikken er slut, rejser Claire (cellisten) sig op og siger i mikrofonen, at nu må folk gerne finde deres pladser og sætte sig ned igen.

Koncertens næste værk er med flygtningen Muhanad Abu Hable, hvis arabiske digt jeg ikke forstår, men sammen med musikken dog oplever som melankolsk og eftertænksom i stil med Pärt. Jeg bemærker, at Lydenskab og Decodas akkompagnement lyder meget arabisk, selvom de spiller på vestlige klassiske instrumenter. Tonerne er glidende og vibrerende, og melodistemmerne lyder ikke som noget, jeg kender fra kirketonearterne. Jeg oplever derfor, at musikken knytter sig meget an til Abu Hables ord, selvom jeg ikke forstår dem. Det næste værk af Astor Piazzolla er en melankolsk klingende tango i roligt tempo, og her begynder folk igen at snakke lidt i krogende af salen. Det bliver lidt ved indtil koncertens sidste værk, med flygtningen Rami Ejlehs digt *Genfinder troen*, der starter roligt ud, mens Ejlehl læser sin tekst op – som den eneste af de fire flygtninge – på engelsk. Hurtigt vokser musikken dog i dynamik, og pludselig rejser cellisten Claire sig op og begynder at synge den sidste linje fra Ejlehs digt, "Humanity is the path to make our world great again". Herefter begynder flere af de andre musikere og flygtningen på scenen at klappe, synge og bevæge sig sammen på scenen, og publikum reagerer hurtigt. Det udvikler sig til en nærmest gospelligende situation, hvor musikken, førnævnte tekstlinje og fysiske bevægelser smelter sammen. Herefter slutter koncerten.

106 Se bilag 4

D. Lokale betingelser for C:

Jeg bemærker flere forhold under koncerten, som kan have betydning for engagementet med musikken. For det første er antallet af publikum stort – så stort, at nogle af dem står op i siderne af salen under det meste af koncerten. For det andet bliver det aflange bord med mad og drikke, som er placeret længst væk fra musikere, aldrig ryddet af, hvilket får flere folk at gå frem og tilbage for at hente kaffe, the osv. Om denne mulighed skyldes fravær af indlagt pause under koncerten, ved jeg ikke. Uanset hvad bidrager det ud fra mit perspektiv til en uformel stemning hele koncerten igennem. Fra min position i salen fornemmer jeg flere gange undervejs, at størstedelen af publikum ikke er vant til at sidde i en klassisk koncertsal og derfor ikke er bekendt med de hertil knyttede traditioner og ritualer jf. Small, kapitel 4. Det kommer bl.a. til udtryk gennem den uro og småsnak, der flere gange undervejs præger oplevelsen af at sidde med som publikum.

E. Miljø:

Som tidligere nævnt befinder vi os hos Dansk Flygtningehjælps center i Aarhus. Da næsten hele publikum udgøres af folk med tydelig indvandrerbaggrund, kan Lydenskab dermed siges at have flyttet koncerten ud til det område, som publikum kender og befinder sig i til daglig. Jeg oplever, at dette kommer til udtryk både før, under og efter koncerten, hvor der dels bliver snakket en del indbyrdes blandt de fremmødte, men også mellem publikum og flygtningecenterets personale, der på dagen tydeligvis hjælper til med afvikling af arrangementet. Valget af Dansk Flygtningehjælp som koncertsted er samtidig i overensstemmelse med sammensætningen af koncertens program (samarbejdet med de fire flygtninge), der tager konkret udgangspunkt i målgruppens identitet og kultur. Festsalen i centeret indeholder ikke nogen sceneopsats, scenelys eller lignende, og således spiller ikke kun kulturelle, men også de materielle forhold en potentiel rolle for den forståelsesramme, som musikken indgår i denne aften.

Tid 3 – Efter koncerten

3. Resultat:

Umiddelbart efter koncerten lykkes det mig at finde fire personer blandt publikum, som gerne vil snakke om deres oplevelse: Jiwan på 20 år fra Syrien, Adam på 19 år fra Aarhus samt en mor, Shajwan på 42 år, og hendes datter Niyana på 15 år, begge fra

Kurdistan¹⁰⁷. Ligesom til koncerten på Testrup Højskole spørger jeg også her alle om, hvad de synes om koncerten:

Jiwan: Jeg synes, det var meget godt [...] vi er alle sammen flygtninge... jeg kan lide den her musik godt... det er godt jeg synes.¹⁰⁸

Adam: Det var ret fedt lavet... pissedygtige musikere og rørende og forskellige numre.¹⁰⁹

Niyan: It was so good... it was nice for me to hear them and it was the first concert I've been to in classic music.¹¹⁰

Shajwan (Niyan oversætter): It was so good and it was a good idea with all the nationalities.¹¹¹

Ingen af de tre flytninge taler desværre så godt dansk eller engelsk, men både Jiwan og Shajwan lægger vægt på det internationale (mange flygtninge og tilstedeværelsen af forskellige nationaliteter) som et positivt aspekt. Niyan siger tilmed, at det var hendes første klassiske koncert, og da jeg lidt senere spørger hende, om hun kunne forestille sig at gå til koncert med f.eks. et symfoniorkester, siger hun:

Niyan: Yeah, I would like to go one day but I don't think that I could now cause' there's no classic concerts here.¹¹²

Hun antyder således, at der ikke tidligere har været aktiviteter med klassisk musik på flygtningecenteret, hvilket markerer aftenens koncert som et brud med ikke kun den klassiske musiks fremmedhed på dette sted, men måske også stedet og dets lokalmiljøes fremmedhed overfor den klassiske musiks traditionelle miljøer. Grundet sproglige forhindringer og mangel på tid lykkes det mig desværre ikke at spørge nærmere ind til dette eller øvrige aspekter af de tre flygtnings koncertoplevelse, herunder hvad de f.eks. syntes om koncertens interaktive elementer og kombinationen af klassisk musik og personlige fortællinger fra deres egen kultur gennem de fire optrædende flygtninge. Jeg må derfor primært nøjes med 19 årige Adams uddybning:

Adam: Jeg synes, det var ret fedt... også at det spændte så vidt... jeg kan ikke huske hvad det var... om det var Stravinskij, der var voldsom og så over til den der stille sang,

107 Shajwan og Niyan talte ikke dansk, af hvilken grund interviewet foregik på engelsk. Da Shajwan hverken talte dansk eller engelsk, blev interviewet reelt mest en dialog med Niyan, som indimellem oversatte for sin mor.

108 Interview 2, 2:00 (Bilag 4, s. 95)

109 Ibid., 2:50 (s. 95)

110 Interview 3, 0:55 (s. 97)

111 Ibid., 2:15 (s. 97)

112 Ibid., 9:15 (s. 98)

hvor man kunne gå rundt og skrive og det var helt naturligt ligesom i koncerten, at det gik sådan... det var ret fedt at opleve.¹¹³

Her kommer Adam ind på nogle af de kontraster, som jeg også selv oplevede som observatør. Også han oplevede den voldsomme energi i fremførslen af *Le Sacre du Printemps*, og under den "stille sang" (hentydning til Pärts *Spiegel im Spiegel*) faldt det ham naturligt med interaktionen mellem publikum og tavlerne og dermed afvigelsen fra en stillesiddende, kontemplativ lytning uden fysisk aktivitet. Denne lytterposition knytter Adam selv an til forestillingen om, hvad det for ham normalt vil sige at gå til en klassisk koncert, da jeg spørger ham, hvad der kendetegner dette:

Adam: Det er helt klart en anden oplevelse... øhm... det er oplagt selvfølgelig at sige det musikalske, men der er også noget ligesom i stemningen.. den måde man tager musikken ind på er anderledes [...] Rockmusik er jo ligesom klassisk musik både stille, energisk, melodisk og støjende, men selve kulturen omkring det er anderledes.

Mikkel: Hvordan er den det?

Adam: Øhm... det er jo i forhold til.. måske formen af koncerten, at man forholder sig stille og tager sig tid til at lytte, hvor man i rockmusik tit tager kroppen i brug til dans eller spring eller at synge med.¹¹⁴.

Ligesom det var tilfældet på Testrup Højskole, finder vi også her en indikation på bevidsthed om normer og ritualer i forbindelse med den klassiske koncertsituation. Følger vi Adams beskrivelse, kan Lydenskab og Decodas eksperiment med at lade folk handle fysisk og aktivt under Pärts *Spiegel im Spiegel* ses som et brud på disse ritualer, ligesom den energiske fremførsel af *Le Sacre* kan forbindes til dels musikens gestiske karakter i form af rytmik og dynamik, men også musikernes ekspressive måde at fremføre den på.

Opsummering

Som deltagende observatør oplevede jeg, at koncerten på flygtningecenteret skabte en anderledes koncertsituation end tilfældet var på Testrup Højskole. Store dele af publikum var ikke bekendte med de konventioner eller isolerede, kontemplative lyttesituationer, som der indimellem blev lagt op til fra musikernes side. Når musikken blev meget gestisk og energisk som f.eks. i Amin Boukhatmis rap-stykke eller Stravinskijs *Le Sacre*, fornemmede jeg et anderledes engagement og en koncentration

113 Interview 2, 9:10 (s. 96-97)

114 Ibid., 7:23 (s. 96)

end under opførslen af f.eks. Line Tjørnhøjs stille værk *Hjerte*. Der opstod også en interessant situation, da Lydenskab og Decoda inviterede folk til at skrive på tavlerne og dermed opleve den klassiske musik på en anderledes måde end traditionelt. Selvom musikerne måske havde en intention om at *afforde* en bestemt handling og refleksivitet med udgangspunkt i Arvo Pärts musik, så blev flere blandt publikum mere og mere støjende for til sidst at efterlade musikken i en perifær rolle. Den var nærmest ikke til at høre, selvom jeg sad og lyttede efter. Forholdet mellem lytter og udøver blev brudt op, og publikum begyndte at forsyne sig med kaffe, tale sammen omme bagved, tale med sidemanden osv. Musikken blev altså en del af en samlet aktivitet, der ikke handlede om at behandle den som et autonomt objekt jf. Smalls begreb om *musicking*. Denne "alternative" del af koncerten er således et relevant eksempel på DeNoras betegnelse af affordance som en sjældent forudsigelig størrelse, da den altid involverer musikkens samspil med omgivelserne og den konkrete situation: "[...] music's affordances, while they might be anticipated, cannot be pre-determined but rather depend upon how music's 'users' connect music to other things; how they interact with and in turn act upon music as they have activated it."¹¹⁵ Med det sagt, så er der ingen tvivl om, at Lydenskab og Decodas valg af Pärts enkle og minimalistiske instrumentalmusik i udgangspunktet kunne "tilbyde" eller afforde bestemte reaktioner og erfaringer hos publikum i den specifikke situation, hvor f.eks, et mere energisk stykke som *Le Sacre* havde givet de "forkerte" affordances: "To speak of music as affording things is to suggest that it is a material against which things are shaped up, elaborated through practical and sometimes non-conscious, action."¹¹⁶ Et andet eksempel på dette var i slutningen af koncerten, hvor Lydenskab og Decoda bevidst gik efter at få publikum til at rejse sig og synge med på Rami Ejlehs digt, med hvilket musikken fik en rolle som en "omgivelse" for fællesskab, sang og bevægelse.

6.4 Koncert på Godsbanen, Aarhus

Tid 1 – Før koncerten

1. Forudsætninger:

Til forskel fra de to tidligere omtalte koncerter er denne en del af et større kulturarrangement, som finder sted den 15.04 i salen Remisen på kulturproduktionscenteret Godsbanen i Aarhus. Ligesom koncerten på flygtningecenteret er dette arrangement også en del af 'Reach Me!'-projektet og omfatter et længere seminar om kunstnerisk

115 Ibid. s. 48

116 DeNora, Tia (2003): *After Adorno...* op. cit., s. 47

byudvikling. Lydenskab har forud for seminaret inviteret kultur- og udviklingskonsulenter fra kommuner i hele Danmark til at deltage og få et større indblik i emner som kunstnerisk samarbejde, borgerinddragelse i byens rum og fundraising. I forbindelse med mit speciale har jeg forinden fået lov til også at deltage i arrangementet. Lydenskab arbejder denne dag også sammen med det amerikanske ensemble Decoda, da de bl.a. holder et oplæg om arbejde med udsatte målgrupper indenfor kunstens verden, som f.eks. flygtninge fra mellemøsten. Seminaret rundes af med en koncert fra Lydenskab og Decoda, hvor de forinden i programmet for dagen har skrevet, at der vil være fremvisninger af eksempler på publikumsinddragelse. Det vil sige, at musikerne har gjort det tydeligt for målgruppen, at det ikke bliver en "almindelig" klassisk koncert. Koncerten starter kl. 14.00 i Remisen, og Thea fra Lydenskab indleder med at fortælle, at de to ensembler har valgt at lave markante ændringer i programmet for koncerten. Som følge af gårsdagens koncert på Dansk Flygtningehjælp har musikerne besluttet at droppe flere af de oprindeligt planlagte stykker musik til fordel for en gentagelse af indslaget med de fire flygtninge fra centeret. Til koncerten er publikum (ca. 50 personer) primært bestående af kommunalt ansatte konsulenter i kulturlivet fra hele landet, men der er også enkelte udenfor denne gruppe. Bl.a. sidder jeg ved siden af en kvinde, som er lokal dramaturg og teaterinstruktør fra Aarhus. Det vil sige, at alle de fremmødte er indenfor det kreative og kulturelle fagfelt. Hermed er der basis for at antage, at publikum til denne koncert er mere bekendte med normer og traditioner i forbindelse med en klassisk koncert, end tilfældet var til gårsdagens koncert på flygtningecenteret

Tid 2 – Under koncerten

2. Koncertens indhold:

A. Aktør(er)

Som nævnt spiller Lydenskab eftermiddagens koncert i samarbejde med ensemblet Decoda og de fire flygtninge fra koncerten den 14.04. Forinden koncerten har der været en række oplæg og diskussioner, både med musikerne, men også med f.eks. Jesper Kofoed-Melson fra organisationen GivRum. Publikum består som tidligere nævnt hovedsageligt af kommunalt ansatte kulturkonsulenter.

B. Musik:

Programmet for koncerten på Godsbanen er således:

1. *Dream* af John Cage
2. *En moders tab – A mother's loss* af Lydenskab, Decoda og Arij Shakra
3. *Hjerte* af Line Tjørnhøj (dansk komponist, født 1960)
4. *Le Sacre du Printemps* (uddrag) - af Igor Stravinskij
5. *Valg – Choices* af Lydenskab, Decoda og Amin Boukhatmi
6. *Sorgens tårer – Sad Tears* af Lydenskab, Decoda og Muhanad Abu Hable
7. *Milonga del ángel* af Astor Piazzolla
8. *Gefinder troen – Restoring faith* af Lydenskab, Decoda og Rami Ejleh

C. Engagement i og med musikken:

Lydenskab og Decoda indleder koncerten med værket *Dream* af den amerikanske komponist John Cage. Da Thea præsenterer musikken, beskriver hun den som svævende og drømmende, hvortil hun føjer, at musikerne gerne vil have publikums drømme med som en del af musikken. Hun henviser til en mikrofon som står placeret foran musikerne (se nedenstående billede) og siger, at vi, såfremt vi har lyst, gerne må tage en seddel fra "drømmetræet" i den anden ende af salen, gå op foran publikum og læse op, hvad der står på sedlen. Det som Thea her nævner har forbindelse til en aktivitet, som foregik en halv times tid inden koncerten. Her forklarede hun, at hun havde medbragt et pæretræ fra sin baghave, og at dette træ skulle dekoreres med små papsedler. På disse sedler blev vi opfordret til at skrive det, som vi drømmer om for vores by eller kommune, hænge det på træet, hvorefter Thea blot sagde, at det skulle bruges senere.

Tilbage i koncertsituationen begynder musikerne at spille. Jeg kender værket af Cage i forvejen som et stykke for solo klaver, men her er det arrangeret for cello, bratsch, guitar og kontrabas. Musikken er enkel og minimalistisk med små, trinvis melodier som bevæger sig roligt og langsomt. Ca. et minut inde i musikken begynder nogle blandt publikum at rejse sig op og gå over til træet. Efter tur går de nu op til mikrofonen og læser op, hvad der står på deres seddel. Stemmerne og måderne at læse op på er meget forskellige, men fælles for alle oplæsningerne er, at jeg oplever en særlig tyngde i folks ord. Måske på grund af musikken, da denne som nævnt er meget rolig, men også "åben" og klangligt orienteret – som om den står stille, men alligevel præger rummet og ordene fra publikum¹¹⁷.

117 Se bilag 4



Publikumsinddragelse under fremførelse af John Cages *Dream*. Privat foto.

Jeg lægger mærke til, at næsten alle fra publikum undervejs når at komme op og involvere sig i oplæsningen. Det efterfølgende program i koncerten er stort set det samme som gårsdagens koncert på Dansk Flygtningehjælp, men til forskel fra denne oplever jeg i eftermiddag ikke nogen uro eller snak blandt publikum. Folk virker til at lytte fokuseret og intenst til musikken. Da Lydenskab og Decoda fremfører de nyskrevne værker med fortællinger af de fire flygtninge, lægger jeg specielt mærke til to forhold. Det ene er, at flygtningenes digte ligesom i går vises frem på det hvide lærred bag musikerne, men at jeg først i dag ser, at de er håndskrevne. Sammen med den melankolske og indføjte musik til hver flygtnings recitation skaber dette en meget intens stemning. Det andet er, at nogle af musikerne og publikum undervejs i disse fremførsler virker meget rørte og påvirkede af fortællingen. Særligt under Arij Shakras digt *En moders tab*, hvor flere sidder med tårer i øjnene – også musikerne. Jeg bliver selv meget rørt, og da jeg et par gange vender blikket rundt i salen, fornemmer jeg et stort engagement blandt det relativt lille publikum.

Generelt hæfter jeg mig ved en høj grad af gestik og ekspressivitet i både Lydenskab og Decodas måde at fremføre musikken på. Det er tydeligt, at de ikke prøver at skjule, hvordan musikken påvirker dem, hvilket kommer til udtryk i flygtningefortællingerne, men også da de spiller uddraget af *Le Sacre du Printemps*. Jeg oplever, at Stravinskijs dynamisk kraftige, dissonante og rytmisk uforudsigelige musik bliver yderligere forstærket af f.eks. bassisten Brian Ellingsens iltre måde at slå instrumentets strenge an på, og det virker som om, at de to ensembler med denne fremførelse formår at fange publikum ligeså meget som dagen forinden på flygtningecenteret. Koncerten slutter af

med den unge flygtning Rami Ejlehs digt *Genfinder troen*. Her spiller Decoda og Lydenskab i starten et langsomt, melankolsk arrangement, som efterhånden tager til i styrke og til sidst inddrager et overraskende element i form af først Decodas cellist Claire, der lægger sin cello fra sig og siden hen flere af musikerne fra Lydenskab for afslutningsvis at bryde ud i sang af Ejlehs digt. Musikerne giver tegn til at publikum skal rejse sig op, klappe med og synge sammen på melodien til linjen "humanity is the path to make our world great again". Folk er hurtige til at tage dette tegn op, og der udløses en stor og lang klapsalve fra salen, da musikken og sangen stopper.



Flygtningen Rami Ejleh fremfører *Genfinder troen* med Lydenskab og Decoda. Privat foto.

D. Lokale betingelser for C:

Et væsentligt forhold ved publikums engagement med musikken er den kontekst, som Lydenskab har arrangeret koncerten i. Fordi de har tilrettelagt de forudgående seminarer til mennesker ansat indenfor kulturlivet, er der ingen tvivl om, hvem der er målgruppen for koncerten. Et andet betydningsbærende element for engagementet er, at Lydenskab i det fysiske koncertprogram ekspliciterer og "afslører", at publikumsinddragelse vil komme til at foregå undervejs. Det kan skabe en forventningshorisont for publikum og medføre, at de potentielt vil gribe de interaktive øjeblikke anderledes an, end hvis de ikke vidste noget i forvejen. Ved fremførelsen af John Cages *Dream* lægger ensemblet op til, at publikum både kan interagere og være medskabende i det

musikalske forløb undervejs. Ganske vist med musikerne som den kontrollerende faktor, men alligevel med en vis kreativ frihed for publikum, der kan læse frit op fra en hvilken som helst seddel på en hvilken som helst måde. At indholdet på sedlerne tilmed selv er produceret af publikum, gør sandsynligvis engagementet større, ligesom at emnet og indholdet for dagens seminarer (om kunstnerisk byudvikling) forbinder publikums faglige og personlige interesse med deltagelsen i den musikalske fremførelse. Med andre ord en situation, hvor betydningen ikke ligger i John Cages musik isoleret set, men også i de fysiske og sociale elementer som aspekter af den musikalske performance jf. Smalls begreb om musicking.

E. Miljø:

Ligesom koncerten hos Dansk Flygtningehjælp foregår denne heller ikke i en sal direkte rettet mod musikalsk aktivitet. Remisen er Godsbanens store konferencerum, hvilket selvfølgelig passer godt til Lydenskabs række af seminarer, som foregår op til koncerten, men til sidstnævnte ikke omfatter f.eks. scenelys, lydanlæg eller scenepodium. Samtidig med at salens kapacitet er begrænset til lidt over 100 mennesker, skabes der derfor en intim og uformel atmosfære til koncerten, hvilket forstærkes yderligere af, at musikerne spiller i deres hverdagstøj og ikke er hævet over sit publikum.

Tid 3 – Efter begivenheden

3. Resultat:

Efter koncerten får jeg mulighed for at interviewe to blandt publikum, Rikke på 34 år, der er kulturkonsulent i Kolding Kommune og Barbara på 48 år, som er dramaturg og teaterinstruktør i Aarhus. Jeg spørger ind til deres oplevelse af koncerten, hvor Rikke særligt lægger vægt på ensemblernes samarbejde med de fire flygtninge:

Rikke: Det var meget, meget rørende, meget dybt og nærværende, selvom der sad mange i rummet [...] de historier der blev fortalt var jo tragiske, men også med meget håb. Jeg synes, det var meget spændende og modigt af dem at være med.¹¹⁸

Barbara blev ligeledes meget rørt over koncerten, men hæfter sig samtidig ved musikernes visuelle udtryk undervejs:

Barbara: Jeg sad også lidt og kiggede på de der musikere,

118 Interview 4, 01:00 (Bilag 4, s. 98)

synes bare de var... øhm... ja, for det første var de tydeligvis vældig dygtige, men også meget fascinerende at se på.¹¹⁹

Jeg får ikke Barbara yderligere i tale om, præcis hvori det fascinerende element kom til udtryk, men det er i sig selv en pointe, at musikernes fremtoning har spillet en rolle for hendes oplevelse. Her tænker jeg ligledes på min egen oplevelsen af f.eks. *Le Sacre*, hvor flere af musikerne tydeligt var meget gestiske og energiske i udtrykket. Rikke følger op på Barbaras kommentar, da hun også undervejs bemærkede musikernes engagement i musikken:

Rikke: Og så synes jeg, det var ret spændende... apropos det her med musikerne, ik', at de danske musikere faktisk blev revet så meget med af det også... altså hende der sad og var helt grådkvalt bagefter ligesom os andre, hvor man måske... og det kan være, det er fordomme, men med amerikanerne har man ligesom den der forventning om, at de bliver meget hurtigt bevægede.¹²⁰

Selvom Rikke i dette citat snakker lidt om sine fordomme overfor musikerne i Decodas amerikanske ophav, så er det mest væsentlige, at hun grundlæggende fremhæver forholdet mellem publikum og udøver; at musikerne tør udvise nogle af de følelser og stemninger, som musikken afføder i en given situation, og at dette sker *sammen* med publikum. Det er altså musikken som en social aktivitet jf. Small, som Rikke og Barbara hæfter sig ved. Det er tydeligt, at begge også har ladet sig mærke af samarbejdet mellem Lydenskab, Decoda og de fire flygtninge, da de undervejs taler meget om netop dette indslag i koncerten:

Barbara: Altså det at de ligesom tager to ender af... altså det der med at være vildt dygtig musikere, virkelig at kunne og så føre det sammen med sådan noget community... øh, altså hvor det er udsatte mennesker, der aldrig er blevet bedt om at udtrykke sig i musik før.¹²¹

Rikke: Selvom det bare var det mest banale, de fik sagt på en eller anden måde, ikk', så løfter de her musikere det jo op og gør det simpelthen til det vigtigste i verden [...] de fik sat dem og deres historier i centrum, og det er vigtigt, synes jeg.¹²²

Da jeg i slutningen af interviewet runder af med at spørge dem, om der er noget, de har lyst til at tilføje, bringer de selv nogle refleksioner på banen om, hvorfor de ikke

119 Ibid., 2:35 (s. 98)
120 Ibid., 4:26 (s. 98)
121 Ibid., 22:20 (s. 99)
122 Ibid., 24:45 (s. 99)

opsøger den klassiske musik mere end de gør, og hvad der i så fald skulle til for at forbedre det:

Barbara: Jeg tænkte lidt over det der med, hvorfor faen jeg ikke går til flere klassiske koncerter, når jeg nu godt kan lide det. Det er da lidt mærkeligt [...] det har måske noget at gøre med, at meget af den klassiske musik bliver derinde i paladset og ikke kommer ud ligesom Lydenskab og de andre... jeg ved det ikke... der er i hvert fald ingen grund til, at de skal være inde i den stramme ramme hver gang, for det kan så meget andet.¹²³

Rikke: Indenfor rytmisk musik bliver der jo lavet mange af de der hjemmekoncerter, ikk', og hvis jeg skulle høre klassisk musik, så skulle det måske være på den måde. Det synes jeg er ret spændende. Netop det der med at tage det ud af den klassiske koncertsal, og hvor man skal betale i dyre domme for at komme og høre det.¹²⁴

Som både Barbara og Rikke er inde på, ligger der nogle potentialer i at flytte klassisk musik ud i nye omgivelser, og det er interessant at de nævner de kontekstuelle rammer for musikken frem for *musikken selv* som en afgørende faktor for deres motivation til at opsøge klassiske koncerter. Dette kan ses i perspektiv til de sociale og kulturelle forudsætninger for nutidens kulturformidling, som kort er blevet belyst i afsnit 2 og som i det kommende afsnit 7 vil blive foldet yderligere ud i en perspektivering af Lydenskabs koncerter.

Opsummering:

På indholds- og oplevelsessiden lå koncerten på Godsbanen ikke langt fra koncerten på Dansk Flygtningehjælp dagen inden. Selvom repertoireet stort set var en gentagelse, så var der imidlertid væsentlige forskelle på min oplevelse af de to arrangementer. Gennem Lydenskabs iscenesættelse af John Cages musik blev der skabt en situation, som ikke blot aktiverede publikum fysisk, men også involverede dem direkte i den musikalske performance. Denne situation mindede lidt om den interaktive del på flygtningecenteret, hvor de to ensembler brugte Arvo Pärts *Spiegel im Spiegel* som rammesættende for et interaktivt indslag. På Godsbanen var situationen dog mere "kontrolleret", da der ikke opstod uro blandt publikum, som tilfældet var på flygtningecenteret dagen inden. Måske fordi publikum på forhånd ikke kendte hinanden eller var vidende om, at de skulle inddrages, og fordi omgivelserne og situationen lagde op til en mere kontemplativ og kontrolleret musicking? En anden forklaring kan

123 Ibid., 29:30 (s. 99)

124 Ibid., 30:35 (s. 100)

være, at publikum qua deres baggrund i en vestlig kultur var bekendte med normer og traditioner forbundet med en klassisk koncert jf. Small. Som det blev belyst i afsnit 4, så vil sociale eller kulturelle forhold altid påvirke omfanget af de muligheder og reaktioner, som er knyttet til socialt forankrede objekter¹²⁵, hvilket betyder at den måde, hvorpå musikalske affordances fortolkes af den enkelte lytter vil påvirkes af lytterens og musikkens ”økologiske” kontekst.

Endelig er det relevant at fremhæve musikernes performative aspekt på Godsbanen – og for vidt også ved flygtningecenteret. Der var ofte klare afvigelser fra det anonymitetsprincip, som Small hæfter sig ved i den traditionelle klassiske performance, jf. afsnit 4, gennem musikernes kropslige og emotionelle engagement i flygtningenes historier, i fremførelsen af Stravinskij's *Le Sacre* og ikke mindst i deres gestikulerende måde at skabe fællessang og bevægelse på under Rami Ejlehs *Gefinder troen*. Flere blandt det interviewede publikum bemærkede denne indlevelse i musikken og udveksling med publikum som noget positivt for oplevelsen (jf. citater på s. 61-62), hvilket i denne instans knytter Lydenskabs performance an til et autenticitetsbegreb, der ligger tættere på rockkoncertens krav om kropslighed og fælles identitetsskabelse end den klassiske koncerts vægt på det nedskrevne musik og individuelle, kontemplative lytteoplevelse¹²⁶.

6.5 Vurdering af empiri og metode

I forbindelse med mine undersøgelser af empirien blev det klart, at det ikke er problemfrit at udspørge publikum om deres oplevelser af en konkret koncert, samt deres forhold til klassisk musik generelt. Det kom til udtryk på Testrup Højskole, hvor jeg tilfældigt spurgte nogle elever, om de ville deltage i et interview, hvortil nogle af dem startede med at svare i retningen af ”jeg ved altså ikke rigtigt noget om klassisk musik”. Her er det tydeligt, at min rolle som ”musikekspert” kan skræmme informanterne til at tro, at interviewet er en test, hvormed de udtrykker bekymring for, om de nu giver de rigtige/ønskede svar. Dette forhold er ifølge musiketnologen Jonathan P. Stock et grundlæggende problem i empiriske musikstudier¹²⁷. Et andet problematisk forhold var under koncerten på Dansk Flygtningehjælps center, da denne trak så meget ud, at jeg ikke havde lang tid til interview bagefter, før centeret lukkede. Da centeret ligger i et nyere bebyggelsesområde udenfor Aarhus centrum, havde jeg ikke mulighed for at tage informanterne med over på f.eks. en café og folde interviewet yderligere ud. Det

125 Clarke, Eric F. (2005): *Ways of Listening...* op. cit., s. 38

126 Larsen, Charlotte Rørdam (1991): ”Rock, myter og ritualer” i *Cæcilia*, årgang 1991, no 1, s. 119-121

127 Stock, Jonathan P. J. (2004): ”Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation” i Clarke, Eric & Cook, Nicholas (2004): *Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects*, Oxford/NewYork: Oxford University Press, s. 26

har altså sat sine begrænsninger for dybden af vores samtale. Til denne koncert havde jeg i øvrigt håbet at kunne interviewe et udsnit af publikum om deres oplevelse af koncerten umiddelbart efter den sluttede. Dette viste sig vanskeligt i og med, at størstedelen af de deltagende var af anden etnisk herkomst uden særligt gode danske eller engelske sprogkundskaber.

I det hele taget har det i processen været svært at finde et større udsnit af informanter, da jeg har haft en intention om at få en så umiddelbar beskrivelse af det tilstedeværende publikums oplevelse som muligt. En vej til at opnå et større antal informanter kunne have været at spørge publikum inden koncerterne, om de efterfølgende ville deltage i et interview. Her vurderede jeg i situationen, at bevidstheden om et efterfølgende interview om deres oplevelse ville påvirke publikums oplevelse. Jeg tilstræbte undervejs at interviewe folk ved at "fange" og spørge dem umiddelbart efter koncerten – netop for at undgå at præge folks oplevelse eller hvad de skulle være opmærksomme på. Jeg endte samlet set med 11 informanter fordelt over fem interviews af mere eller mindre uformel karakter.

Deltagende observationer eller feltstudier hævdes af og til at være uvidenskabelige, fordi de ikke kan leve op til idealer for validitet. Noget af det som ifølge Kristiansen og Krogstrup ofte kritiseres ved deltagende observation er, at forskeren kun dækker et begrænset felt, at vedkommende er selektiv i sin dataudvælgelse, at han/hun påvirker den sociale situation, og at der i princippet kan observeres i det uendelige¹²⁸. Disse pointer er jeg enig i, og derfor vedkender dette speciale sig en akademisk ydmyghed i og med, at der ikke har været lejlighed til at observere flere koncerter med den udvalgte case. Således betragter jeg mit arbejde som et kortere feltstudie, hvormed ulempen kan være, at der ikke kan opstilles konkluderende eller generaliserbare resultater på baggrund af undersøgelsen. Dette underbygges af, at de producerede data under observationerne repræsenterer et subjekt element. Her kan der dog argumenteres for, at min videnskabsteoretiske position (jf. afsnit 3) anerkender fortolkningen som det erkendelsesteoretiske udgangspunkt for den viden, jeg har produceret gennem casestudiet med Lydenskab.

Som nævnt i specialets afsnit 2 er det vigtigt at fastlå min analyses karakter af et pilotprojekt. Dette gør jeg ud fra en bevidsthed om, at der ikke eksisterer mange undersøgelser af, hvad strategisk afvigelse fra konventionelle klassiske koncertformer i praksis betyder for bestemte publikumsgrupper. I en større undersøgelse kunne der

128 Kristiansen, Søren & Krogstrup, Hanne Kathrine (1999): *Deltagende Observations...* op. cit., s. 103

derfor med rette inddrages flere etnografiske observationer samt flere interviews med specifikke målgrupper, ligesom det ville være relevant at sammenholde oplevelser fra de "alternative" koncerter med såkaldt traditionelle koncerter for at opstille komparative analyser og dermed gå i dybden med bestemte reaktions- og oplevelses-mønstre. Det ville også være relevant at undersøge de mere langsigtede betydninger af specifikke koncertarrangementer. I forbindelse med dette speciale kunne det være interessant at undersøge, hvorvidt f.eks. Lydenskabs koncert i Dansk Flygtningehjælp d. 14.04 har fået flere flygtninge til at interessere sig for klassiske musikarrangementer.

7. Perspektivering og diskussion

7.1 Lydenskabs koncerter i et samfundsmæssigt perspektiv

Dette speciale indledte med en argumentation for, at klassisk musik i dag indskrives sig i et kulturelt felt under forandring. Der er stigende krav om synlighed fra politikere og publikum om differentierede koncertoplevelser, hvormed musikinstitutionerne bliver nødt til at indtænke nye, ekspressive tilgange i deres formidling. Men hvad er de samfundsmæssige baggrunde for denne formidlingsdiskurs? Musikforskeren Nicholas Cook hævder, at "if there is a crisis in classical music, it is not in the music itself, but in ways of *thinking* about it"¹²⁹, hvilket er interessant i lyset af, at flere af mine informanter efter Lydenskabs koncerter gav udtryk for en positiv holdning til afvigelser fra traditionerne indenfor den klassiske koncert jf. afsnit 6. Deres svar kan være relevante at se i perspektiv til den engelske sociolog Anthony Giddens' karakteristik af det moderne samfund.

Kort fortalt mener Giddens, at det moderne tydeligst adskiller sig fra det traditionelle gennem en dynamik, som han deler op og analyserer i flere temaer. To af disse er adskillelse af tid og rum og refleksivitet¹³⁰. Hvor man i det traditionelle samfund var bundet til sit lokalområde, er det moderne samfund i højere grad præget af globalisering og mobilitet, så det f.eks. er muligt at skabe sociale relationer på tværs af tid og rum uden fysisk kontakt. Efterhånden som kommunikationsmidlerne har udviklet sig, har graden af refleksivitet hos individet og i samfundet også gjort det. Hvor det før var almindeligt at følge traditionerne, er man i dag friset til at reflektere over og begrunde sine valg og handlinger¹³¹. Der sættes spørgsmålstegn ved viden, traditioner,

129 Cook, Nicholas (1998): *Music...* op. cit. s. 50

130 Giddens, Anthony (1991): *Modernitet og selvidentitet*, København: Hans Reitzels Forlag, s. 28-33

131 Kaspersen, Lars Bo (2001). *Anthony Giddens - introduktion til en samfundsteoretiker*, København: Hans Reitzels Forlag, s. 208

moral, institutioner, magt, hierarkier, autoriteter, identitet, teknologi, kunst – kort sagt: alt. Resultatet er, at tvivlen bliver intensiveret både på et individuelt, institutionelt og samfundsmæssigt niveau, fordi alt er til diskussion og der derfor hele tiden skal foretages valg for at skabe en selvidentitet¹³². Den frisættelse og selvidentitet som Giddens taler om, er et resultat af en løsrivelse fra faste traditioner, normer og værdier, og dermed intensiveres søgen efter oplevelser og livsstil. Vender vi os mod kulturinstitutionerne er det, med udgangspunkt i Giddens, således ikke givet på forhånd, hvad disse skal gøre i forhold til formidling, og de bliver derfor bl.a. nødt til at spørge sig: hvem er vi, hvem er vores målgruppe, hvilken rolle har vi og hvad er vores identitet? Samtidig peger den øgede refleksivitet på, at der i den moderne kulturformidling skal være plads til at inddrage individets identitetsdannelse og livshistorie på en måde, så der er plads til dennes individuelle fortolkning og måske endda medskabelse i forbindelse med oplevelsen. Giddens tanker om det selvrefleksive individ kan i øvrigt knyttes an til den bevægelse, som sociologen Gerhard Schulze kalder overgangen ”fra knaphed til overflod”¹³³. Hermed menes der, at vi i dag lever i et *oplevelsessamfund*, hvor den moderne kulturforbruger ikke i så høj grad som tidligere orienterer sig mod en essentialistisk kvalitet eller kulturel rangorden, men hele tiden søger oplevelser mellem forskellige smagsfællesskaber og kulturelle frembringelser. Dette forstærkes af, at flere og flere ting i vores hverdag iscenesættes som oplevelser, og dermed øges kampen om vores opmærksomhed¹³⁴. Således bliver engagement og medskabelse to vigtige elementer i kulturformidlingen.

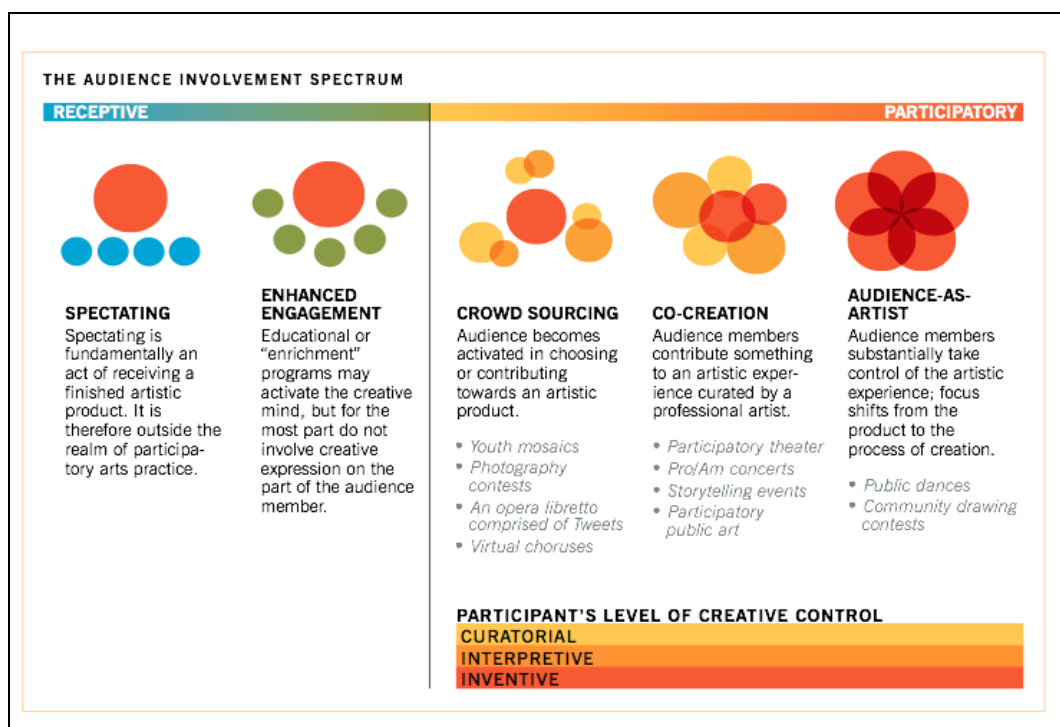
I rapporten *Getting In On the Act* fremlægger de amerikanske publikumsforskere Alan S. Brown og Jennifer L. Novak-Leonard en række eksempler på, hvordan kunstinstitutioner kan skabe mulighed for aktiv deltagelse. Det handler om, hvordan de kan tilpasse sig ændringer i det kulturelle og samfundsmæssige landskab, hvor ændrede forbrugsmønstre kræver nye og meningsfulde måder for folk at engagere sig på – et paradigmatisk skift fra en ”sid-ned-og-bliv-fortalt”-kultur til en ”making-and-doing”-kultur, hvor publikum bliver deltagere i den kunstneriske produktion ved at gøre og skabe noget eller ved at bidrage til et værks idé og koncept uanset evner og erfaring¹³⁵. Med dette udgangspunkt grupperes publikumsinvolvering i fem kategorier på et spektrum fra ”receptiv” til ”deltagende”.

132 Ibid. s. 437

133 Skot-Hansen, Dorte (2007): ”Oplevelsessamfundet – udfordringer for kulturliv og bykultur”, i *Byen Som Scene*, Frederiksberg: Bibliotekaforbundet, s. 13

134 Ibid. s. 10

135 Brown, Alan & Novak-Leonard, Jennifer L. (2011): *Getting In On the Act: how arts groups are creating opportunities for active participation*. San Fransisco: The James Irvine Foundation, s. 2-3



Spektrum for publikumsinvolvering jf. Brown & Novak-Leonard¹³⁶.

Figuren er en illustration af, hvordan aktiv deltagelse indenfor kunst- og kulturlivet kan deles op i forskellige kategorier, og det er relevant at se dette speciales case i lyset af disse. Med de tre analyserede koncerter i afsnit 6 kan der argumenteres for, at Lydenskab delvist arbejder med at forskyde det traditionelle fokus fra præsentationen af et autonomt værk til facilitering af den skabende proces, hvor ensemblet afgiver og overlader – i hvertfald i det små – en del af kontrollen til publikum selv. Det kom bl.a. til udtryk i koncerterne på Dansk Flygtningehjælps center og Godsbanen, hvor ensemblet samarbejdede med de fire flygtninge om at skabe ny musik baseret på disses historier, baggrunde og kompetencer. Et tydeligt fokus på *co-creation* (sam-skabelse) ud fra ovenstående model. Til koncerten på flygtningecenteret kan man måske endda hævde, at deltagelses-aspektet var til stede i særlig grad, fordi publikum til denne koncert kunne spejle sig socialt og kulturelt i flygtningene og dermed opnår større engagement og medejerskab i deres fortællinger. Et andet interessant element ved denne koncert var også den planlagte "tavle-seance" under fremførslen af Arvo Pärts *Spiegel im Spiegel*. Her fik publikum mulighed for at bruge musikken som et refleksivt "værktøj" til at sætte ord på deres tanker om identitet og skrive dem på tre tavler til åbent skue for de andre i salen, hvilket også kan ses som bidragsydende til den kunstneriske proces og dermed også en art *co-creation*. Til gengæld er f.eks. indslaget med John Cage og

136 Ibid. s. 5

”drømmetræet” fra koncerten på Godsbanen sværere at rubricere. Publikum havde, ligesom på flygtningecenteret, mulighed for at bidrage til den kunstneriske proces ved at nedskrive deres håb og drømme for kommunen og hænge dem på træet, men herudover kunne de også tage ordene med op på scenen, læse disse op for det øvrige publikum og dermed sætte ”stemme” til musikken. Med andre ord en blanding af *co-creation* og *audience-as-artist* (publikum-som-kunstner) jf. Brown og Novak-Leonards model. I den anden ende af skalaen var koncerten på Testrup Højskole et eksempel præget af en iagttagende publikumsrolle, som lå udenfor rammerne af deltagende kunst. Dog kan koncertens alternative rundkreds-opstilling og fokus på audiovisuel iscenesættelse have aktiveret publikums kreative forestillingsevne og derfor placere arrangementet i kategorien *enchanted engagement* (udvidet engagement). Når Brown og Novak-Leonards model er taget med her, er det fordi, jeg ser den som et relevant ”katalog” til at skabe overblik over forskellige deltagelsesformer i kulturformidling. Skemaet bør imidlertid også ses som idealtypisk eller som rendyrkning af træk, som i praksis kan være mere uklare eller sammenblandede.

7.2 Diskussion af udfordringer for den klassiske koncert

Der er ingen tvivl om, at det er ressourcekrævende at arbejde med iscenesættelse og publikumsinvolvering således, at de klassiske musikinstitutioner *både* skal tilbyde høj faglig kvalitet på det kunstfaglige område og samtidig være mere i dialog med publikum og andre institutioner i samfundet. Hertil vurderer jeg, at f.eks. Lydenskabs ”Reach Me!”-projekt med de fire flygtninge kan ses som et relevante pilotprojekt, der undersøger, hvorvidt et klassisk ensemble kan bruges som redskab til hjælp for realisering af en udsat befolkningsgruppes potentialer. I forlængelse af dette speciales undersøgelser kan det måske også foreslåes, at en udfordring for de klassiske musikinstitutioner er at acceptere, at der kan være andre indfaldsvinkler til en musikalsk lytteoplevelse end den, som Nicholas Cook betegner som ”den typiske vesterlandske måde at lytte på – den koncentrerede, kontemplative, ukropslige lytte-adfærd som en implicit del af pakken”¹³⁷. Det vil give mening i lyset af, at musik (og lyd) i nutidens samfund er dybt integreret i hverdagen som f.eks. styrende element i branding som audiovisuelle kommunikationsform eller animering af vores færden gennem byen med musik fra iPhones og mp3-afspillere i ørerne. Med andre ord en funktionalisering af musik og lyd i samfundet – i princippet langt fra de koncertsale og kulturlivsprocesser, som musik traditionelt forbindes med¹³⁸.

137 Bonde, Lars Ole (2011/2009): *Musik og menneske...* op. cit., s. 190

138 Knakkegaard, Martin (2007): ”Klingende tidsrum – Om vilkår for opnåelse af indsigt i forhold mellem musik og tid” i *Psyke &*

På denne baggrund kan Tia DeNoras begreber om musikkens affordance være nyttig til at beskrive og forstå forskellige måder at lytte til musik på og i forlængelse heraf hvordan man kan bringe den klassiske musik tættere på nye publikumsgrupper. Her er det vigtigt at huske på, at musikken afforder visse ting i et aktivt samspil med publikum og et netværk af kulturelle konventioner, der kan spille en betydningsfuld rolle i forhold til oplevelsen af musikken. Ud fra Christopher Smalls og Erik F. Clarkes forståelse af musiks betydning som "økologisk" funderet i en given kontekst (jf. afsnit 4) bør der således sættes fokus på, at en klassisk koncertsalstradition godt kan afforde en andægtig og opmærksom, stillesiddende lytteposition, selvom musikken og musikernes performance af den måske afforder noget andet. En affordance fungerer i den forstand altid mellem publikum som et aktivt subjekt og musikken som objekt og kan ikke opfattes som en kvalitet ved hverken det ene eller andet alene. Som musikterapeuten Gary Ansdell rammende formulerer det:

It 'acts' [...] only 'in concert' with the material, cultural, social and political environments in which it is located – where the musical and the para-musical can seldom be separated. This illuminates how we must explore where music is performed, perceived, experienced, acted and reflected upon in order to understand how it serves as a resource for us through its gathering together of musical things, people and events.¹³⁹

Det er også vigtigt at være opmærksom på den specifikke kontekst, hvis musikken skal tjene et bestemt formål i forbindelse med publikumsinvolvering. Omsætningen til konkret handling eller appropriation er i princippet en uforudsigelig proces, hvilket f.eks. kom til udtryk til Lydenskabs koncert på Dansk Flygtningehjælp. Her forsøgte ensemblet strategisk at skabe interaktion og refleksion blandt publikum med Arvo Pärts musik som afsæt med det resultat, at situationen løb løbsk. Da jeg oven på de tre koncerter mødes med musiker og stifter af Lydenskab, Thea Vesti Pedersen på Det Jyske Musikkonservatoriums afdeling i Aarhus, forklarer hun oplevelsen ud fra ensembles oplevelse:

Thea: Vi mistede dem [publikum red.] lidt henad vejen [...] f.eks. da de spillede Pärt med cello og klaver, det fungerede ikke, fordi vi satte publikum til at gå op og skrive på tavlerne, og det var der også mange der gjorde, men der skete også noget bagi, som kørte lidt af sporet [...] så det kræver jo også noget af publikum at gøre det på den måde, og det

Logos, nr. 28, s. 141-142

139 Ansdell, Gary (2014): *How Music Helps. In Music Therapy and Everyday Life...* op. cit., s. 40

kommer an på, hvad for et publikum der er der.¹⁴⁰

Her genkalder Thea den situation, hvor musikerne gennem deres iscenesættelse og performance af Pärts *Spiegel im Spiegel* lagde op til bestemte affordances af musikken, men hvor musikken langsomt udviklede sig til at afforde betydning som baggrundsmusik for snak blandt publikum, indtagelse af mad og drikke og andre handlinger, som ikke var knyttet til den intenderede handling fra Lydenskabs side. Hvorfor situationen udviklede sig sådan kan være svært at forklare præcist. Det er imidlertid dette speciales pointe, at der, ved at anlægge en kontekstuel forståelse af den musikalske begivenhed, bliver mulighed for at pege på, hvilke potentielle affordances der skabes mellem et givent publikum og en given musik i en given koncertsituation. Hvor og hvordan klinger musikken, hvem er publikum sammensat af, hvad er anledningen osv.? Det er givetvis i det lys, at man skal se nogle af de initativer, som Lydenskab gennem de tre analyserede koncerter har arbejdet med. F.eks. ved inddragelsen af kulturkonsulenterne til koncerten på Godsbanen:

Thea: Vi havde aftalt det der med *Dream*... den her John Cage og det her med at drømme og bo i byen... at vi ville gerne på seminaret vise, hvordan vi kunne lave en interaktion gennem musikken, og så syntes vi, det passede godt med et drømmetræ, og at de kunne blive inspireret i løbet af dagen og så til sidst kunne gå op og manifestere den her inspiration¹⁴¹.

Her var der tale om en situation, hvor Cages minimalistiske musik tog del i en iscenesat interaktion – ikke kun med publikum som æstetisk rettede lyttere, men også som hverdagsmennesker, i og med at interaktionen tog afsæt i deres arbejde og hverdag udenfor "koncertsalen".

Som flere informanter kom ind på undervejs i de kvalitative interviews, så synes der stadig at være mange normer og traditioner forbundede med forestillingen om en klassisk koncert. Disse traditioner kan siges at være udfordret i en tid, hvor samfundet i stigende grad præges af en oplevelseskultur jf. Schulze, hvor kulturinstitutionerne er i konkurrence med andre kulturprodukter om befolkningens interesse og hvor der samtidig fra politikernes side er krav om, at kultur skal være for alle¹⁴². F.eks. indenfor museer, hvor der de senere år er opstået en stigende interesse for det såkaldt "åbne" eller "nye museums" fokus på publikum og områder som social inklusion, outreach og

140 Interview 5, 19:45 (Bilag 4, s. 102)

141 Ibid., 24:30 (s. 103)

142 Kulturministeriet (2009): *Kultur for alle*, http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kultur_for_Alle.pdf (15.05.2016)

tilgængelighed¹⁴³. Hvor museer engang blev anset for at være templer for de "dannede", skal de nu i højere grad ses som en ressource for demokratiet, hvormed museets fagfolk i højere grad end tidligere "rækker ud" til målgrupperne og søger viden og indsigt i deres demografi, uddannelse, etnicitet osv.

Ud fra specialets empiriske undersøgelser er det oplagt at se en kobling mellem Lydenskabs tilgang til koncertafvikling og andre områder indenfor kunst- og kulturlivet. Det er selvfølgelig et åbent spørgsmål, hvor langt klassiske musikinstitutioner skal gå i jagten på den førømtalte *outreach* til publikum, men ifølge Thea Vesti bliver der under alle omstændigheder nogle udfordringer i sigte for den klassiske musik de kommende år, som de må forholde sig til:

Thea: Vi skal ikk' kun tænke os selv som kulturbevarende, vi skal også ud og være kulturagerende i det her samfund [...] nu har symfoniorkesteret [Aarhus Symfoniorkester red.] lige spillet værker af Allan Gravgaard her den anden dag, hvor der kom et meget ungt publikum som syntes, det var vildt fedt. Sådan nogle ting skal de gøre, og de skal være bevidste om at møde deres publikum, ikke kun når de sidder på scenen og spiller [...] Jeg synes, de gør det rigtig godt i de ting, hvor de bevarer kulturen, men jeg tror også, der kommer flere krav til symfoniorkesteret de næste 10 år.¹⁴⁴

Theas eksempel på hvordan Aarhus Symfoniorkester har tiltrukket et ungt publikum ved at opføre værker af den unge komponist Allan Gravgaard kan ses som et brud på den vante forestilling om eviggyldige mesterværker, som har transcenderet tid og sted jf. Small og Goehr, afsnit 4, og hermed bliver selve det musikalske repertoire også vigtigt i nytænkningen af klassiske koncerter. Et afgørende element for klassiske musikere er dog også at komme ud af den traditionelle koncertsal, der qua sin opbygning og kulturelle karakter kan virke begrænsende i forhold til den musicking som kan finde sted. jf. Small. Hvordan kan man arbejde meningsfyldt med at tilrettelægge klassiske koncerter, så bestemte målgrupper med individuelle forudsætninger og baggrund imødekommes? Thea kommer med følgende bud:

Thea: Der er nogle ting sådan samfundsmæssigt, som vi kan arbejde med. Som klassiske musikere er vi blevet meget institutionaliseret som genre, kan man sige, og har måske egentlig gjort det selv... vi har bevæget os ind i de her koncertsale og tror måske ikke så meget, at vi kan bevæge os ud igen [...] vi har glemt at forholde os til publikum, vi forholder os mere til de institutioner der er, dem der kan give os penge [...] rent konkret mener jeg, vi bør gå ud af koncertsalene og være bevidste om nye målgrupper, som så

143 Laigaard, Lene (2005): "Social inclusion – en praksismodel for danske kunstmuseer?" i *Nordisk Museologi*, nr. 1, s. 43

144 Interview 5, 36:40 (s. 105)

måske tør komme herind senere [i koncertsalen red.].¹⁴⁵

Hvis vi, i lyset af citatet, forholder os til Christopher Smalls pointe om, at den klassiske koncertsal afspejler magtstrukturer i det vestlige samfund¹⁴⁶ og påvirker vores adfærd og oplevelse i forbindelse med en koncert, kan det umiddelbart undre, at det endnu ikke er blevet mere udbredt at se de klassiske musikinstitutioner agere med denne viden i baghovedet og så eksperimenter og drage nogle erfaringer mht. potentielle besøgende. Hertil er det dog vigtigt ikke at overse f.eks. den ressourcemæssige betydning for lokal og regional udvikling, som koncertsalene og musikhusene kan have for de større musikinstitutioner. Et godt eksempel her er det tidligere nævnte Musikkens Hus (afsnit 4), der som Aalborg Symfoniorkesters nye base kan ses som eksempel på, at tilstedeværelsen af kunstnere og kreative i en by som Aalborg er forbundet med "en sund samfundsmæssig udvikling" ifølge udviklingskonsulent Mette Busch¹⁴⁷. Hun argumenterer for, at en kulturinstitution som symfoniorkesteret bl.a. medvirker til at tiltrække virksomheder til byen og skabe større vækstlag blandt bestemte samfundsgrupper som f.eks. de studerende. På den måde bliver kunst og kultur en værdiskabende investering i fremtiden, og i lyset heraf er Musikkens Hus' koncertsal som arena for Aalborg Symfoniorkester ifølge Busch en vigtig brik i samfundets oplevelseskultur. Hensigten med denne lille ekskurs til Aalborg er at påpege, at de klassiske musikinstitutioners vante koncertsteder i dag indgår i et kompleks samspil med regionale interesser, samarbejde mellem kulturinstitutioner og erhvervsvirksomheder, iscenesættelse af byrum osv. som betydningsfulde for den klassiske musikinstitutioners positionering. Herved åbnes der imidlertid op for diskussioner om instrumentalisering af kulturområdet, som falder udenfor dette speciales fokus og omfang. Det er heller ikke specialets intention at komme med fyldestgørende svar på, hvordan etablerede institutioner som f.eks. symfoniorkestrene opnår positive resultater gennem inkluderende og "ud-af-boksen"-lignende tiltag. Her kan det dog være relevant at spørge, om et symfoniorkester kan arbejde indenfor et deltagende kulturformidlings-paradigme, når de, i modsætning til et uafhængigt ensemble som Lydenskab, er mere bundet af kulturpolitiske målsætninger og som følge heraf er forpligtet til at håndhæve et musikalsk repertoire bestående af store kanonbaserede klassikere som Mozart, Bach og Beethoven?

145 Ibid., 30:20 (s. 104)

146 Small, Christopher (1987): "Performance as ritual...", op. cit., s. 7

147 Busch, Anne Mette (2011): "Kulturudvikling er erhvervsudvikling – Musikken som fremtidsversion", i *Drømmen og Gejsten – 25 år med Musikhusets Venner*, u.f. s. 98

Et muligt svar kan måske findes i det "økologiske synspunkt", som Brown og Novak-Leonard taler om¹⁴⁸. Her handler det ikke om at se kulturel deltagelse i form af det markedsorienterede begreb "attendance" (det "at gå til" en koncert), men at anskue det som et system, der inkluderer alle led "i fødekæden" og om at få den professionelle praksis til at spille bedre sammen med hverdagslivet, som det finder sted uden for institutionernes mure. Derfor skal institutionerne gentænke deres rolle i dette system. Der bør måske være mere fokus på "communities" og musik i hverdagen som omdrejningspunkt for publikumsdeltagelse, og dette synspunkt deles af Thea Vesti:

Thea: Jeg tænker, at det er vigtigt, man arbejder med temaer [...] det her med, hvad der sker inden koncerten, det er faktisk vigtigt, hvordan vi møder et publikum. Hvis de kan komme ind og opleve symfoniorkesteret, hvordan de øver, hvordan de taler sammen... og gerne udenfor koncertsalen. Og hvordan har musikken relevans for den virkelighed, de [publikum red.] er i?¹⁴⁹

Ud for ovenstående refleksioner kan det anfægtes, at der i dette speciale er en diskursiv tendens til at se klassiske koncerter som enten traditionelle 'musik-som-objekt-fokuserede' eller alternative og eksperimenterende 'musik-som-procesorienterede'. Det er klart, at disse kategorier i praksis er flydende, og at graden af f.eks. publikumsdeltagelse vil variere og opleves meget forskelligt afhængig af konteksten og ikke mindst det enkelte individ. Dette er også en præmis for de fænomenologiske betragtninger, jeg som deltagende observatør har været underlagt i forhold til Lydenskabs koncerter. Enhver interaktiv oplevelse må anses som personlig erfaret og baseret på fortolkning. Med det sagt, så lægger Lydenskabs udvidelser af den klassiske koncertpraksis op til flere valg, flere muligheder og flere positioner for publikum, og derfor rummer ensemblets eksperimenter nogle betydningspotentialer, som ikke ville kunne foldes ud i en mere traditionel koncertsituation, hvilket bliver relevant i nutidens fokus på relationel og inddragende kulturformidling. Dette skal ikke forstås sådan, at variationer af den klassiske koncert som udgangspunkt er mere værdifulde end de traditionelle opsætninger – snarere skal de ses som ændringer der potentielt kan skabe flere differentierede måder at opfatte klassisk musik på for både publikum og udøvende musikere.

148 Brown, Alan & Novak-Leonard, Jennifer L. (2011): *Getting In On the Act..* op. cit., s. 9

149 Interview 5, 34:40

8. Konklusion

Formålet med dette speciale har været at skabe forøget opmærksomhed omkring, hvordan klassiske musikinstitutioner iscenesætter musik på nye, utraditionelle måder samt at undersøge, hvad det betyder for den musikalske oplevelse. Gennem kvalitative empiriske undersøgelser af udvalgte koncerter med ensemblet Lydenskab har specialet undersøgt, hvad der karakteriserer koncerterne som musikalske begivenheder og herunder hvilke former for interaktion mellem publikum og udøver der muliggøres. Endvidere har specialet kort diskuteret disse koncerter i relation til et større samfundsmæssigt perspektiv.

Det videnskabsteoretiske afsæt for specialets undersøgelser har været en fænomenologisk betoning af subjektets møde med sin omverden og en hermeneutisk vægtning på erkendelsen af fordomme og forforståelser som præmisser for fortolkning af enhver given situation. Dette har betydet, at jeg i det analytiske arbejde har taget udgangspunkt i informanternes og min egen livsverden i forbindelse med koncerterne, samt opstillet teser omkring den klassiske koncerts normer og ritualer og gennem analysen opnået yderligere viden om, hvorvidt disse teser kunne bekræftes eller afvises. Disse teser har været etableret med udgangspunkt i musikforskeren Christopher Smalls kritiske observationer af klassiske koncerter med symfoniorkestre. Desuden har undersøgelserne taget udgangspunkt i forskellige antropologiske og humanistiske teorier om musik som socialt interaktionsfænomen, herunder Smalls forståelse af musik som aktivitet eller *musicking* og Tia DeNoras teori om musikalsk *affordance* for derigennem at forstå og begrebsliggøre arbejdet med casen. Selve casestudiet har været etnografisk funderet i DeNoras observationsfordrende og miljøorienterede skema, *den musikalske begivenhed*, for at kunne systematisere og overskueliggøre væsentlige forhold – musikalske såvel som ikke-musikalske – under selve begivenheden eller koncerten.

Gennem arbejdet med Lydenskabs koncerter har det vist sig, at musikken ofte finder sted i omgivelser og iscenesættelser langt væk fra det, der minder om den traditionelle, vestlige koncertsal. Samtidig lægger ensemblet vægt på differentierede målgrupper for deres koncerter, hvilket både kommer til udtryk i de fysiske rammer, men også gennem måden, hvorpå der veksles mellem forskellige oplæg til handling og interaktion gennem musikken. Ved hjælp af deltagende observationer har der tegnet sig et billede af, at musikken i disse interaktive situationer afviger fra at være i fokus som autonomt

æstetisk objekt og snarere bliver et ledsagende element eller en ressource til de forskellige handlinger, som Lydenskab har lagt op til. Disse handlinger har ikke været forudsigelige, men beroet på musikkens situering i en specifik social og kulturel kontekst som f.eks. på flygtningecenteret. Samtidig har Lydenskab vist sig at inddrage audiovisuelle iscenesættelser samt ekspressive og kropslige fremførelser i deres performances, hvilket flere af mine interviewdeltagere har hæftet sig ved i deres oplevelser af koncerterne. De gennemførte interview har samtidig peget på en generel bevidsthed hos publikum om bestemte konventioner og mønstre i opfattelsen af klassiske koncerter generelt, både i forhold til *hvordan* og *hvor* musikken opføres. Hertil udtrykker samtlige interviewede deltagere (10 i alt) en positiv holding overfor Lydenskabs tilgang til klassiske koncerter.

Specialets introducerende afsnit 2 samt perspektivering i afsnit 7 placerer Lydenskabs koncertpraksis i en større samfundsmæssig udvikling, hvormed der peges på, hvorfor Lydenskab (og øvrige klassiske musikinstitutioner) arbejder med traditionsbrydende og deltagerorienteret kulturformidling. Ud fra bl.a. aktuelle kulturpolitiske målsætninger og sociologen Anthony Giddens tanker om identitet som et selvrefleksivt projekt kan der argumenteres for, at nutidens klassiske koncerter befinder sig i en tid, hvor der er vægt på inklusion, dialog og oplevelse i det kulturelle felt. Således er der en udfordring af de traditionelle og ideologiske værdier, fordi klassisk musik må legitimere sig på andre betingelser end tidligere. Hertil foreslår specialet, at der i arbejdet med at gøre klassiske koncertinitiativer mere tilgængelige kan indgå en bevidsthed om, at musik ikke kun er et autonomt æstetisk fænomen, men "gør" sig indenfor konkrete situationer betinget af materielle, politiske, sociale og kulturelle forhold, hvor musikken og "det udenom den" sjældent kan adskilles jf. Smalls begreb om *musicking*. Med tilføjelsen af begrebet *affordance* bliver det aktuelt at beskæftige sig med, hvordan den musikalske oplevelse skabes aktivt i samspil med et publikum, der med musik som ressource kan få nye og utraditionelle oplevelser med klassisk musik. At forstå, hvordan denne *affordance* fra musikkens side virker på publikum, indebærer det fokus, som f.eks. Lydenskab arbejder med, nemlig hvordan musik tager del i folks liv og hverdag. Dette kan være et udgangspunkt for faciliteringen af nye æstetiske koncertoplevelser med klassisk musik.

Dette speciales undersøgelser bygger på observationer og interviews af i alt fem koncerter med ét klassisk ensemble og kan med sit begrænsede omfang ikke føre til nogle endegyldige konklusioner. Koncerterne har samtidig været præget af forskellige

omstændigheder for både musikere og publikum, og mine deltageres (og min egen) oplevelse kan derfor afhænge af alt lige fra sammensætning af aldersgrupper og individuelle baggrunde til valget af musik og geografiske forhold i forbindelse med koncerten. Der er mange tilfældigheder i spil. I det videre arbejde kunne det derfor bl.a. være interessant at udvide det etnografiske arbejde til at omfatte flere besøgende, flere koncerter og evt. også flere ensembler og orkestre for dermed at lave komparative studier af forskellige klassiske koncertformer og skabe større evidens for implikationerne af inkluderende og deltagerorienterede klassiske koncerter.

9. Litteratur- og kildefortegnelse

Bøger, artikler og tidsskrifter:

Ansdell, Gary (2014): *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*, Farnham: Ashgate

Beard, David & Gloag, Kenneth (2009/2005): *Musicology – the key concepts*, London/NewYork: Routledge

Bendix, Karen (2016): "Orkestrene havnet i forståelseskløft" i *MUSIKEREN – Fagblad for Dansk Musiker Forbund*, Nr. .2, marts/april 2016

Berger, Melvin (2001/1985): *Guide to Chamber Music*, New York: Dover Publications

Bonde, Lars Ole (2011/2009): *Musik og menneske – Introduktion til musikpsykologi*, Frederiksberg: Samfundslitteratur

Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene (2014/2010) : "Kvalitative metoder, tilgange og perspektiver: en introduktion", i Brinkman, Svend & Tanggaard, Lene (red.): *Kvalitative metoder – en grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag

Brown, Alan & Novak-Leonard, Jennifer L. (2011): *Getting In On the Act: how arts groups are creating opportunities for active participation*. San Fransisco: The James Irvine Foundation

Busch, Anne Mette (2011): "Kulturudvikling er erhvervsudvikling – Musikken som fremtidsversion", i *Drømmen og Gejsten – 25 år med Musikhusets Venner*, u.f.

Clarke, Eric F. (2005): *Ways of Listening – An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York: Oxford University Press

Cook, Nicholas (1998): *Music – A Very Short Introduction*, Oxford/New York: Oxford University Press

Cook, Nicholas (2012/2003): "Music as Performance" i Clayton, Martin, Herbert, Trevor & Middleton, Richard: *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, New York/London: Routledge

DeNora, Tia (2003): *After Adorno – Rethinking Music Sociology*, New York: Cambridge University Press

DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*, New York: Cambridge University Press

Dewey, John (1980/1934): *Art as Experience*, New York: Perigee Books

Eigtved, Michael (2007): *Forestillingsanalyse – en introduktion*, København: Samfundslitteratur

Gibson, James L. (1986/1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum

Giddens, Anthony (1991): *Modernitet og selvidentitet*, København: Hans Reitzels Forlag

Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press

Hastrup, Kirsten og Ramløv, Kirsten (1988): *Feltarbejde – oplevelse og metode i etnografien*, København: Akademisk Forlag

Huysen, Andreas (1986): *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, USA: Indiana University Press

Kaspersen, Lars Bo (2001): *Anthony Giddens - introduktion til en samfundsteoretiker*, København: Hans Reitzels Forlag

Kjørup, Søren (2008/1996): *Menneskevidenskaberne 2 – Humanistiske forsknings-traditioner*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag

Knakkegaard, Martin (2007): "Klingende tidsrum – Om vilkår for opnåelse af indsigt i forhold mellem musik og tid" i *Psyke & Logos*, nr. 28

Kristiansen, Søren & Krogstrup, Hanne Kathrine (1999): *Deltagende Observation – Introduktion til en forskningsmetodik*, København: Hans Reitzels Forlag

Kristiansen, Søren (2015): "Kvalitative analyseredskaber", i Brinkmann, Svend & Lene Tanggaard (red.): *Kvalitative metoder – en grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag

Kulturministeriet (2012): *Danskernes kulturvaner 2012*, Epinion og Pluss Leadership

Kulturministeriet (2015): *Mere musik fra en stærk fødekæde – Musikhandlingsplan 2015-2018*, Kulturministeriet

Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend (2015/2008): *Interview – Det kvalitative forskningsinterview som håndværk*, København: Hans Reitzels Forlag

Laigaard, Lene (2005): "Social inclusion – en praksismodel for danske kunstmuseer?" i *Nordisk Museologi*, nr. 1

Larsen, Charlotte Rørdam (1991): "Rock, myter og ritualer" i *Cæcilia*, årgang 1991, nr. 1

Lindelof, Anja Mølle (2014): "Publikumsudvikling – strategier for inddragelse eller institutionel udvikling?", i *Tidsskriftet K & K*, vol. 43, nr. 118

Middleton, Richard (2010/2003): "Introduction: Music Studies and the Idea of Culture" i Clayton et al. (red.): *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, New York/London: Routledge

Pitts, Stephanie & Dobson, Melissa (2014): "Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members' Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance", i Nooshin, Laudan (red.): *The Ethnomusicology of Western Art Music*, London/New York: Routledge

Pitts, Stephanie (2005): *Valuing Musical Participation*, London/New York: Routledge

Rasmussen, Karl Aage (2007/1990): "Musik i det 20. århundrede 1", i Marschner, Bo og Sørensen, Søren (red.): *Gads Musikhistorie*, København: Gads Forlag

Rendtorff, Jacob D. (2007): "Case-studier" i Fuglsang, L., Hagedorn-Rasmussen P. & Olsen, P. B.: *Teknikker i Samfundsvidenskaberne*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag

Silverman, David (2005): *Doing Qualitative Research*, London: Sage Publications Ltd.

Skot-Hansen, Dorte (1999): "Kultur til tiden – strategier i den lokale kulturpolitik, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, Borås: Bibliotekshögskolan i Borås

Skot-Hansen, Dorte (2007): "Oplevelsessamfundet – udfordringer for kulturliv og bykultur", i *Byen Som Scene*, Bibliotekarforbundet

Small, Christopher (1998): *Musicking – the meanings of performing and listening*, Middletown: Wesleyan University Press

Small, Christopher (1987): "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert". White, A. L. (red.): *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. London/New York: Routledge

Stock, Jonathan P. J. (2004): "Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation" i Clarke, Eric & Cook, Nicholas (2004): *Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects*, Oxford/New York: Oxford University Press

Szulevicz, Thomas (2014/2010): "Deltagerobservation", i Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene: *Kvalitative metoder – en grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag

Vang-Pedersen, Astrid (2015): "Re-thinking the Classical Concert Performance", i Kristiansen, Erik og Harsløf, Olav (red.): *Engaging Spaces – Sites of Performance, Interaction and Reflection*, København: Museum Tusulanum

Witkin, Robert W. (1998): *Adorno on Music*, London/New York: Routledge

Kilder på internettet:

Bech-Danielsen, Anne (2012): "Den klassiske musik blæser igennem",
<http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1799784/den-klassiske-musik-blaeser-igennem/>
(12.04.2016)

Have, Christian (2009): "Når publikum bliver hjemme",
<https://www.information.dk/debat/2009/04/naar-publikum-hjemme> (18.04.2016)

Kaiser, Jens (2016): <http://jyllands-posten.dk/aarhus/ECE8531876/musikkrigen-i-aarhus/>
(22.03.2016)

Kulturministeriet (2009): *Kultur for alle*,
http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kultur_for_Alle.pdf (15.05.2016)

Michelsen, Nicolaj: <http://www.dr.dk/Koncerthuset/kor-og-orkestre/dr-symfoniorkestret/klassisk-for-begyndere/hvornaar-maa-jeg-klappe.htm> (30.03.2016)

Müller, Michael (2014): <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/derfor-lytter-vi-til-klassisk-musik> (12.04.2016)

Navne, Helene (2015): "Kan fire unge hipstere spille Beethovens 10. strygekvartet?",
<http://politiken.dk/magasinet/interview/ECE2579214/kan-fire-unge-hipstere-spille-beethovens-10-strygekvartet/>

Rao, Mallika (2012): http://www.huffingtonpost.com/2012/05/07/copenhagen-philharmonic-flash-mob_n_1495462.html (18.04.2016)

Ritzau (2012): <https://www.information.dk/telegram/2012/02/uffe-elbaek-styrke-rytmiske-musik> (12.04.2016)

Ritzau (2015): <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE2519226/underholdningsorkestret-genopstaar-uden-for-dr/>, (22.03.2016)

Hjemmesider uden bibliografisk data:

<http://carion.dk/about/> (18.04.2016)

<http://www.kunst.dk/kunststoette/tildelinger/> (11.04.2016)

<http://lydenskab.dk/lydenskab/ensemble/> (18.03.2016)

<http://www.musikkenshus.dk/kalender-arkiv/2014/platform4-koncert/> (10.04.2016)

<http://www.musikparlamentet.dk/debataften-om-rytmisk-vs-klassisk-musik> (12.04.2016)

<http://www.newaud.eu/> (17.04.2016)

<http://testrup.dk> (17.04.2016)