

# **Å lage musikk sammen**

**En analyse av bandøvingen som sosial interaksjon**

Fredrik Solvi Hoen



## **Førord**

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til "Like rats from a sinking ship", til Remi, Timo og Tony, som med entusiasme takket ja til å stille opp, og dermed gjorde dette prosjektet mulig. De utviste en stor tillit gjennom å la meg være tilstede og filme bandøvinger, og videre fritt bruke opptakene i arbeidet med oppgaven.

Min fabelaktige veileder Aksel Tjora fortjener også en stor takk for god hjelp, motivasjon, inspirerende samtaler og diskusjoner, oppmuntringer og smittende entusiasme gjennom hele prosessen.

Til slutt vil jeg takke Cathrine Solem for tålmodighet, støtte og oppmuntringer, for gode innspill og tilbakemeldinger, for uvurderlig diskusjoner ved kjøkkenbordet, og hjelp til å tolke nordnorske ord og uttrykk.

Fredrik Solvi Hoen  
Trondheim, April 2011



# Innhold

<b>Innledning.....</b>	<b>1</b>
<i>Problemstilling.....</i>	<i>2</i>
<i>Presentasjon av case.....</i>	<i>3</i>
<i>Oppgavens oppbygning .....</i>	<i>3</i>
<b>Teori og forskning: Interaksjon og musikalsk samspill .....</b>	<b>5</b>
<i>Interaksjon i sentrum for sosiologien - Interaksjonisme .....</i>	<i>5</i>
<i>En interaksjonistisk arbeidsprosess.....</i>	<i>7</i>
<i>Fokusert og ufokusert interaksjon .....</i>	<i>9</i>
<i>Etnometodologi.....</i>	<i>11</i>
<i>Objektivering av meningsfulle uttrykk.....</i>	<i>13</i>
<i>Et sosialt lager av kunnskap.....</i>	<i>14</i>
<i>Meningsfull musikk og samspill.....</i>	<i>15</i>
<i>Konvensjoner og delt kunnskap i kunstverdenen.....</i>	<i>16</i>
<i>Musikkmiljøer og studier av band .....</i>	<i>20</i>
<i>Detaljerte studier av selve spillesituasjonen .....</i>	<i>22</i>
<b>Metode: Videografi.....</b>	<b>25</b>
<i>Hvorfor video?.....</i>	<i>25</i>
<i>Datainnsamling.....</i>	<i>27</i>
<i>Hvor mye videodata er nødvendig?.....</i>	<i>30</i>
<i>Litt om observasjon.....</i>	<i>32</i>
<i>Påvirkning under datainnsamling .....</i>	<i>34</i>
<i>Teknisk bearbeiding av opptakene.....</i>	<i>35</i>
<i>Transkribering.....</i>	<i>36</i>
<i>Gjennomgang og analyse av datamaterialet .....</i>	<i>37</i>
<i>Pålitelighet.....</i>	<i>40</i>
<i>Gyldighet.....</i>	<i>41</i>
<i>Generalisering.....</i>	<i>41</i>
<i>Betrakninger rundt anonymisering.....</i>	<i>42</i>

<b>Analyse.....</b>	<b>43</b>
<i>Begynnelsen av øvinga .....</i>	<i>43</i>
<i>Gjennomspilling.....</i>	<i>47</i>
<i>Prøving og feiling.....</i>	<i>51</i>
<i>Å formidle en idé.....</i>	<i>54</i>
<i>Lydhermende ord.....</i>	<i>61</i>
<i>Strukturere og arrangere en del.....</i>	<i>64</i>
<i>Strukturere låta.....</i>	<i>66</i>
<i>Finne et nytt parti.....</i>	<i>68</i>
<b>Diskusjon .....</b>	<b>73</b>
<i>Blikkontakt og fokusert interaksjon.....</i>	<i>73</i>
<i>Å finne noe til låta.....</i>	<i>76</i>
<i>En arbeidsprosess.....</i>	<i>78</i>
<i>Å utarbeide og sy sammen låt-arrangementer .....</i>	<i>79</i>
<i>Koordinering musikerne imellom .....</i>	<i>80</i>
<i>Posisjonering og betydningen av instrumenter.....</i>	<i>83</i>
<i>Å kommunisere musikk .....</i>	<i>84</i>
<i>Typiske begreper og delt kunnskap.....</i>	<i>85</i>
<i>Et eget vokabular.....</i>	<i>87</i>
<b>En idealtypisk kollektiv komposisjonsprosess .....</b>	<b>89</b>
<i>Strukturering.....</i>	<i>89</i>
<i>Spilling.....</i>	<i>90</i>
<i>Vurdering.....</i>	<i>91</i>
<i>Justerering.....</i>	<i>92</i>
<b>Avslutning.....</b>	<b>93</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>95</b>

## Innledning

Menneskelig samhandling er en grunnleggende forutsetning for det samfunnet vi lever i. Gjennom interaksjon skapes mening; i samhandling med andre opplever vi en sosial ordnet, meningsfull virkelighet. Den mest grunnleggende formen for samhandling finner vi når mennesker møtes ansikt til ansikt, enten det er ved hjelp av språket i dype filosofiske samtaler (Berger og Luckmann 2000 [1966]), over et brettspill der spillstrategier kommuniseres meningsfullt gjennom hvordan brikkene flyttes rundt på brettet (Livingston 2006), eller i øverommet der en vennegjeng møtes for å spille og lage musikk.

Musikk er en viktig del av hverdagen til mange mennesker. I radio og TV spilles musikk nærmest kontinuerlig, og det finnes en rekke ulike tjenester for å lytte til musikk ved såkalt streaming over internett. Nettsider som eksempelvis Urørt (NRK Urørt 2011), et tilbud som retter seg mot uetablerte band og amatørmusikere, viser at interessen for å komponere og distribuere egen musikk også er populært. I sosiologien finnes flere ulike tilnærminger til musikk. Ifølge Østerberg (1997) er det tre retninger som dominerer; en sosialstatistisk tilnærming med fokus på musikkens utbredelse og plass i samfunnet; en funksjonalistisk tilnærming med fokus på musikkens sosiale funksjon som en del av "kunst"-institusjonen avgrenset fra eksempelvis "vitenskap" og "religion", der musikken er institusjonalisert eksempelvis gjennom egne konserter for fremføring av musikk; og til slutt en konstruktivistisk tilnærming med fokus på hvordan musikkens mening skapes gjennom sosial samhandling, og er betinget av konteksten (Østerberg 1997).

Schutz (2004 [1964]) betrakter musikken som meningsfull, der hver enkelt tone får mening i en kontekst dannet av tidligere, samtidige og fremtidige toner. Meningen finnes i hvordan lydene er arrangert i forhold til hverandre i tid, og kommuniseres gjennom den fremførte musikken. Selv om Schutz har hatt stor betydning for interaksjonssosiologien, er det få andre som har tatt akkurat dette synet på musikken videre. I stedet har musikken vært betraktet innenfor en større sosial kontekst, der musikkens mening tilegnes en mer symbolsk karakter, eksempelvis som en identitetsmarkør, slik vi finner i Beckers (1963) studie av jazzmusikerne i Chicago. Kulturer og miljøer der musikken står sentralt har vært godt beskrevet, men selve den musikalske praksisen har vært lite undersøkt. Som Lilliestam (1995: 168) påpeker: "Hur

gjör man nya sånger? Hur oppstår låtar? Detta är viktiga och grundläggande frågor, men samtidigt är de dårlig utredda särskilt när det gäller gehörsmusik".

I løpet av årene jeg selv har spilt i band har jeg ofte fått spørsmålet: "hvem er det som lager låtene?". Som regel svarer jeg at det er et samarbeid. Å identifisere hvem som har gjort hva kan være vanskelig, og det er ikke få ganger det har oppstått uenighet og diskusjoner innad i bandet om hvem som først hadde idéen til låta, eller hvem som egentlig fant på refrenget. Dette har fått meg til videre å undres, ikke bare over hvem som lager musikken, men over den kommunikasjonen og samhandlingen som foregår når musikken lages, og som fører til disse ulike oppfatningene.

### **Problemstilling**

I denne oppgaven ønsker jeg å utforske de interaksjonsprosessene som foregår i øvingsrommet når et band lager musikk sammen, og den overordnede problemsitillingen for dette prosjektet er:

*Hvordan arbeider et band i øverrommet når de sammen lager musikk?*

Jeg har bevisst valgt en åpen problemstilling der formålet er å utforske temaet. I tillegg har jeg formulert noen oppfølgende forskningsspørsmål som har vært til hjelp i arbeidet med å analysere datamaterialet, for best mulig å kunne svare på den overordnede problemstillingen;

- *Hvordan formidles idéer, og hvordan utvikles de videre?*
- *Hvordan gjøres beslutninger og vurderinger?*
- *Hvordan snakker de om musikken, og hva kommuniseres mellom musikerne under arbeidet med en låt?*

Disse spørsmålene tar utgangspunkt i en interaksjonistisk tilnærming til temaet. Videre er de også utformet med tanke på hvordan musikkens mening ikke nødvendigvis er knyttet opp mot språklige begreper, men også kan fortolkes i lys av en kontekst skapt av og med musikken i seg selv (gjf Schutz 2004 [1964]).



## **Presentasjon av case**

Problemstillingen belyses med utgangspunkt i et bestemt case - et eksperimenterende rockeband fra Trondheim. "Like rats from a sinking ship" består av Timo som spiller trommer, Tony som spiller gitar, og Remi som spiller synth og synger. De er ikke profesjonelle musikere som lever av musikken, men de legger likevel ned mye innsats i bandet gjennom å komponere egen musikk, gjennom bandøvinger, konsertaktivitet, og plateutgivelser. Bandet kan karakteriseres som et undergrunnsband, og henter mye inspirasjon både musikalsk og ideologisk fra "punk og hardcore"-kulturen der gjør-det-selv-holdningen står sterkt, noe som kommer til syne ved at de også har sitt eget lille plateselskap hvor de gir ut og distribuerer sin egen musikk, i tillegg til noe utvalgt musikk fra venner. Våren 2011 gir bandet ut sitt debutalbum. Tidligere har de gitt ut en EP.

## **Oppgavens oppbygning**

For å etablere et teoretisk rammeverk for det videre arbeidet med problemstillingen og temaet for oppgaven introduserer jeg i teorikapittelet først den interaksjonistiske sosiologien med utspring i Chicagoskolen. Deretter gjør jeg kort rede for den videre utviklingen innen interaksjonismen, der jeg også trekker inn idéer og inspirasjon fra Goffman og fra etnometodologien og fenomenologien. Hovedargumentet i denne tilnærmingen går ut på at det i møtet mellom mennesker, og i samhandlingen dem i mellom, skapes, opprettholdes og formes en meningsfull sosial kontekst. Samtidig må hver enkelt handling igjen fortolkes i lys av denne sosiale konteksten de er med på å konstruere. En bandøving skjer i en rekke av øvinger og andre bandaktiviteter, og hva de gjør på øving, hva de øver på avhenger av hva de har gjort på tidligere øvinger, og av hva som kan komme til å skje videre. Samtidig vil det som foregår på akkurat denne øvinga ikke bare ha betydning for det videre arbeidet, men vil også bidra til hvordan tidligere øvinger oppfattes og forstås. En låtidé som presenteres vil alltid gå inn i en rekke av hendelser i låtarbeidet, og må fortolkes i forhold til låta det arbeides med og hvor de befinner seg i arbeidet; en tone eller en akkord i en melodi må fortolkes i lys av de andre tonene og akkordene i melodien. Det mer generelle teoretiske følges videre opp med å snevre fokus inn tematisk mot musikk og samspill, med både teoretiske bidrag og presentasjon av tidligere forskning.

Jeg redgjør for videoobservasjon som forskningsmetode i metodekapittelet, beskriver fremgangsmåten og argumenterer for metodiske valg jeg har vært nødt til å gjøre underveis. Her diskuterer jeg også hvordan jeg har arbeidet med analysen av datamaterialet.

I analysekapittelet presenterer jeg utdrag fra empirien, utvalgte situasjoner beskrives i detalj som første steg i en analytisk prosess, der formålet er å legge grunnlaget for å kunne forstå hva som skjer i bandøvingen, i arbeidet med å lage musikk. Videre bruker jeg empirien og analysen som bakteppe for en teoretisk diskusjon som ender med en mer generell beskrivelse av komposisjon som en kollektiv interaksjonsprosess, der det å strukturere og organisere musikken, spille igjennom, vurdere, og til slutt gjøre justeringer står frem som de sentrale elementene.

## **Teori og forskning: Interaksjon og musikalsk samspill**

I dette kapittelet etableres først interaksjonistisk perspektiv gjennom å presentere teori og forskning der samhandling og ansikt-til-ansikt-kommunikasjon står sentralt. Jeg tar utgangspunkt i Chicagoskolen, og trekker deretter inn idéer, begreper og teorier fra Goffman, etnometodologien og fenomenologien, før jeg videre snevrer inn det tematiske fokuset mot musikalsk praksis og samhandling.

### **Interaksjon i sentrum for sosiologien - Interaksjonisme**

Den sosiologiske interessen for interaksjon hadde en oppblomstring ved Universitet i Chicago i mellomkrigstiden. Robert E. Park og William I. Thomas la grunnlaget for urban etnografi da de studerte de sosiale omgangsformene i de distinkte nabolagene i Chicago og observerte hvordan byen endret seg som følge av ulike sosiale prosesser. George Herbert Mead lot seg inspirere av sosialpsykologien og frontet idéene om menneskelig kommunikasjon som utveksling av signifikante symboler, og at dette er utgangspunktet for dannelsen av et sosialt og refleksivt selv. Inspirert av idéene til Mead og innsikten fra de urban-etnografiske studiene, lanserte Herbert Blumer begrepet symbolsk interaksjonisme og satte samtidig sosial handling i sentrum for sosiologien. Alle menneskelige handlinger er meningsfulle og kan fortolkes i lys av andre handlinger; vi handler alltid på bakgrunn av våre fortolkninger og vår forståelse; og mening skapes gjennom handling: når vi fortolker eller definerer (Atkinson og Housley 2003).

Videre er blant andre Howard Becker og Anselm Strauss navn som forbindes med interaksjonismen og Chicagoskolen. Utstrakt bruk av deltakende observasjon og intervjuer i studier av organisasjoner og arbeidsplasser bidro til ny forståelse av hvordan identitet og sosial orden er i stadig endingring, betinget av konteksten, og gjenstand for kontinuerlige forhandlings- og tilpasningsprosesser båret frem gjennom samhandling (Atkinson og Housley 2003).

Interkasjonisme som begrep viser på den ene siden til den smale stien av symbolsk interkasjonisme etter Mead og Blumer, med spor tilbake til Cooley. På den andre siden brukes begrepet også i en videre forstand, om utviklingen av sosiologi som retter seg spesielt mot

samhandling og samhandlingsprosesser. Her regnes, foruten Chicagoskolen, særlig Goffman, men også Garfinkel og etnometodologien, og fenomenologien med Schutz og senere Berger og Luckmann i spissen, som viktige inspirasjonskilder (Atkinson og Housley 2003). Når jeg videre viser til interaksjonisme og interaksjonistisk sosiologi, er det i denne siste og videre betydningen. Det er også her mitt prosjekt tar utgangspunkt.

Sentralt i interaksjonismen som fortolkende sosiologi, er hvordan mennesker gjennom samhandling konstruerer begreper, kategorier og typer som legges til grunn for hvordan vi fortolker og forstår virkeligheten (Atkinson og Housley 2003). Når vi handler tar vi utgangspunkt i hvordan vi fortolker og forstår denne virkeligheten; vi handler altså i en sosial kontekst. Vi er dermed nødt til å fortolke og forstå meningen i andres handlinger, for så å tilpasse våre egne handlinger i forhold til dette; i forhold til hva vi og andre har gjort tidligere; i forhold til andres samtidige handlinger; og i forhold til hva andre kan komme til å gjøre i fremtiden (Atkinson og Housley 2003; Becker og McCall 1990). Dermed betraktes eksempelvis identitet, ikke bare som et produkt av samhandling, men som en pågående sosial prosess. Sosial orden er ikke en egenskap ved sosiale systemer, men betraktes som en rekke midlertidige og kontekstbetingede sosiale prosesser som opprettholdes og endres gjennom kontinuerlig forhandling og samhandling. I denne sammenhengen er det viktig å understreke det dialektiske forholdet i slike samhandlingsprosesser. De handlingene som til enhver tid former den sosiale prosessen, er samtidig underlagt føringer fra tidligere, og mulig fremtidige handlinger som inngår i den samme sosiale prosessen. Derfor betraktes eksempelvis sosialisering som en gjensidig prosess mellom mennesker og institusjoner: menneskene former institusjonene, samtidig som institusjonene former menneskene (Atkinson og Housley 2003).

Helt fra begynnelsen har empirinære studier vært sentralt i interaksjonismen, og interaksjonistiske studier har hatt stor betydning for metodeutviklingen innenfor kvalitativ forskning. Chicagoskolen ledet an i bruk av observasjon og etnografiske tilnæringer eksempelvis i detaljerte studier av institusjoner, samtaler og andre situasjoner der mennesker møtes ansikt-til-ansikt (Atkinson og Housley 2003). Det har også vært en tett binding mellom metodologi og teori innen interaksjonismen. Denne bindingen har hatt stor betydning for

tilnærmingen til kvalitative data og hvordan disse analyseres, noe som særlig har kommet til syne gjennom utviklingen av grounded theory (Atkinson og Housley 2003).

### **En interaksjonistisk arbeidsprosess**

En bandøving er kanskje ikke det som først assosieres med arbeid, men likevel er det klare paralleller mellom en øvingsituasjon for et band og enkelte arbeidssituasjoner. Strauss (1993) opererer med en vid definisjon av arbeid, og nevner aktiviteter og handlinger langt utover tradisjonelt betalt arbeid, som eksempler på fenomener som kan betraktes som arbeid. Han argumenterer videre for at arbeidsbegrepet bør kunne anvendes analytisk der det gir mening - og er fruktbart - å betrakte handlinger som arbeid. Når Strauss tar for seg arbeid, er det først og fremst med tanke på interaksjon, og hvilken rolle samhandling spiller i utførelsen av arbeid han fokuserer på (Strauss 1993).

Strauss (1993) presenterer fire konsepter han mener er viktige i for å studere interaksjonen i utførelsen av arbeid: artikulasjon<sup>1</sup>(articulation), arrangementer, utarbeidelsesprosessen (the process of working things out), og posisjonering (stance). Disse konseptene henger tett sammen, påvirker hverandre gjensidig og er delvis overlappende (Strauss 1993)

Artikulasjon handler om hvordan ulike arbeidsoppgaver samordnes, tilpasses hverandre, og settes sammen til serier av oppgaver som skal gjennomføres mest mulig knirkefritt og sømløst. Artikulasjon er altså koordinering og gjennomføring av "lines of work" (Strauss 1993: 87). Artikulasjonen viser til selve sammenkoblingen, eller overgangene som gjør at en oppgave uten problemer kan etterfølges av neste. Artikulasjonsarbeidet viser til hvordan denne koordineringen utføres, og til det arbeidet som gjøres for å skape artikulasjon. Schmidt (1994) deler dette arbeidet i to grupper. På den ene siden handler artikulasjonsarbeid om å samordne og sammenkoble en rekke ulike arbeidsoppgaver, arbeidsområder og arrangementer; å sette ulike deler sammen til en større helhet. På den andre siden handler artikulasjonsarbeid også om å koordinere og samordne de ulike aktørene som utfører de forskjellige oppgavene (Schmidt 1994).

---

<sup>1</sup>Artikulasjon brukes ofte i sammenheng med lingvistik og tale; om hvordan ord uttales og settes sammen til setninger. I teknisk sammenheng brukes artikulasjon om leddforbindelse i en teknisk konstruksjon; om hvordan ulike deler kobles sammen. Her bruker jeg artikulasjon i sammenheng med handling, om hvordan handlinger utføres og settes sammen i handlingsrekker.

Gjennom hele arbeidsprosessen er det nødvendig å arbeide med artikuleringen, men omfanget på dette arbeidet er avhengig av hvor gode rutiner og arrangementer som er opparbeidet (Strauss 1993:87). Med et eksempel hvor to par skal møtes for middag viser Strauss (1993:41) hvordan selv enkle oppgaver og arrangementer krever artikulering. For å gjennomføre restaurantbesøket er parene nødt til å samordne når og hvor de skal møtes: "What day? What hour? Where? Not there, it's too far or expensive or too formal, so why not another place?" (Strauss 1993:41). Har de derimot en fast ukentlig avtale - et godt fungerende arrangement, er det kun mindre justeringer i form av artikuleringarbeid som er nødvendig.

Enighet mellom ulike aktører i form av avtaler og ordninger om hvilke handlinger som er nødvendig for å utføre et arbeid eller bestemte arbeidsoppgaver utgjør det Strauss (1993: 87) omtaler som arrangementer (arrangements). Dette innebærer enighet om eksempelvis arbeidsfordeling, om hvem som skal gjøre hva til hvilken tid. Videre omhandler arrangementer også hvilke ressurser og teknologi som er nødvendig, og hvilke kvalitetskrav som forventes til det arbeidet som skal utføres (Strauss 1993: 87). I en organisasjon er det nødvendig med arrangementer mellom ulike avdelinger eller underavdelinger, men også innad i avdelinger, eksempelvis mellom ulike skift på en avdeling på et sykehjem, og innad i hvert enkelt skift, er det nødvendig med arrangementer. Siden forskjellige personer gjør forskjellige typer arbeid, må det være arrangementer som klargjør for artikuleringen av de ulike arbeidsoppgavene (Strauss 1993). Arrangementer må ofte omarbeides. Det kan være fordi de ikke fungerer, eller fordi det er nødvendig med tilpasninger eksempelvis i forhold til andre arrangementer. Større strukturelle endringer kan føre til at selv arrangementer som fungerer bra må omarbeides slik at artikuleringen av helheten blir enklere (Strauss 1993: 88).

Utarbeidelsesprosessen (the process of working things out) er den prosessen som foregår når arrangementer etableres, opprettholdes, vurderes og justeres (Strauss 1993: 87). Dette er en interaksjonsprosess som på mange måter minner om, og har mye til felles med artikuleringarbeidet. I utarbeidelsen av arrangementer, og for å kunne komme til enighet tar de ulike aktørene i bruk en rekke interaksjonsstrategier som innebærer eksempelvis "negotiating, making compromises, discussing, educating, convinceing, lobbying, manipulating, threatening, and coercing" (Strauss i Strauss 1993: 88).

Både i forhold til utarbeidelsen av arrangementer, i forhold til artikulasjonsarbeidet, og i forhold til selve det arbeidet og de arbeidsoppgavene som skal utføres inntar aktørene et stance - en posisjon (Strauss (1993: 88). Hvordan aktørene posisjonerer seg avhenger i første omgang av hvilke synspunkter og holdninger de ønsker å formidle, og videre av hvordan de andre aktørene posisjonerer seg. Posisjoneringen kommer til syne blant annet gjennom interaksjonsstrategiene som velges. Etterhvert som utarbeidelsen av arrangementer og selve arbeidet skrider fremover vil aktørene vurdere og justere sine egne posisjoner i respons til hvordan de andre har posisjonert seg, og i forhold til hvilke innspill de andre kommer med (Strauss 1993: 88-89).

### **Fokusert og ufokusert interaksjon**

Personer som befinner seg i hverandres nærvær utveksler informasjon, bevisst eller ubevisst - de både gir og avgir informasjon (Goffman 1992 [1959]). I slike situasjoner foregår det kontinuerlig ulike former for samhandling mellom personene som er tilstede. I boka "Behavior in public places" skiller Goffman (1963) mellom fokusert og ufokusert interaksjon.

I grove trekk handler fokusert interaksjon om kommunikasjon som foregår mellom personer som aktivt retter oppmerksomheten mot hverandre og opprettholder en gjensidig og vedvarende form for kommunikasjon, eksempelvis gjennom å være engasjert i en samtale (Goffman 1963). Ufokusert interaksjon handler på sin side om den kommunikasjonen som foregår mellom personer som befinner seg på samme sted til samme tid, i form av mer eller mindre utilsiktede signaler som sendes ut gjennom eksempelvis klær, kroppspråk og handling (Goffman 1963).

Dette bildet blir straks mer komplisert ved å studere konkrete situasjoner for å se om de møter kriteriene for fokusert eller ufokusert interaksjon. Selv en tilsynelatende helt og holdent ufokusert interaksjon, to fotgjengere som går forbi hverandre på gaten, viser seg å inneholde elementer av en fokusert interaksjon i det øyeblikket de i fellesskap kommer til en gjensidig enighet om å la hverandre passere, vel vitende om at de hverken er redde, fiendtlig innstilt, nedlatende, eller fullstendig likegyldige ovenfor hverandre (Kendon 1998: 25). Denne typen rask, men høflig tilbaketrekning av oppmerksomhet ved å oppheve øyekontakten etter et glimt

av fokusert interaksjon er en form for det Goffman (1963: 83-88) omtaler som civil inattention, eller høflig uoppmerksomhet på norsk. (Goffman 1963).

Et annet eksempel på en situasjon som inneholder både fokusert og ufokusert interaksjon er når mennesker som står i kø og venter på noe (Kendon 1998). En kø har en romlig organisering. Hver og en må til enhver tid passe sin plass i køen. En person må være oppmerksom på de foran og de bak, og justere sin egen plassering slik at de andre ikke skal begynne å tvile på om personen fremdels står i køen. Det å opprettholde den romlige organiseringen av køen er et prosjekt der de som står i køen er gjensidig avhengige av hverandres samarbeidsvilje. Så lenge personene står i kø må de opprettholde en gjensidig og vedvarende oppmerksomhet, en form for fokusert interaksjon. Samtidig er interaksjonen mellom personene i køen også ufokusert; de lar hverandre være i fred, er i hovedsak opptatt med å vente på sin tur, og konsentrerer seg om sine egne gjøremål (Kendon 1998).

I situasjoner med fokusert interaksjon er de involverte personene engasjert i encounters, en form for gjensidig ansikt-til-ansikt-oppmerksomhet som også kan ekskludere andre som befinner seg i nærheten, men som ikke vies den samme oppmerksomheten og dermed heller ikke inkluderes i den fokuserte interaksjonen. Denne situasjonen der en eller flere blir tilskuere, kalles delvis fokusert interaksjon. Hvis alle som er tilstede også er engasjert i den fokuserte interaksjonen har vi en fullstendig fokusert interaksjon (Goffman 1963: 91).

Involvement, eller det vi på norsk kan kalle engasjement, handler om hvordan en aktør retter oppmerksomheten mot en bestemt aktivitet: "a solitary task, a conversation, a collaborative work effort" (Goffman 1963: 43). Goffman skiller mellom ulike typer engasjement. Hovedengasjement (main involvement) er det som i hovedsak opptar oppmerksomheten til en person. Biengasjement (side involvement) er en aktivitet som kan utføres parallelt uten å forstyrre hovedengasjementet, eksempelvis det å nynne mens man arbeider, eller sitte å strikke mens man ser på tv (Goffman 1963: 43). Overordnet (dominating) engasjement er det som regnes som hovedaktiviteten, mens underordnet (subordinate) engasjement er aktiviteter en kan tillate seg å gjøre når hovedaktiviteten ikke krever full oppmerksomhet. Her trekker Goffman (1963:45) frem det å drikke kaffe som eksempel; å drikke kaffe mens man arbeider



er en form for underordnet engasjement i forhold til arbeidet, men i kaffepausen kan det å drikke kaffe være den overordnede aktiviteten.

## **Etnometodologi**

En type empiriske studier innenfor sosiologien hvor fokuset særlig er på å studere hva folk faktisk gjør, ikke hva de sier at de gjør, finner vi i etnometodologien. Inspirert av Schutz, og med en kritisk tilnærming til Parsons, la Garfinkel grunnlaget for etnometodologien gjennom en rekke arbeider fra 40-tallet og utover, og som ble publisert samlet i boken "*Studies in ethnomethodology*" i 1967 (Ritzer 2008, ten Have 2007).

Etnometodologi omhandler utøvelse av handling og anvendelse av kunnskap i praksis, og hvordan dette henger sammen med den sosiale organiseringen av hverdagslivet. Dette kan studeres ved å betrakte dagligdagse situasjoner i detalj, og vie dem oppmerksomhet utover det vanlige. Når hverdagslivet i all hovedsak fremstår som relativt stabilt, organisert og sosialt ordnet, er dette et resultat av menneskelige handlinger. Samtidig er nettopp disse handlingene, ifølge Garfinkel (1967:1) "identical with members' procedures for making those settings accountable". Garfinkel utdyper dette, og forklarer accountable som "observable-and-reportable, i.e. available to members as situated practices of looking-and-telling" (Garfinkel 1967:1). At en handling er accountable betyr altså kort og greit at handlinger kan observeres og gjøres rede for. Å beskrive handlinger i en sosial aktivitet er en innebygget del av den sosiale aktiviteten der handlingene inngår, og det er dette forholdet som gir handlinger deres refleksive karakter (Sharrock og Anderson 1986).

I etnometodologien er accounts og accounting practices sentralt. Der Parsons hevder at rasjonalitet er en forutsetning for å kunne handle, betrakter Garfinkel denne rasjonaliteten som noe som er innebygget i handlingssekvensene, og heller følger av handlingene enn å eksistere forut for dem. Handlingene er refleksive, og det vi oppfatter av mening, forståelighet, orden, eller rasjonalitet blir til gjennom selve utførelsen av handlingene. Sosiale aktører må på en eller annen måte vise frem forståelsen og kunnskapen de har, og dette gjøres systematisk, metodisk og rutinemessig. Det er undersøkelsen av disse metodene som er etnometodologi (Sharrock og Anderson 1986).

Sosial orden er en prosess som hele tiden skapes og opprettholdes av nye handlinger. Accounting practises er uendelige rekker av samhandling betinget av konteksten, der hver eneste handling er utført med tanke på å passe inn i samhandlingsrekken de konstruerer og dermed gjør accountable. Å utføre handlingene på denne måten, slik at de hele tiden passer inn i handlingsrekken, og skaper og opprettholder denne prosessen krever både ferdighet og kunnskap i form av common-sense, eller sunn fornuft (Garfinkel 1967). Dette tas likevel ofte for gitt, og handlinger utføres dermed som ren rutine. Nettopp det at denne kunnskapen blir tatt for gitt, gjør også at de kan være vanskelig å oppdage det refleksive aspektet ved handlingene. Det blir så selvinnløsende at vi glemmer å reflektere over det. Som et middel for å tydeliggjøre denne typen praksis introduserte Garfinkel en type eksperimenter, kalt Breaching experiments, som går ut på å bryte forventningene i vanlige situasjoner, for da å kunne observere hvordan deltakerne i situasjonen, forsøker å forklare det som skjer og gjenoppretter en sosial orden. Et alternativ til såkalte breaching experiments, og vel så utbredt innen forskningen er å heller observere situasjoner som skjer naturlig så nært som mulig, gjerne ved hjelp av lyd- og videoopptak, slik at disse kan studeres i detalj (ten Have 2007).

Meningen, eller betydningen av accounts, kan ikke avgjøres uten at vi har kjennskap til den situasjonen der de benyttes. I en samtale, i en sekvens av utsagn som henger sammen, er det slik at de første utsagnene ikke nødvendigvis gir mening før hele sekvensener uttalt. Det samme gjelder i sekvenser av handlinger som henger sammen; de første handlingene gir ikke nødvendigvis mening før hele sekvensen er utført; forståelsen av situasjonen bygges opp steg for steg, og utvikles ved den faktiske bruken av accounts (som gjør situasjonen accountable). Meningen er altså kontekstbundet. I denne sammenhengen henter Garfinkel (1967) inn begrepet indexical expressions fra lingvistikken. Indexical expressions er uttrykk som viser til den konkrete konteksten der de brukes, og som krever kunnskap om konteksten der de ble brukt for å gi mening (Sharrock og Anderson 1986). Uttrykk som "i morgen" eller "han" er åpenbare eksempler. Innen etnometodologien regnes alle uttrykk, og handlinger for den saks skyld, som en form for indexical expressions i den forstand at i alle situasjoner forutsettes en viss betinget forståelse av, og kjennskap til konteksten (ten Have 2007). Etnometodologi handler om å undersøke dette forholdet, om hvordan folk rutinemessig gir mening til og får mening ut av indexical expressions (Sharrock og Anderson 1986);

"I use the term ethnomethodology to refer to the investigation of the rational properties of indexical expressions and other practical actions as contingent ongoing accomplishments of organized artful practices of everyday life" (Garfinkel 1967:11).

### **Objektivering av meningsfulle uttrykk**

I følge Berger og Luckmann (2000 [1966]) er hverdagsvirkeligheten en tatt-for-gitt, intersubjektiv virkelighet, en virkelighet som deles med andre gjennom samhandling. Den enkleste, og mest grunnleggende formen for samhandling finnes når to eller flere personer befinner seg i hverandres nærvær, i en ansikt-til-ansikt-situasjonen. I det "her-og-nå" som preger en slik situasjon vil personene påvirke hverandre uavbrutt. Personenes subjektivitet uttrykkes og utveksles kontinuerlig og er dermed tilgjengelig for den andre, eksempelvis ved et smil som blir gjengjeldt, eller ved raseriet som kommer fysisk til uttrykk i en knyttet neve og et morskt blikk (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 48).

Slike uttrykk kan objektiveres. Dette skjer ved at uttrykkene "manifesterer seg i den menneskelige aktivitets produkter" (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 53). Berger og Luckmann (2000 [1966]) bruker våpen som eksempel. På samme måte som det bestemte våpenet som blir brukt i et drapsforsøk vil uttrykke våpenbrukerens subjektive intensjon om vold, vil et hvilket som helst våpen, for alle som vet hva et våpen er, uttrykke en generell intensjon om vold. Et annet eksempel kan være en rosebukett som objektivering av kjærlighet. Det er ikke bare i ansikt-til-ansikt-situasjonen der rosene overleveres at kjærligheten uttrykkes; hver gang noen ser på buketten med roser vil den samme kjærligheten komme til uttrykk. En rosebukett blir da et objektivt tilgjengelig uttrykk for en generell kjærlighet. På denne måten gjøres de menneskelige uttrykkene tilgjengelige og forståelige uavhengig av ansikt-til-ansikt-situasjonens her-og-nå, og objektiveringene blir da "mer eller mindre holdbare registrere over produsentenes subjektive prosesser" (Berger og Luckmann 2000 [1966]:53).

Objektiveringer av uttrykk forekommer ikke bare i form av fysiske gjenstander. Eksempelvis kan både gester og bevegelser, lyder, eller skriftlige tegn fungere som objektiveringer. Den viktigste formen for objektivering finner vi i språket. Dette er fordi språket står i en særstilling når det kommer til uavhengighet fra ansikt-til-ansikt-situasjonen, og dets "evne til å

kommunisere meninger som ikke er direkte uttrykk for subjektivitet her-og-nå (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 55). Selv om språket i all hovedsak har sitt opphav i, og referer til hverdagslivets her-og-nå, er det mulig å snakke om hendelser som har skjedd på andre steder til andre tider, og om erfaringer en selv aldri har erfart, nettopp fordi disse allerede er objektivert i språket. Selv høyst abstrakte tankerekker kan objektivteres ved hjelp av språket. Samtidig er det ikke alt som like lett lar seg kommunisere gjennom språket. Berger og Luckmann (2000 [1966]: 46) trekker eksempelvis frem fysikeren som ikke kan forklare gjennom språket hvordan han forstår og oppfatter tid og rom, og kunstneren som ikke kan forklare betydningen av sitt eget kunstverk. Det samme problemene med å begrepsfeste betydning vil også gjelde innen musikken, noe Alfred Schutz påpeker når han skriver at "music is a meaningful context which is not bound to a conceptual scheme" (Schutz 2004 [1964]: 197).

### **Et sosialt lager av kunnskap**

Lingvistiske objektiveringer samles i ulike semantiske områder. Dette innebærer at språklige begreper som omhandler det samme eller på andre måter henger sammen, samles i grupper. Eksempelvis vil

"summen av lingvistiske objektiveringer som kan knyttes til yrke mitt, utgjør et semantisk område som skaper en meningsfull orden i alle rutinemessige begivenheter jeg møter i mitt daglige arbeid" (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 59).

På samme måte vil begreper og objektiveringer knyttet til musikk også utgjøre et semantisk område. Slike semantiske områder utgjør en viktig del av det Berger og Luckmann (2000 [1966]: 59) omtaler som "et sosialt lager av kunnskap". Tilgangen til dette sosiale lageret av kunnskap er også sosialt fordelt. Noe kunnskap er allment tilgjengelig og tas for gitt som "det alle vet", mens annen kunnskap kun er forbeholdt eksperter eller spesielt interesserte.

"I det sosiale lageret av kunnskap deles virkeligheten opp i grader av intimitet. Det gir inngående og detaljert informasjon om de områder i hverdagslivet jeg må forholde meg til ofte, og mye mer generell og mindre presis informasjon om områder som ligger mer fjernt" (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 60).

All samhandling innebærer typeinndeling (Berger og Luckmann (2000 [1966]: 49), og i det sosiale lageret av kunnskap finnes en rekke ferdige typeskjemaer. I ansikt-til-ansikt-situasjonen typifiseres den andre eksempelvis som mann, som student, som musikkinteressert. På samme måte typifiseres også alle andre opplevelser og erfaringer inn i "grove kategorier der de ikke bare får mening for meg selv, men også for mine medmennesker" (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 57). Denne typeinndelingen innebærer samtidig at den unike subjektive opplevelsen underlegges en mer generell betydning. Det skjer med andre ord en anonymisering som øker med avstanden til ansikt-til-ansikt-situasjonens her-og-nå (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 52).

### **Meningsfull musikk og samspill**

I "Making music together" analyserer Schutz (2004 [1964]) kommunikasjonsprosessen. Han spør om kommunikasjonen legger grunnlaget for sosiale relasjoner, eller om det må opprettes en eller annen form for sosial relasjon forut for selve kommunikasjonsprosessen. Formålet med analysen er å vise hvordan kommunikasjon forutsetter aktørenes samtidige deltakelse i både ytre og indre tid. Den ytre tiden betegner den tiden som kan måles objektivt med klokke, mens indre tid, slik jeg tolker det, er knyttet til opplevelsen av tid. Betydningen eller meningen finnes i den indre tiden, mens selve de kommunikative handlingene finner sted i den ytre tiden (Schutz 2004 [1964]).

Musikk fungerer i denne sammenhengen som et eksempel på en meningsfull kontekst; musikk er en meningsfull arrangering av (musikalske) lyder i indre tid, men denne meningen er ikke relatert til et begrepsapparat. Noter, som kan ligne et musikalsk skriftspråk, er ikke annet enn instruksjoner for hvordan lydene skal relateres til hverandre, og uttrykker ikke selv den musikalske meningen. Det meningsfulle i musikken er selve prosessen - å oppleve lydene etterhvert som de utspiller seg, slik de er strukturert i en indre tid, fra begynnelse til slutt. Dette gjelder uansett om musikken uttrykkes i lyd og kan høres, eller om den (re)konstrueres mentalt (Schutz 2004 [1964]).

Å kommunisere en musikalsk idé forutsetter hendelser i ytre tid; enten handlinger som direkte frembringer musikken som hørbar lyd, eller som forklarer hvordan disse handlingen skal

utføres; kort sagt må komponisten enten spille selv, eller gi instruksjoner til andre om hva og hvordan de skal spille. Selve fremføringen er en fortolkning av den musikalske idéen, fundert i utøverens musikalske erfaringer - et sosialt anerkjent lager av musikalsk kunnskap, bygget opp i samhandling med andre (Schutz 2004 [1964]).

Når flere musikere skal spille musikk sammen, krever dette fortolkning og koordinasjon både i, og mellom ytre og indre tid. Musikere må koordinere sine egne handlinger i ytre tid med hvordan de selv fortolker musikken i indre tid. På samme tid må disse handlingene koordineres med hvordan de selv fortolker de andre musikernes handlinger i ytre tid. Dette innebærer en fortolkning av de andre musikernes fortolkninger både av musikken i indre tid og av handlingene i ytre tid. Musikere må altså koordinere seg i forhold til både egne og andres samtidige opplevelser og fortolkninger i både indre og ytre tid. I samspillet, en ansikt-til-ansikt-situasjon, fremstår alle musikernes handlinger som kontinuerlige rekker av uttrykk tilgjengelig for de andre i ytre tid. Selv handlinger uten kommunikasjonshensikt kan fortolkes av de andre som tegn på videre handling. Hendelsene i ytre tid kan dermed fungere som en rettesnor for musikere i å gjenopprette koordinasjonen hvis opplevelsen av musikken i indre tid skulle bli forstyrret (Schutz 2004 [1964]).

### **Konvensjoner og delt kunnskap i kunstverdenen**

Howard S. Becker har rettet flere av sine studier inn mot musikk og musikere, og mot kunstverdenen mer generelt. I *Art Worlds* tar Becker (1982) for seg det han kaller kunstverdenen, og beskriver hvordan kunsten blir til igjennom samhandling;

"All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be. The work always shows sign of that cooperation" (Becker 1982: 1).

Det er i hovedsak de store linjene Becker (1982) fokuserer på; en bokutgivelse er ikke bare avhengig av forfatteren, men av et trykkeri som vil trykke boka, et forlag som vil gi den ut, utsalgssteder; og musikere er eksempelvis avhengige av at noen produserer instrumenter, og til plateutgivelsen er de avhengig av eksempelvis studioteknikere og produsenter (Becker 1982).

Et sentralt begrep i denne sammenhengen er konvensjoner. Når vi kjenner igjen tegningene på dodørene som mann og kvinne, er dette på grunn av vår forståelse av konvensjoner knyttet til menn og kvinners klesbruk. På samme finnes det en rekke mer eller mindre etablerte konvensjoner innenfor kunstverdenen. Det er allerede etablert bestemte måter å gjøre ting på som kunstnerne kan ta utgangspunkt i; musikere trenger eksempelvis ikke utvikle nye notesystemer hver gang de skal lage musikk; og når jazzmusikere som aldri har møttes før kan spille sammen og underholde en hel kveld, er dette et resultat av konvensjoner for hvilke låter en jazzmusiker bør beherske. Konvensjonene ligger dermed til grunn for jazzmusikernes delte kunnskap - det sosiale lageret av kunnskap (Becker 1982).

Når musikere improviserer forholder de seg til denne delte kunnskapen, et skjelett av taus kunnskap om "hvordan improvisere" (Baily 1992 referert til i Gibson 2006a). Dette skjelettet består først og fremst av musikernes egne musikalske ferdigheter og teoretiske kunnskaper, men også av en bevissthet rundt den spesifikke situasjonen der improvisasjonen skjer; en bevissthet rundt sjanger, medmusikanters erfaring og ferdigheter, og en rekke andre faktorer som kan påvirke situasjonen (Gibson 2006a). Noen slike kunnskapsbaser er felles for hele sjangere slik som jazzens standardlåter - et felles repertoar av innlærte låter, mens andre kun gjelder for venner som har vokst opp sammen og har en felles katalog av musikk de har hørt sammen, som de liker og har et forhold til, har blitt inspirert av, og eventuelt spilt sammen i band.

Hva som spilles i en improvisert melodi over en bestemt akkordstruktur er ikke tilfeldig. Musikerne kan ikke spille hva som helst til enhver tid. De har en palett av muligheter å forholde seg til, og styres av strenge regler og konvensjoner for hva som "høres bra ut" over bestemte akkorder. Hva som "høres bra ut" er delvis musikkteoretisk bestemt, men i stor grad styrt av sjanger. Martin (1996 referert til i Gibson 2006a) trekker frem vanlige konversasjoner som en parallell til improvisasjon. I samtalen er det strenge regler i forhold til tema; i forhold til når det kan snakkes og ikke kan snakkes; i forhold til hvor lenge av gangen det kan snakkes; i forhold til vokabular, grammatikk og setningsbygning. På samme måte improviseres også jazzten over et tatt-for-gitt bakteppe av konvensjoner for musikalske handlinger (Gibson 2006a).

En rekke av konvensjonene er også bygget inn i utstyret som brukes, noe som fører til både standardisering og begrensning i bruk. De aller fleste vestlige instrumenter er tilpasset vestens notesystem, og egner seg best til å spille toner innenfor dette systemet. Å lære å spille et instrument, innebærer samtidig å lære konvensjonene (Becker 1982). En parallell kan trekkes til Sudnow (1978) når han i "Ways of the hand" beskriver hvordan han lærte å improvisere jazz. Håndbevegelsene for å finne de riktige tonene ble automatisert - og kroppsliggjort. Det å improvisere jazz handlet etterhvert mye om å spille det som for hendene og fingrene følte riktig (Sudnow 1978).

Ulike instrumenter har ulike konstruksjoner, og dermed også ulike normer for bruk. For hvert instrument vil det alltid være noen ting som er lettere å gjøre enn andre ting, noen ting vil være mer logisk å gjøre, og noen ting vil være umulig å gjøre. For eksempel vil det å spille store intervaller være mer problematisk på en trompet enn på et piano på grunn av måten instrumentene er konstruert, og teknikkene som brukes for å spille, og en trompet vil heller ikke kunne spille flere toner samtidig. Også innenfor bestemte typer gitarer er slike konvensjoner bygget inn; det finnes jazz-gitarer som frembringer den konvensjonelle jazzlyden, og som dermed skiller seg fra rockegitarer og metal-gitarer (Gibson 2006b).

Becker (1982) ser kunst som et resultat av en rekke små og store valg som hele tiden må gjøres. Ofte skjer valgene i øyeblikket som når fotografen avgjør å trykke ned utløserene i dette øyeblikket - eller det neste? Konvensjoner gjøre det lettere å ta endel slike valg, og det blir lettere eksempelvis å koordinere mange mennesker, eller ta store beslutninger på kort tid, ved å gjøre ting på den konvensjonelle måten (Becker 1982).

Lilliestam (1995) skriver om musikkproduksjon og komposisjon innenfor det han omtaler som en muntlig musikktradisjon, fra blues og folk til moderne rock i vid forstand, der noter og nedskrevet musikk i liten grad forekommer. Prosessen med å lage musikk omtales likevel ofte som å skrive musikk, selv om vi ikke nødvendigvis skriver ned noe som helst, men kun spiller, jammer og forteller (Lilliestam 1995). Kontinuerlig utvikling av vokabular og terminologi er viktig for å formidle tanker og idéer i forhold til musikkproduksjon, og en musikktradisjon i stadig endring. Noen begreper er generelle og brukes av et bredt spekter av musikere innenfor en rekke ulike musikkstiler, slik som "groove" eller "riff". Andre begreper



er knyttet mer opp mot bestemte sjangere, mens noen begreper kun brukes og gir mening innenfor mindre grupper, for eksempel kun innad i et bestemt band. Nært knyttet til terminologien og vokabularet er det Lilliestam (1995) omtaler som formler. På samme måte som vokabular og terminologi, varierer også formlene fra å være av en generell karakter til å være mer spesifikt bundet til bestemte typer musikk. Slike formler er eksempelvis rytmemønstre, skalaer, akkordprogresjoner, riff og melodifraser, eller det kan være et spekter av muligheter som ligger i bestemte akkorder og akkordskifter. Mange musikere har personlige favoritt-fraser som de ofte bruker, og vender tilbake til. Formler spiller en stor rolle i musikalsk kommunikasjon, og viktige hjelpemidler når ulike musikere spiller sammen. De utgjør en basis for et felles musikalsk "språk"; alle musikere har med seg et større eller mindre repertoar som de drar nytte av og bygger videre på i samspillet (Lilliestam 1995).

Innen klassisk musikk er det et tydelig skille mellom komponist og utøver. Komponistene er nesten utelukkende enkeltpersoner, symfoniorkestrene er aldri involvert i denne prosessen. De fremfører verkene mest mulig i tråd med komponistens intensjoner og gjør ikke endringer og lager heller ikke egne versjoner. I sterk kontrast til dette bildet, står den kollektiv komposisjonsprosessen som er utbredt innen rocken. Selv om det også her kan være enkeltpersoner som står bak idéene, er ofte alle musikerne involvert underveis, og setter et tydelig preg på komposisjonen slik den tilslutt fremstår for lytterne. En viser et riff, de andre hører, prøver, hermer, lærer, utvikler, kommer med egne forslag og finner sin egen stemme. Øving, læring og komposisjon sklir ofte over i hverandre, og kan være umulig å skille fra hverandre (Lilliestam 1995).

Å forklare en musikalsk idé til andre kan være vanskelig. Det finnes ikke noe nedskrevet og systematisert begrepsapparat innen rocken. Ofte benevnes elementer etter musikere og låter, eller etter sjangere og musikalske stilarter med begreper som "shuffle" og "reggaekomp". Videre fylles forklaringene med fargerike beskrivelser av lydbilde, spillemåte og klangfarge, ofte med sammenligninger til til bestemte typer utstyr med begreper som "marshall-vreng", eller til helt andre lydfenomener som når en klang beskrives som "metallisk" eller "maskinell". Ofte forekommer "hjemmelagde" og improviserte begreper, i tillegg til utstrakt bruk av nynning og lydhermende ord (Lilliestam 1995).

Over tid vil det innad i et band kunne utvikles et "privat koderepertoar" (Lilliestam 1995: 150) som kan være nærmest unikt for bandet; en form for taus kunnskap av formler, riff, og musikalske vendinger som bandet bruker når de komponerer musikk, som de kan improvisere og jamme rundt. Mye musikk lages gjennom en form for improvisering over tid. Musikerne prøver ut idéer og ser om de fungerer. Høres det bra ut blir de med videre. Ofte kommer nye oppdagelser igjennom spillefeil eller dårlig hukommelse. En feil fører frem til nye veier en ikke hadde tenkt på. Et riff spilt med feil rytme, kan plutselig bli et nytt riff. Etterhvert utkrystalliseres enkelte elementer som stadig vender tilbake, improvisasjonen stivner inn i en fast form og blir til en låt. Dette kan være en langsom prosess der ingen vet hvordan det kommer til å høres ut før de har spilt og lyttet (Lilliestam 1995).

### **Musikkmiljøer og studier av band**

I tiden ved Universitetet i Chicago, jobbet Becker i perioder også som pianist, og han utnyttet denne muligheten til studere jazzmiljøet i byen som deltakende observatør (Becker 1963). Han tok med seg inspirasjonen fra arbeid- og organisasjonsstudiene som var utbredt ved Chicagoskolen, og betraktet jazzmusikerne i Chicago som yrkesutøvere. Først i artikkelen "The professional dance musician and his audience" (Becker 1951), og senere og mer utfyllende i boka *Outsiders* (Becker 1963), kan vi lese om hvordan musikerne i jazzmiljøet hele tiden måtte forholde seg til en pågående konflikt rundt det å spille jazz for jazzens skyld, eller å rette seg etter arrangører og publikums ønsker og spille dansemusikk for pengenes skyld. På grunn av denne konflikten, ble det nødvendig for jazzmusikerne å beskytte sin yrkesstolthet, sin identitet som jazzmusiker. De distanserte seg fra publikum, de vanlige borgerne, og betraktet seg selv som annerledes: som jazzmusikere, som kunstnere. Ved å kle seg annerledes, oppføre seg annerledes og snakke annerledes tydeliggjorde de skillet mellom seg selv - de hippe, og de vanlige borgerne som ble omtalt som "squares" (Becker 1963).

I "Rock culture in Liverpool" følger Sara Cohen (1991) medlemmene i to rockeband i musikkmiljøet rund Vulcan Studios i Liverpool på midten av 80-tallet over en periode på ett år. Gjennom deltakende observasjon og ustrukturerte intervjuer får hun innblikk i det sosiale livet til disse unge musikerne, sentrert rundt det å spille i band og lage musikk. Bandenes musikalske uttrykk er et resultat av en rekke sosiale prosesser. Eksempelvis er det å høre på

musikk og diskutere hva som er bra og dårlig, viktig for å skape en felles identitet innad i bandet, og viktig for å skape en felles oppfatning av hva slags musikalsk uttrykk bandet selv ønsker å formidle utad. Låtene til bandene blir til gjennom komposisjon og øving. Av og til er den et resultat av enkeltmedlemmers innsats, av og til er de flere sammen, ofte er det en kombinasjon. Cohen (1991) gir også en ganske detaljert beskrivelse fra øvingssituasjonen til et av bandene; medlemmene spiller på et riff og prøver å finne passende akkorder og toner: "Dave thinks the sound might be too 'dirty' and decides to drop one note of his riff in order to fit better in with what Trav is doing" (Cohen 1991:136). Bandet eksperimenterer og prøver seg frem, øver på overgangen fra et riff til et annet, og konstaterer at det ene melodiske riffet passer godt sammen med det andre riffet som er litt "harsher" - litt mer disharmonisk. Øvingene ble ofte tatt opp på kassett slik at de kunne øve hjemme, på egenhånd. De unge musikerne konstruerer en identitet rundt det å spille i band, der det å lage egen musikk er sentralt. Bandets musikalske uttrykk er resultat av en rekke ulike samhandlingsprosesser, både innad i bandet - i øverommet, men også i andre sosiale situasjoner, i samhandling med personer og grupper i miljøet rundt (Cohen 1991).

Davis (2005) undersøker selve komposisjonsprosessen i et band ved hjelp av video- og lydopptak, feltnotater fra observasjon, og gruppeintervjuer. I artikkelen "That thing you do!" følger hun et band i prosessen med å komponere musikk i felleskap. Øvingene beskrives som en ukjent reise på søken etter en sang. Bandet har ofte lange perioder hvor de jammer over bestemte akkordrekker; hvor de først setter en "groove", og deretter gir hverandre rom for å improvisere, eksperimentere og prøve ut nye idéer. Ofte begynner de med å spille et riff unisont, før de etterhvert, gjennom prøving og feiling, utvikler et komplimenterende riff som kan spilles sammen med det opprinnelige riffet. Selv om disse jammene sjelden utføres knirkefritt og sømløst, opprettholdes spillingen ved hjelp av gester, bevegelser og kroppsspråk (Davis 2005).

Komposisjonsidéer er ofte unnfanget individuelt, men legges frem på øving for at de andre skal kunne gi respons. Når et riff introduseres og vises for de andre, begynner også en felles videreutvikling nærmest umiddelbart. Med en gang de grunnleggende tonene og rytmen i riffet er lært, begynner de å utforske idéer og muligheter. På denne måten kan de også i felleskap avgjøre veien videre. I denne fasen arbeider bandet i en syklus der de veksler

mellom å spille de nye idéene i fellesskap, oppsummere, og diskutere. Etterhvert som en ny del utvikles og ferdigstilles, forsøker de å spille hele låta inkludert den nye delen for å prøve ut og dermed kunne vurdere, den musikalske idéen i kontekst. Mot slutten av øvingene pleide bandet å brenne ut cd'er med opptak gjort underveis, slik at de kunne høre på, og øve for seg selv (Davis 2005). Samarbeidet om å komponere musikken støtter seg i stor grad på at bandmedlemmene har en felles musikksmak, et sterkt vennskap og en felles lidenskap for å lage musikk. Eksempelvis har de gjennom å høre på andre artister i fellesskap, utviklet en felles forståelse av hva slags lydbilde og hvilke klangfarger de ønsker for sitt eget band. De bruker dermed musikk de selv setter pris på, som utgangspunkt for å utvikle egne idéer, en egen stil og et eget meningsfullt musikalsk uttrykk. Det er ikke nødvendigvis kun musikken i seg selv som gir mening; det å investere noe av seg selv i et musikalsk uttrykk oppleves meningsfullt (Davis 2005).

### **Detaljerte studier av selve spillesituasjonen**

Gibson (2006a) opplever i sine studier av jazzmusikere at musikere har vanskelig for å beskrive og fortelle detaljert om hva de gjør, og hvorfor de gjør det de gjør når de spiller og improviserer. I et forsøk på å komme rundt dette problemet bestemmer Gibson seg for selv å spille sammen med musikeren John, samtidig som de gjør opptak av dette samspillet. Etterpå diskuterer de opplevelsen av samspillet samtidig som de hører på opptaket. På denne måten konstrueres en kontekst for diskusjonen som gjør det mulig å utforske bestemte elementer og detaljer i helt konkrete hendelser (Gibson 2006a).

Vi får et innblikk i hvordan John bruker sine forventninger til hva Gibson kommer til å gjøre, som et ledd i sin egen improvisasjon, som et hjelpemiddel til å velge ut relevante ting fra sin egen palett av muligheter. Videre ser vi hvordan John under improvisasjonen utøver selvsensur på bakgrunn av en delt kunnskap (innad i jazzmiljøet). Han kjenner igjen en bestemt og velkjent mulighet, men vurderer den til å være for opplagt og forutsigbar. Dermed forkaster han denne muligheten, og gjør heller noe annet. På denne måten synliggjøres det hvordan de ytre miljøfaktorene, her i form av konvensjoner i jazzmiljøet, indirekte har betydning for hvordan improvisasjonen utvikler seg - for hvordan musikken blir til i en helt konkret samspillsituasjon (Gibson 2006a).

Weeks (1990, 1996) er opptatt av hvilken betydning tempo og rytme har for koordinert samhandling, og hvordan disse faktorene kan betraktes som "practical accomplishments" som utøves i, og former samhandlingen, og på denne måten er med på å skape sosial orden. Tempo og rytme er ofte neglisjert i sosiologiske studier av samhandling, og i de fleste studier der tidsaspektet er sentralt, er det kun med tanke på sekvensialitet. Et poeng i denne sammenhengen er at samhandling ikke bare utføres i sekvenser; hver enkelt handling er også tilpasset i både tempo og rytme (Sudnow 1978, Weeks 1990, 1996).

Med forankring i etnometodologiske studier av arbeid, tar Weeks (1990,1996) utgangspunkt i lydopptak av et amatør-orkester, som han selv også spiller i, for å undersøke tidsaspektet som en sentral dimensjon ved den sosiale aktiviteten. Hvordan utspiller musikken seg, ikke bare sekvensielt ordnet og i presise tidsverdier, men også som en synkronisert kollektiv opptreden? Begrepet 'musikalsk tid' betegner hvordan musikken er ordnet i en tid, der toner og pauser har bestemt varighet. Å fremføre musikk innebærer at utøverne utviser en rekke praktiske ferdigheter i kollektivt å sette sammen yttringer i musikalsk tid slik at resultatet blir accountable; musikerne må spille slik at lydene igjenkjennes som et bestemt stykke musikk. En av forutsetningene for synkronisert samspill er en tids-kontekst musikerne kan forholde seg til. En slik kontekst oppstår som resultat av en serie tidligere lyder, som i retrospektiv danner et pågående tempo og en rytme. En metode for å etablere en slik kontekst - sette et tempo i forkant av samspillet - er den taktfaste opptellingen 1-2-3-4 . (Weeks 1990).

I artikkelen "Musical time as a practical accomplishment" identifiserer Weeks (1990) fire typer medierte uttrykk som kan relateres til tidsdimensjonen, og som står sentralt i samhandlingen om å etablere en felles musikalsk tids-kontekst; de trykte notene, verbale instruksjoner, nynning, og til sist selve spillingen. Notene og de verbale instruksjonene omhandler den musikalske tiden, mens nynningen og spesielt spilling direkte uttrykker musikalsk tid. Samtidig vil en verbal yttring som taktfast telling uttrykke musikalsk tid, mens nynning kan utføres raskt og unøyaktig i forhold til den musikalske tiden, som en "audio equivalent of a scribble on paper" (Weeks 1990: 347), men godt nok for alle praktiske formål i den aktuelle sammenhengen.

De respektive typene av uttrykk for musikalsk tid opererer gjensidig som kontekst for hverandre. Verbale instruksjoner kan forklarer utfyllende der nynnning ikke strekker til, mens nynnning kan demonstrere der verbale instruksjoner kommer til kort. Noter og verbale instruksjoner er på mange måter "indexical expressions" som krever fortolkning innenfor en musikalsk kontekst. De forteller at en takt varer i fire slag, at et tema skal spilles i fire takter, eller at en pause skal vare i to slag. Nøyaktig varighet derimot bestemmes av den musikalske tids-konteksten som etableres av instrumentene som spiller, av det pågående tempoet. Hver gang orkesteret skal spille etableres en ny tids-kontekst. Uavhengig av hvor fort eller sakte orkesteret har spilt tidligere, i øyeblikket er det kun nåværende tempo som gjelder når videre handling skal avgjøres. Dette tempoet er en lokal produksjon som skapes, opprettholdes, og gjenskapes kontinuerlig (Weeks 1990).

Kunnskap, kompetanse og ferdigheter i forhold til rytme og tempo er viktig eksempelvis når det kommer til korrigerende handling i forhold til tempo og rytme, til hva de andre spiller, til hvor de er og hvor de er på vei, så kan feil rettes opp nærmest uten at publikum oppdager at noe i det hele tatt var galt. Det som i utgangspunktet var "feil" i forhold til notene og det innøvde musikkstykket, oppfattes i retrospektiv av publikum som en tilsiktet handling når stykket tilsynelatende fortsetter uten problemer (Weeks 1996). Å rette opp feil på denne måten krever inngående kjennskap til det stykket som fremføres, men også en velutviklet og spesialisert musikalsk kompetanse i å lytte. I "Synchrony lost, synchrony regained" (Weeks 1996) kan vi lese om hvordan musikerne bruker høreslen for å kontrollere samspillet og synkroniteten. I det øyeblikket orkesteret kommer ut av samspillet utføres en serie kollektive manøvre for å gjenopprette synkronitet. I første omgang begynner musikerne med å forenkle sine respektive stemmer, samtidig som de orienterer seg hvor de befinner seg i forhold til de andre. De som ligger foran "venter" på de "bak". Ved å lytte oppmerksomt til hverandre, og bruke kunnskapen om hva som skal skje videre, klarer de å etablere et "nytt sted", i neste takt som referanse for videre synkronisert samhandling. De kompetente musikerne opprettholder forestillingen, og publikum oppfatter sjelden problemene som problemer (Weeks 1996).

## **Metode: Videografi**

Utgangspunktet for mitt forskningsprosjekt var å studere et rockebands praksis i øvingslokalet med tanke på samhandling og kommunikasjon når de lager og spiller musikk sammen. Både praksis og samhandling er komplekse fenomener som består av uendelige variasjoner av bevegelser, mimikk, ord og uttrykksmåter. Detaljrikheten som finnes her, er ifølge eksempelvis Berger og Luckmann (2000 [1966]), Goffman (1963) eller Garfinkel (1967), noe av essensen i menneskelig samhandling og praksis.

### **Hvorfor video?**

Med utgangspunkt i fortolkende sosiologi retter analyser av interaksjon seg mot hvordan sosial orden skapes gjennom samhandling, og da spesielt i hvilke spesifikke prosesser dette skjer (Knoblauch 2008). I denne sammenhengen er handlingenes refleksivitet sentral. Når mennesker handler innebærer dette en kontekstualisering av handlingen - en indikasjon på hvordan handlingen skal forstås. Det er denne refleksiviteten som gjør at ulike aktører kan forstå hverandres handlinger og dermed skape meningsfull samhandling. Ved å undersøke hvordan handling gir mening og blir forstått i en sekvens av handlinger - i en samhandling, "finner vi også den refleksiviteten i handlingen som tillater analytisk fortolkning" (Knoblauch 2008: 14).

I studier av interaksjon vil bruk av video egne seg svært godt for å generere data. Som Luckmann (2006) skriver, handler en vesentlig del av interaksjon, det å gjøre seg forstått og det å forstå andre, om å se og høre. Fordi videoopptak bevarer begge disse aspektene, både bilde og lyd, er det mulig å studere de samme situasjonene gang på gang, og dermed oppdage aspekter ved situasjonen som gikk ubemerket forbi de første gangene (Luckmann 2006). Ved bruk av video åpner det seg en unik mulighet til å studere detaljene i sosial handling og samhandling (Heath, Hindmarsh og Luff 2010). Samtidig er videodata i kraft av sin kompleksitet utfordrende med tanke på transkribering og analyse, og det kan være lurt å tenke nøye igjennom hvorvidt video er nødvendig (Silverman 2010)

Sammenlignet med eksempelvis intervjuer, der folk i mange tilfeller kan ha vanskeligheter for å forklare og fortelle detaljert hva de faktisk gjør i ulike situasjoner (Barley og Kunda 2001:

81; Gibson 2006a) er en av fordelene med video muligheten for å gjøre opptak av hendelser slik de forekommer i sine naturlige omgivelser, eksempelvis hjemme, på jobben eller, som i mitt tilfelle - i øverommet, og deretter kunne studere disse hendelsene gjentatte ganger (Heath m.fl 2010). Kombinert med muligheter for eksempelvis saktefilm og bilde-for-bilde-visning, gir dette tilgang til detaljer og nyanser i atferd og samhandling som ikke er tilgjengelig på noen andre måter (Knoblauch 2006; Heath m.fl 2010).

Et eksempel på hvordan video er brukt for å avdekke detaljer i samhandlingen mellom improviserene jazzmusikere finner vi hos Bastien og Hostager (1992). Ved hjelp av uredigerte opptak av en improvisert jazzkonsert kunne de observere hvordan musikerne iblant brukte visuelle tegn som tydelige nikk og håndbevegelser for å signalisere eksempelvis overganger til nye deler, samtidig som de kunne høre musikalske tegn som eksempelvis at en solo ble "spilt ned" mot slutten. Etter gjentatte gjennomganger av ulike situasjoner ble Bastien og Hostager (1992) oppmerksomme på ytterligere detaljer; i enkelte partier av låtene observerte de en økt gjensidig oppmerksomhet mellom musikerne. Ved å gå tilbake og rette fokus spesielt mot disse situasjonene kunne forskerne da observere hvordan denne økte oppmerksomheten, som i første omgang gikk ubemerket hen, gjorde det mulig for musikerne å tone ned de tydeligste visuelle tegnene - et subtilt blick i stedet for et tydelig nikk - slik at det musikalske ble mer fremtredende (Bastien og Hostager 1992).

Knoblauch (2006) betrakter samfunnsvitenskapelig videoanalyse som en form for fokusert etnografi basert på videoobservasjon, og benytter i denne sammenhengen begrepet videografi. Inspirert av blant annet Goffmans analyser av sosiale situasjoner kombinert med tradisjonell etnografi, etnometodologi og konversasjonsanalyse, fokuserer denne typen videoanalyse i hovedsak på interaksjon, og særlig på "visuelt observerbar atferd" (Knoblauch 2008: 8). En fordel med video i denne sammenhengen er at en rekke aspekter ved sosiale situasjoner og aktiviteter bevares i sanntid. Dette gjør det mulig med detaljerte studier ikke bare av snakk, men også av synlig atferd i form av blick, ansiktsuttrykk, gester og kroppsspråk. Innen såkalte workplace-studies brukes video også til å sette fokus på hvordan eksempelvis gjenstander, teknologi, og andre hjelpemidler påvirker handling og samhandling når arbeidsoppgaver skal gjennomføres (Heath m.fl 2010). Fordi også tidsstrukturen bevares, egner videodata seg



særlig godt til å studere rekkefølgen i handlingssekvenser og koordinering av samhandling i tid (Knoblauch 2006)

Videografi er fokusert på flere måter når vi sammenligner med tradisjonell etnografi (Knoblauch 2006). For det første er datainnsamlingen mer fokusert i tid. Innsamling skjer ofte kun i korte perioder, men samtidig er videodata enormt innholdsrike. Den høye datatettheten i videodata vil for det andre kreve en mer detaljert og fokusert analyse sammenlignet med analyser innen tradisjonell etnografi basert på feltnotater. Et tredje punkt er at selve fokuset for videografi blir smalere, med andre ord mer fokusert. Der tradisjonell etnografi retter seg mot sosiale grupper og institusjoner, setter videografi fokus på konkret handling og samhandling (Knoblauch 2006). I stedet for å studere eksempelvis musikkmiljøet i Trondheim, vil videografi kunne brukes for å studere hvordan et band lager musikk.

Selv om video kan lagre ekstremt mye informasjon om ulike situasjoner, er det viktig å huske på at faktorer som kameraposisjon og bildeutsnitt, samt kvalitet på lyd og bildet har betydning for hva som fanges opp, og dermed påvirker hva som er tilgjengelig i ettertid. Videomaterialet må derfor betraktes som "én (av mange) representasjoner av situasjonen, slik den utspiller seg" (Tjora 2010: 64).

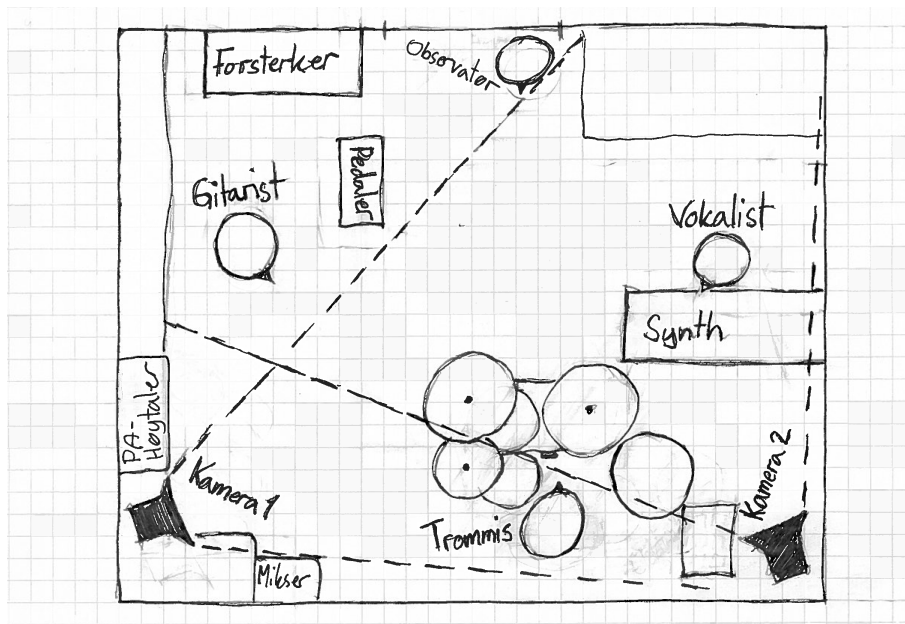
### **Datainnsamling**

Innsamling av data ble gjort i øvingslokalet til bandet over en periode på i underkant av 3 uker i begynnelsen av desember 2009. Denne perioden ble spesielt valgt ut i samråd med bandet fordi bandet etter planen da skulle begynne å arbeide med nytt låtmateriale. Da jeg første gang var i kontakt med bandet i begynnelsen av i oktober var de i ferd med å planlegge en periode hvor skulle øve intensivt på ferdige låter som forberedelse til en lengre turné i november, og bandet mente selv at perioden etter denne turnéen ville være bedre egnet for å gjøre opptak. Dette var også min oppfatning fordi jeg i utgangspunktet ønsket fokus på interaksjon og samhandling i situasjoner der musikk skapes i fellesskap.

I løpet av de 3 ukene med datainnsamling ble 3 øvinger filmet i sin helhet ved hjelp av to videokameraer med vidvinkel. Varigheten på øvingene varierer fra halvannen time til tre

timer, og resultatet er omkring 7 timer med filmopptak. Dette er noe mindre enn jeg hadde planlagt, og jeg vil komme tilbake til dette senere.

Ettermiddagen før den første øvinga med avtalt filming, møtte jeg og veileder vokalisten i bandet i øvingsrommet for å finne en mest mulig optimal plassering av kameraene. De skulle fange mest mulig av det som skjedde i rommet med fokus på bandmedlemmene, samtidig som de ikke skulle være i veien, virke forstyrrende eller påtrengende. De to videokameraene ble plassert i hvert sitt hjørne. På grunn av størrelsen på rommet og plassering av instrumenter og utstyr var det ikke mulig å fange hele bandet i et bildet. Kameraene ble da plassert slik at de til sammen viste hele bandet. Det ene kameraet filmet trommeslager og vokalist, mens det andre kameraet filmet gitaristen og det meste av tiden også vokalisten.



Bilde 1: illustrasjon av øverommet

Den første øvinga var jeg selv tilstede. Jeg satte i gang kameraene og fikk på denne måten sjekket at alt virket, og at plasseringen av kameraene var riktig slik at de fanget mest mulig av det jeg ønsket å få med. Selve øvinga observerte jeg fra en stol plassert ved den ene veggen (se illustrasjon).

Varigheten på videokassetten var på en time, og kassettbodytter var nødvendig underveis. Siden jeg selv var tilstede var det naturlig at jeg tok ansvar for dette. Jeg forsøkte å utnytte naturlige

pauser i øvinga, slik at jeg ikke skulle avbryte eller forstyrre bandet unødige i øvinga. Dette førte til at jeg ikke fikk byttet de første kassetene før omtrent et kvarter etter at båndet var gått ut, noe som gir et "hull" i datamaterialet. Jeg oppfatter ikke dette som et stort problem i forhold til analysen, da jeg ikke gjør noe forsøk på å skulle rekonstruere øvinga i sin helhet. Det optimale ville likevel være å bytte kassett før de stoppet av seg selv slik at et kamera kunne filme mens kassetten på det andre kameraet ble byttet. Alle de resterende byttene ble gjennomført vellykket på denne måten.

Selv om bandet på papiret hadde faste øvingstider, var øving noe de avtalte nærmere fra gang til gang fordi andre utenforstående forpliktelser som eksempelvis jobb og skole ikke alltid passet til de "faste" øvingstidene, og ofte kunne øvinger bli avtalt på svært kort varsel hvis det dukket opp en mulighet. Det hendte også flere ganger at avtalte øvinger kunne bli avlyst, flyttet på, utsatt eller skjøvet frem i tid. Fra egen erfaring med å spille i flere band, kjente jeg godt igjen dette mønsteret, men uforutsigbarheten gjorde det likevel vanskeligere for meg som utenforstående å planlegge datainnsamlingen.

I et tilfelle avtalte jeg med bandet at de kunne ta ansvar for opptak. Selv om jeg ikke fikk gjort egne observasjoner og feltnotater, kan det være en fordel at jeg nettopp ikke var til stede fordi øvinga da blir mer lik en ordinær øving uten publikum. Samtidig fikk jeg også en mulighet til å sammenligne opptak, og dermed undersøke om min tilstedeværelse ga synlige utslag i hvordan bandet oppførte seg. Da jeg kom tilbake til øvingslokalet, hold bandet fremdeles på. Jeg kunne da sitte og observere resten av øvinga, omtrent tre kvarter.

Det dukket også opp et par mer eller mindre uventede konsertoppdrag for bandet. Den siste muligheten til å gjøre opptak før bandet skulle ta juleferie var mellom disse to konsertene. Bandet måtte prioritere å bruke øvinga på å spille igjennom låtene til konserten, men vi avtalte å gjøre opptak likevel. I forbindelse med den første konserten var utstyr flyttet ut og inn av øvingslokalet. Utstyr var plassert annerledes og rommet var rotete, noe som førte til at kameraene måtte flyttes for å kunne gjøre opptak. Etter litt prøving, og med god hjelp fra bandet, fant vi en tilfredsstillende løsning på plassering av kameraene og filmingen ble gjennomført.

## **Hvor mye videodata er nødvendig?**

Videodata har enorm dataintensitet, eller tetthet (Knoblauch 2006, Tjora 2010). Ikke bare genereres veldig mye data på kort tid, det kreves også detaljerte og fokuserte analyser på et nivå det ikke finnes maken til innenfor tradisjonelle etnografiske studier basert på feltnotater (Knoblauch 2006). Hvor mye videodata som er nødvendig å samle inn er avhengig av en lang rekke faktorer som eksempelvis hvilke situasjoner, hvilke aktiviteter, og hvilke handlinger som skal studeres. Like viktig er det metodologiske utgangspunktet for innsamling og analyse av data (Heath m.fl 2010).

Et viktig poeng i den sammenhengen er hvor ofte bestemte fenomener og aktiviteter som kan være analytisk interessante forekommer. Eksempelvis vil budgiving på en folkerik auksjon forekomme hyppig på relativt kort tid, sammenlignet med utprøving av en bestemt gjenstand på et lite besøkt museum (Heath m.fl 2010). På samme måte vil også bandøving som aktivitet innebære at enkelte fenomener forekommer ofte, mens andre forekommer mer sjeldent. Start og stopp i spillingen vil kunne skje mange ganger i løpet av en øving, avrundning av øvinga skjer kun en gang, mens planlegging av en konsert forekommer kun på enkelte øvinger.

Kjennskap til feltet som skal studeres er viktig eksempelvis for å lettere kunne finne et fokus, avgjøre hva som bør filmes, og når det er best å gjøre opptak. Tidlig i prosessen kan det derfor være nyttig å bruke mer tradisjonelt feltarbeid, selv om det i hovedsak er videodata som skal ligge til grunn for analysen (Heath m.fl 2010). Gjennom mange års erfaring med å spille i forskjellige band med forskjellige personer, og som mer eller mindre aktiv deltaker i deler av musikkmiljøet i Trondheim, følte jeg at jeg hadde god kjennskap til feltet: til det å spille i band generelt, og til øvingssituasjonen mer spesifikt, selv om jeg ikke hadde noe som helst kjennskap til øvingsrutinene til det bandet jeg skulle studere utover det de fortalte meg da jeg først tok kontakt. Denne kunnskapen fra egen erfaring gjorde at jeg med relativt stor sikkerhet kunne anta at det å gjøre opptak av situasjoner med produksjon og bearbeidelse av nytt låtmateriale i løpet av relativt kort tid ville kunne gi store mengder med rike og fyldige data. Utfordringen lå i sikre opptak av slike situasjoner.

Selv om bandet på forhånd hadde fortalt meg at låtene ble jobbet frem i fellesskap, visste jeg lite om hva dette i praksis ville innebære i dette konkrete tilfellet. Jeg kunne på den ene siden,

og i verste fall, risikere at ingen hadde nye idéer, eller at bandet brukte kun litt tid innimellom på idéutveksling og utprøving for så å beslutte at de skulle gå hver til sitt å tenke videre på idéene på egenhånd. I slike tilfeller ville jeg være avhengig av å følge bandet over flere øvinger for å samle nok relevant data. På den andre siden kunne det hende at bandet brukte det meste av øvingstiden på nye idéer, på produksjon og utvikling av nytt materiale, og at opptak ville gi en nærmest kontinuerlig produksjon av analytisk interessante situasjoner.

Tidspunkt for opptak avklart i samråd med bandet på bakgrunn av bandets øvingsplaner. Dette gav meg et rom på drøyt tre uker med mulighet til å gjøre opptak før bandet skulle ta juleferie. Med utgangspunkt i at bandet øvde omtrent to timer to dager i uka, ville en periode på tre uker gi mulighet for å filme inntil 6 øvinger, og omtrent 12 timer video. Jeg regnet med at mellom 10 og 15 timer med opptak ville være rikelig også i et "worst case scenario", selv om datamengde og kvalitet var noe jeg fortløpende måtte vurdere.

Som jeg tidligere har beskrevet oppstod det flere hindringer underveis i datainnsamlingen, og jeg fikk samlet inn mindre data enn det jeg i utgangspunktet hadde planlagt. Samtidig var jeg veldig fornøyd med kvaliteten på dataene, særlig fra de to første øktene. Lyd- og bildekvaliteten var god, og utsnittet så ut til å være bortimot optimalt i forhold til det jeg oppfattet som praktisk mulig å få til.



Bilde 2 og 3: Bildeutsnitt fra kamera 1 og 2.

Inntrykket jeg hadde fra observasjonene underveis var at bandet under de to første øvingene var veldig fokusert på arbeidet med en ny låt, og jeg hadde notert flere situasjoner og episoder jeg tenkte kunne egne seg for videre analyse. Dette inntrykket ble ytterligere forsterket etterhvert som jeg begynte å se igjennom opptakene. Jeg opplevde at til tross for færre timer

med opptak i sum enn det jeg hadde planlagt, var mengden med anvendbare opptak og relevante data større enn jeg hadde sett for meg. Likevel var jeg lenge plaget av usikkerhet om jeg burde gjennomføre ytterligere datainnsamling. Å gjøre flere opptak ville medført en ny runde med planlegging for å finne egnede perioder for filming, noe jeg visste kunne ta lang tid. Samtidig som jeg også var usikker på nytten av flere opptak; hvis jeg skulle snevre inn fokus eksempelvis til å se kun på hvordan de arbeidet og utviklet nye riff, eller sammenlignet en bestemt type situasjoner over flere låter, ville tidsperspektivet på datainnsamlingen gått langt utover rammene av hva jeg hadde mulighet til.

Et annet poeng er at jeg med den datamengden jeg allerede hadde uansett ville være uoverkommelig å analysere alt, og utvalg av kortere sekvenser for mer fokusert analyse ville være nødvendig. Heath m.fl (2010) påpeker at utvalg av slike sekvenser kan skje som følge av forhåndsbestemt fokus, men vanligvis skjer det på bakgrunn av feltobservasjoner eller videogjennomgang, der situasjoner utmerker seg eksempelvis ved at det går igjen flere ganger, eller fordi de rett og slett bare vekker en interesse. Videre er det heller ikke så viktig hva som velges, så lenge kvaliteten på lyd og bildet er i orden (Heath m.fl 2010). Her kan en linje trekkes til etnometodologien, der et av poengene er at den sosiale organiseringen foregår hele tiden - ved kontinuerlig samhandling. Dermed vil det i prinsippet være mulig å studere denne samhandlingen i enhver sosial situasjon, så også i opptakene av øvingene.

Jeg bestemte meg for å fokusere på de mulighetene som lå i dataene jeg allerede hadde samlet inn, og vurderte at ville være mer fruktbart å bruke tiden videre på analyse enn på videre datainnsamling. Som Heath m.fl (2010:59) skriver: "As video materials are a very rich data source, even small amounts can deliver an endless array of issues and questions".

### **Litt om observasjon**

I større deler av tiden det ble gjort opptak var jeg som nevnt selv også tilstede, og fikk på denne måten mulighet til å gjøre egne observasjoner. Under den første og tredje øvinga var jeg tilstede hele tiden, og under den andre øvinga i omtrent en tredjedel av tiden. Jeg oppfattet at bandet hverken hadde innvendinger, eller på noen som helst måte syntes det var ubehagelig

at jeg skulle være tilstede. På direkte spørsmål var alle positive, og den eneste bekymringen var om det ikke ville bli kjedelig for meg i lengden.

Ofte må observatører vurdere og velge mellom ulike observatørroller, eksempelvis skjult, eller detakende observasjon (Tjora 2010). I min situasjonen var derimot synlig og passiv observasjon i hovedsak den eneste muligheten. Bildet kan likevel nyanseres. Tjora (2010) legger vekt på at det ofte forekommer sosial interaksjon mellom observatøren og de som observeres, og bruker i denne sammenhengen begrepet interaktiv observasjon. Også jeg opplevde perioder hvor jeg som observatør ikke lenger var passiv, men aktiv deltaker. Helt i begynnelsen av øvinga når bandet pakket ut og gjorde utstyr klart til bruk, måtte jeg klargjøre kameraene til opptak. I denne prosessen var jeg avhengig av å involvere bandet blant annet for å forsikre meg om at kameraene ikke stod i veien. Samtidig blandet bandet seg inn ved eksempelvis å rekke meg videokassetter og plugge inn strømkontakten. På denne måten ble det å gjøre kameraene klare til opptak en del av prosessen med å gjøre det klart for øving.

Det meste av tiden jeg satt jeg imidlertid på en stol inntil den ene veggen med en notatbok i fanget. I begynnelsen følte jeg meg litt malplassert, og grublet på hvor distraheret bandet ble av at jeg satt der, men denne følelsen forsvant ganske raskt. Jeg var usikker på hva jeg skulle se etter, og noterte først og fremst stikker til hva de pratet om, hva jeg oppfattet at de spilte. Jeg forsøkte å legge merke til hvordan de brukte kroppsspråk og blick under spilling, men opplevde at det eneste jeg fikk ut av dette var at de vekslet mellom å se på instrumentene og på hverandre. Etterhvert fant jeg det mest fruktbart å notere ned stikkord til situasjoner jeg på en eller annen måte oppfattet som interessante, eksempelvis når det ble lansert en idé, eller når jeg la merke til at de spilte feil og måtte stoppe opp.

Etter at selve øvinga var avsluttet og bandet begynte å pakke sammen, ble jeg igjen involvert på samme måte som i begynnelsen av øvinga. Dette gav også en mulighet til uformelle samtaler om opplevelsen av øvinga og det å bli observert, samt å diskutere når det var muligheter for nye opptak. Fordi vi alle forlot øvingslokalet samtidig, og skulle samme vei, følte det naturlig å slå følge med bandet. Samtalen dreide da over på helt andre temaer, og jeg opplevde dette som en positiv måte å avrunde observasjonen.

## **Påvirkning under datainnsamling**

Ved bruk av åpen observasjon vil det alltid, i større eller mindre grad, være en form for gjensidig påvirkning mellom observatør og de observerte, noe som vil føre til forskningseffekt. Som observatør blir det derfor viktig å vurdere sin egen rolle, og hvorvidt forskningseffekten som oppstår er problematisk (Tjora 2010). Også bruk av video vil skape en forskningseffekt fordi deltakerne i observasjonen påvirkes av kameraets nærvær. Samtidig vil den faktiske påvirkningen kunne variere mye avhengig av situasjonen (Heath m.fl 2010).

Av egen erfaring vet jeg at det å ha besøk i øverrommet er noe som ikke lar seg overse fullstendig. Selv om et band kan være godt vandt med å stå på scenen og opptre for andre, er det samtidig en forskjell mellom dette og situasjonen i øverrommet. I øverrommet arbeides det med uferdig materiale; idéer skal prøves ut, bearbeides og evalueres før det er klart for presentasjon. Å bli iaktatt underveis i dette arbeidet kan være ubehagelig og føre til at en reserverer seg og er mer tilbakeholden, blant annet fordi en ikke er klar for å bli evaluert av andre. Jeg var derfor nøye med å fortelle at jeg ikke var ute etter å vurdere kvaliteten på musikken eller øvingene som sådan, men at formålet var å utforske ulike måter å samhandle på. Fordi jeg også skulle gjøre videoopptak, var det greit å begrunne tilstedeværelsen ytterligere med at jeg ville forsikre meg om at alt virket som det skulle, at bytte av opptakskassetter gikk greit, og at plassering av kameraene ikke var problematisk. I periodene jeg selv var til stede observere jeg ingen tydelige tegn på at de lot seg distrahere. Videoene gav meg også en mulighet til å sammenligne perioder jeg var til stede med perioder jeg ikke var til stede, men jeg kunne heller ikke da finne noen merkbar forskjell i hvordan de oppførte seg.

Kameraer vil også påvirke de observerte, men det kan være vanskelig å vurdere omfanget av denne påvirkningen (Tjora 2010). Heath m.fl (2010) har gjennom mange år med bruk av video i forskningen erfart at betydningen av kameraets nærvær ofte er overdrevet. Det vil nesten alltid oppstå situasjoner der oppmerksomheten hos de som observeres rettes mot kameraet, men det tar sjelden lang tid før oppmerksomheten er tilbake på det de opprinnelig holdt på med. Særlig ved aktiviteter som i utgangspunktet krever mye oppmerksomhet, vil kameraene sjelden ha innvirkning av betydning på hvordan situasjonen utspiller seg (Heath m.fl 2010).



I mitt tilfelle vil jeg også peke på et annet aspekt som kan være relevant i forhold til bruk av video. Et band forholder seg aktivt til ulike hjelpemidler; de har forsterkere som må slås på, PA-anlegg og mikrofoner. Ofte er også bruk av opptaksutstyr en helt naturlig del av øvingssituasjonen (jmf Cohen 1991 og Davis 2005). Dermed kan ikke videokameraer på en bandøving nødvendigvis betraktes som et helt nytt fremmedelement, men heller kun enda et tilskudd til det som allerede finnes der av tekniske hjelpemidler.

Også i mine opptak oppstår det et par situasjoner der kameraene kommenteres, men akkurat som Heath m.fl (2010) påpeker, varer dette kun et kort øyeblikk, en slengkommentar, før oppmerksomheten igjen rettes mot resten av bandet og låtskrivingen. En annen interessant observasjon i denne sammenhengen er at denne typen oppmerksomhet ikke kun rettes mot kameraene, men også mot andre gjenstander. I en sekvens kan vi se hvordan vokalisten plutselig blir oppmerksom på en svak spraking i den ene høytaleren, kommenterer dette og forsøker å rikke litt på en kabel, før oppmerksomheten igjen rettes inn mot øvinga.

### **Teknisk bearbeiding av opptakene**

Det første jeg gjorde etter at filmingen var avsluttet, var å importere opptakene fra videokassetten til datamaskinen. Til dette brukte jeg programmet 'iMovie', og overføringen gikk tilnærmet problemfritt. Overføringen skjedde i sanntid, samtidig som både lyd og bilde ble spilt av, og jeg brukte denne muligheten til å se igjennom alle opptakene. Etter at alle dataene var overført tok jeg sikkerhetskopier av alle originalfilene, og lagret disse på en ekstern harddisk.

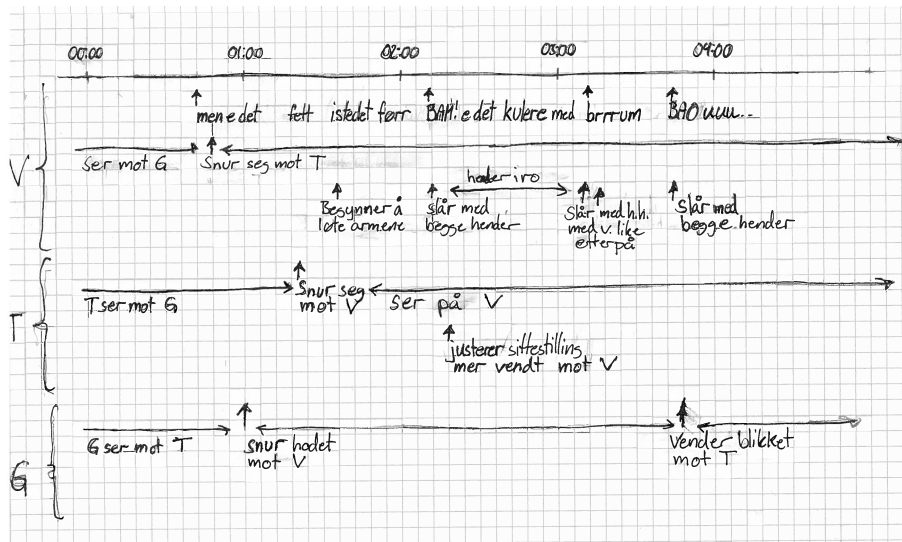
For å få muligheten til å se opptakene fra begge kameraene samtidig, synkroniserte videofilene ved hjelp av programmet 'Final Cut Pro'. Jeg brukte relativt mye tid før jeg behersket den tekniske bruken av selve programmet, men etter dette gikk selve synkroniseringen veldig greit ved å bruke lyden som rettesnor. I begynnelsen synkroniserte jeg kun korte utvalgte klipp, men etterhvert fant jeg ut at det ville være enklere og mindre tidkrevende å synkronisere hele videoene.

## Transkribering

Transkribering kan være en utfordring når det kommer til video. Det er mye mer krevende å transkribere video enn å transkribere eksempelvis lydopptak av intervjuer (Tjora 2010). Blant annet finnes det ingen klare retningslinjer for hvordan handling skal transkriberes (Heath m.fl 2010). Det er likevel nødvendig med noen form for transkripsjon fordi det å kunne eksempelvis lese det som blir sagt samtidig som videoen vises gir knagger å henge observasjonene på. Videre egner nedskrevne transkripsjoner seg veldig godt som "a kind of location device orienting the analyst in the video" (Konblach 2006: 76)

Det finnes ulike dataprogrammer for hjelp til transkribering av video. Jeg gjorde et par forsøk med et program som heter 'Transana', men jeg fikk det ikke til å fungere tilfredsstillende. Jeg valgte derfor å holde meg til penn og papir og 'Pages', et helt vanlig tekstbehandlingsprogram, når jeg noterte, mens jeg brukte 'iMovie' og 'QuickTime Player' til å navigere i opptakene. Dette fungerte greit, om enn noe tungvint, og hadde jeg arbeidet med et mer omfattende materiale og mer detaljerte transkripsjoner ville nok problemene vært større.

Heath m.fl (2010) bruker i sitt arbeid med video et transkripsjonssystem hentet fra konversasjonsanalyse, men fordi jeg ikke analyserer tale på samme detaljerte nivå valgte jeg å gjøre det enklere og mer leservennlig. Jeg hadde et tekstdokument der jeg etterhvert fikk transkribert det aller meste av det som ble sagt i løpet av de to første øvingene. I tillegg førte jeg inn enkle beskrivelser av handling. Alt ble ført kronologisk med tidshenvisninger i venstre marg og oppsummerende stikkord i høyre marg. Etterhvert som jeg valgte ut ekstrakter gjorde jeg først nye, mer nøyaktige transkripsjoner av det som ble sagt, før jeg fyllte inn med beskrivelser av sentrale handlinger. Med enkelte av ekstraktene gikk jeg mer detaljert til verks ved å tegne opp tidslinjer og markere eksempelvis blikkretning, kroppsorientering, ulike bevegelser, og begynnelse og slutt for utsagn. Disse har så, sammen med flerfoldige gjennomganger av video-ekstraktene, vært utgangspunkt for de nøyaktige og detaljerte handling- og situasjonsbeskrivelsene som forekommer enkelte steder i teksten.



Bilde 4: Eksempel på detaljert transkripsjon

## Gjennomgang og analyse av datamaterialet

Heath m.fl (2010) beskriver den første delen av analysen, etter datainnsamlingen, i tre steg. Det første steget i analysen er en gjennomgang av dataene. Dette innebærer rett og slett å se igjennom opptakene fra start til slutt, og notere stikkord som beskriver innholdet. Neste steg er å katalogisere innholdet gjennom å identifisere hendelser av samme type. Det tredje steget innebærer å finne frem til kortere ekstrakter, fragmenter og eksempler for videre analyse (Heath m.fl 2010).

Den første gjennomgangen av rådataene ble gjort da jeg importerte opptakene til datamaskinen. Fordi jeg hadde benyttet to kameraer fikk jeg sett alle øvingene to ganger, men fra ulike vinkler. På denne måten fikk jeg en relativt god oversikt over materialet. Jeg noterte stikkord og tidspunkt for ulike situasjoner i en notatblokk, samtidig som jeg også forsøkte å danne meg et helhetlig bilde av handlingsforløpet. Det første jeg merket meg var at inntrykket jeg satt igjen med etter de øvingene der jeg hadde vært tilstede og observert stemte godt overens med inntrykket jeg fikk av øvingene gjennom opptakene. Det var heller ikke vanskelig å relatere dette inntrykket til mine egne erfaringer fra bandøving, selv om jeg oppfattet at dette bandet arbeidet mer fokusert med musikken over lengre tid enn det jeg selv var vant med. Jeg la også merke til at de brukte mye tid på det jeg oppfattet som detaljer: markeringer, trommebrekk, overganger, pauser. Forskjellen mellom de to første øvingene hvor bandet jobbet med å lage en låt og den siste øvinga hvor bandet skulle øve til konsert var imidlertid

stor. Inntrykket jeg fikk fra den siste øvinga var at dette bare var en aller siste sjekk på at låtene satt som de skulle, samtidig som de egentlig visste at de hadde full kontroll.

Etter denne første gjennomgangen opprettet jeg et tekstdokument hvor jeg renskrev notatene jeg hadde tatt; tidshenvisninger ble ført i venstre marg; dialog og beskrivelser av handling ble ført inn kronologisk i selve dokumentet; i høyre marg noterte jeg stikkord jeg mente enten oppsummerte eller på andre måter var sentrale for situasjonene.

Et moment som fikk stor betydning i begynnelsen av analysearbeidet var at jeg fikk mulighet til å besøke AVIA Conference i Berlin, en konferanse om videoanalyse. I den forbindelse fikk jeg delta i en "traing session" i videoanalyse, hvor jeg kunne presentere egne data; inntil fire videosekvenser på maksimalt ett minutt. Jeg brukte derfor mye tid i begynnelsen til å finne mulige fragmenter til dette. Selv om det aller første utvalget av sekvenser ble gjort med tanke på denne konferansen, var dette også noe jeg hadde stor nytte i forhold til mitt eget prosjekt. Tidlig i analyseprosessen, under arbeidet med å beskrive, kartlegge og kategorisere datamaterialet, er det ofte svært nyttig å velge ut noen få korte ekstrakter og gjøre enkle analyser av disse. Det er ikke spesielt viktig, skriver Heath m.fl (2010), hva som velges, så lenge lyd- og bildekvaliteten er god nok til å gjennomføre en analyse. Slike for-analyser vil kunne være til stor hjelp i det videre arbeidet med katalogisering, og med videre utvalg av analyseenheter (Heath m.fl 2010).

Fordi jeg ønsket å se på nærmere på samhandlingen innad i bandet, i arbeidet med å lage musikk, besluttet jeg å konsentrere meg kun om opptakene fra de to første øvingene. Materialet var overveldende. Det var så utrolig mange ting som skjedde hele tiden, og nærmest uendelig antall situasjoner å velge mellom. Jeg bestemte meg først for å finne en situasjon der det ble lansert et forslag, en ny idé. Det gikk relativt greit å identifisere ulike steder i opptakene hvor jeg oppfattet at det ble foreslått nye idéer, men da jeg skulle isolere selve situasjonen opplevde jeg et nytt problem: hvor begynner og hvor slutter en situasjon? Plutselig virket alt som skjedde, både før og etter, minst like relevant. Det jeg først oppfattet som et forslag - en idé, var ikke alltid bare noe som ble slengt ut og prøvd umiddelbart, men like ofte en mening som ble fremsatt som tilsvar på et annet synspunkt eller spørsmål langt ute i en diskusjon som fortsatte videre og stadig tok nye vendinger.

Det at jeg i begynnelsen hadde et visst tidspress på å velge ut ekstrakter fra opptakene, samtidig som lengden på disse skulle være maksimalt ett minutt, var dermed, til tross for mye frustrasjon, til stor hjelp fordi jeg rett og slett var tvunget til å begrense lengden på de første klippene. Ved hjelp av stikkordene - kodene i tekstdokumentet, ble det enklere å identifisere fellestrekk på tvers av situasjoner spredt utover i datamaterialet, samtidig som jeg begynte å danne meg bilder av enkelte typiske situasjoner. Jeg begynte å velge ut sekvenser som kunne illustrere disse typiske situasjonene; hvordan idéer, forslag og muligheter ble lagt frem, diskutert og vurdert i forhold til ulike deler av låta; fra et enkelt trommebrykk, via hvordan en bestemt del skulle spilles, til hvordan låta som helhet skulle struktureres. Til slutt satt jeg igjen med rundt 15 forskjellige ekstrakter som i lengde varierte fra omtrent 4 sekunder til opp mot 2 minutter. Samtidig hadde jeg hele tiden originalopptakene med stadig mer utfyllende notater i bakhånd, slik at jeg når det var nødvendig, kunne vende tilbake til disse for å få et mer utfyllende bilde av konteksten rundt de enkelte situasjonene, eller finne frem til andre lignende situasjoner og hendelser for å sammenligne.

Etterhvert som jeg valgte ut sekvenser jeg ønsket å se nærmere på, var det første steget å gå igjennom transkripsjonene, rette opp eventuelle feil og føre inn nødvendige detaljer. Jeg begynte å se igjennom sekvensene og ved hjelp av transkripsjonene forsøkte jeg få en første overblikk over hva som foregikk; Hva snakker de om? Hva gjør de? Deretter begynte et mer nitidig arbeid med å identifisere det Knoblauch (2008) omtaler som handlingsenheterne, og videre tolke og analysere hvordan disse ulike utsagnene og handlingene forholder seg til hverandre, og hvordan de bidrar til å skape orden og mening i de ulike situasjonene; Hvordan kan vi forstå utsagnene og handlingene i forhold til hverandre utifra den konteksten der de fremsettes?

I dette arbeidet ble sekvensene sett om og om igjen, sammen med nøye gjennomganger av transkripsjonene. I de situasjonene der jeg i hovedsak har fokusert på det som ble sagt, på samtalene og diskusjonene, kunne jeg forholde meg til relativt enkle transkripsjoner lik de som er presentert i teksten, mens i de situasjonene der jeg også har lagt mye vekt på handling ble det nødvendig å lage ulike former for transkripsjoner hvor også visuelle elementer ble registrert.

## **Pålitelighet**

I kvalitativ forskning er det umulig for forskeren å innta en objektiv nøytralitet i forhold til det som studeres og analyseres. Dermed blir det viktig å redgjøre for konteksten rundt de ulike delene av prosjektet. Forskerens engasjement i forhold til det som studeres kan på mange måter være en ressurs, forutsatt at det gjøres rede for forskerens posisjon, og hvordan denne kan ha betydning for forskningsarbeidet. Videre er det viktig å klargjøre hva som fremkommer direkte fra datagenerering og hva som er forskerens tolkninger og analyser (Tjora 2010).

I begynnelsen av prosjektet var kunnskapen min om bandet svært begrenset. Jeg kjente til bandnavnet og jeg visste at vi hadde noen felles bekjente. Jeg hadde sett et par konserter og dermed fått et inntrykk av hva slags musikk de spilte. Jeg visste ingen ting om hvor mye de øvde, eller hvordan de jobbet med å lage musikk, og jeg var både forberedt på, og åpen for mye forskjellig. Det at jeg selv har mange års erfaring med å spille i ulike band vil derimot ha betydning for hvordan jeg i første omgang oppfattet ulike situasjoner i øvingene jeg observerte. Jeg kjente meg ofte igjen i ulike situasjoner; i måten å snakke på, i bruk av ord og begreper knyttet til det å spille musikk sammen; og i måten å gjøre ulike ting på. På den ene siden gjorde dette eksempelvis jobben med å notere stikkord og kode materialet enklere fordi jeg i en del situasjoner raskt fikk en intuitiv forståelse av hva som foregikk og hva de holdt på med. På den andre siden kan det hende at jeg nettopp på grunn av denne første intuitive forståelsen, fordi jeg kjente igjen enkelte elementer, har oversett andre viktige elementer med betydning for disse situasjonene. Dette kan videre ha påvirket hvilke sekvenser som ble valgt ut til videre analyse og som har blitt presentert i teksten. Samtidig har bruk av video i denne sammenhengen vært en styrke; det har vært mulig å se opptakene flere ganger og dermed gjøre nye vurderinger av situasjonene; jeg har kunnet vist opptak til andre for å få innspill; og ved hjelp av transkripsjon av tale og handling har jeg kunnet vurdere innholdet, og legge frem direkte utdrag av samtaler og situasjoner på en helt annen måte enn om jeg kun hadde basert meg på egne observasjoner og feltnotater.

## **Gyldighet**

Det er viktig å vurdere om tolkninger og konklusjoner er gyldige i forhold til det datamaterialet som ligger til grunn, og i forhold til de spørsmålene som har blitt stilt (Tjora 2010). Det å forholde seg aktivt til annen forskning på feltet og vurdere sine egen forskning opp mot det andre forskere har gjort i forhold til både tema og metodebruk, i tillegg til en god teoretisk forankring, styrker gyldigheten av forskningsprosjektet. Videre er det også viktig å være tydelig og åpen i forhold til forskningsprosessen ved å redgjøre for hva som er gjort og hvilke valg som er tatt (Tjora 2010).

Utgangspunktet for prosjektet var å undersøke hvordan musikere i et band samhandler for å lage musikk. Jeg valgte bevisst en relativt åpen tilnærming fordi jeg ikke hadde noen forutsetning for å vurdere ytterligere hvordan bandet i mitt case laget musikk før jeg hadde tilgang til datamaterialet. Jeg ønsket å analysere den interaksjonen som foregår i et øvingsrom. Videoopptak gir i denne sammenhengen et godt egnet datamateriale, som gir muligheten til nærmest direkte å analysere de situasjonene jeg ønsker å undersøke, noe som også styrker muligheten for gyldige tolkninger og konklusjoner. Jeg har valgt å gi fyldige og detaljrike beskrivelser av situasjonene jeg analyserer for å tydeliggjøre hva som faktisk foregår. Utfyllende beskrivelser i metodekapittelet bidrar til åpenhet om hvordan jeg har arbeidet med datamaterialet og analysen. Dermed vil det være lettere for andre å vurdere tolkingene og konklusjonene som trekkes.

## **Generalisering**

Innenfor det meste av samfunnsforskningen er det et ofte et mål å kunne si noe som er relevant utover den spesifikke empirien som er studert. Kvalitativ forskning egner seg godt for først å utvikle en dypere innsikt i forhold til et fenomen, for deretter videre å kunne utvikle konsepter eller teorier. I denne sammenhengen kan vi snakke om konseptuell generalisering (Tjora 2010). Med utgangspunkt i mitt eget datamaterialet, teori og tidligere forskning har jeg mot slutten av diskusjonskapittelet forsøkt å gi en beskrivelse av en idealtypisk komposisjonsprosess - et mer generelt konsept som beskriver en interaksjonistisk samarbeidsprosess der musikk komponeres. Jeg mener også at dette konseptet med enkelte

justeringer har en viss overførbarhet til andre situasjoner der skapende arbeid skal utføres gjennom tett samarbeid i mindre grupper.

### **Betrakninger rundt anonymisering**

I samråd med bandet kom vi til enighet om ikke å anonymisere datamaterialet. Selv uttrykte de ingen betenkeligheter med å stille opp, og de gav meg tillatelse til å bruke bilder fra videoene for å supplere teksten.

Anonymisering kan knyttes opp mot etiske spørsmål. I dette tilfellet vurderte jeg, i samråd med veileder og bandet, at det ikke var tungtveiende etiske grunner for å anonymisere materialet. Dessuten ville en anonymisering av materialet vanskeliggjort arbeidet, blant annet fordi det å skulle gi korrekte beskrivelser av situasjoner uten at muligheten for å kjenne igjen bandet ville vært tilnærmet umulig, og muligheten for bruk av illustrerende bilder ville vært svært begrenset. Alle involverte har fått god informasjon om hva prosjektet har gått ut på, de har deltatt frivillig helt uten forpliktelser, og har til enhver tid hatt full frihet til å trekke seg.

Anonymisering kan også være et virkemiddel for å få informantene til å slappe av, og tørre å gi mer av seg selv. Når bandet har stilt opp med viten om at de ikke vil bli anonymisert, kan dette ha betydning for hvordan de opptrer, eksempelvis gjennom usikkerhet rundt hvordan de vil bli fremstilt. I denne sammenhengen kan det være verdt å nevne den tilliten bandet viser meg som forsker ved å stille opp. De gir meg tilgang til et lukket rom, der aktiviteten som foregår ikke uten videre er tiltenkt innsyn for utenforstående. Denne tilliten innebærer at jeg som forsker behandler den informasjonen jeg har fått tilgang til med respekt, noe jeg selv mener at jeg har gjort.



## **Analyse**

I analysekapittelet vies selve øvingssituasjonen oppmerksomhet. Ulike situasjoner analyseres og presenteres ved hjelp av utdrag fra transkripsjoner, supplert med beskrivelser og enkelte illustrerende bilder hentet fra opptakene. Denne delen av analysen er empirinær, med til dels detaljerte beskrivelser av situasjoner, av handlinger og samhandlingsrekker. Selv om jeg i dette kapittelet i hovedsak har lagt vekt på å formidle empirien, og ikke så mye på å trekke dirkede linjer til teori og annen forskning, har det teoretiske rammeverket etablert i teorikapittelet, og særlig etnometodologien, hele tiden ligget i bunn og vært styrende for hvordan jeg har valgt ut, fortolket, analysert og presentert de ulike situasjonene.

### **Begynnelsen av øvinga**

Bandet ankommer øvingslokalet sammen og de er midt inne i en samtale om fordeling av øvingstider; rommet de øver i benyttes av flere band, og det har oppstått uenighet om hvem som har øvingstid når. Diskusjonen fortsetter mens de gjør seg klare til å begynne å øve. De sjekker at kabler og ledninger er i orden, flytter litt på og tilpasser mikrofon- og cymbalstativer, skrur på forsterkere og høytalere, dunker på mikrofonene og sjekker at det er lyd der det skal være lyd. Gitaristen setter seg ned på en stol og klimprer litt på gitaren mens trommisen og vokalisten avrunder praten om øvingstidene. Trommisen løfter armene opp til ørene og dytter inn øreproppene og utbryter "Yeah, let's play".

Trommisen som sitter bak trommesettet tar opp trommestikkene og spiller en trommevirvel på skarpdrumma, og signaliserer på denne måten at han er klar, og at han nå vil ha med seg de andre for å begynne å spille. Gitaristen løfter høyrearmen i været og gir tegn til at trommisen skal vente: "Gir du meg et øyeblikk til å hive i øreproppene?". Trommisen spiller en ny kort virvel på skarpdrumma. Dette er litt for å erte gitaristen, samtidig henter det også frem på om at trommisen er utålmodig og mener gitaristen burde satt i øreproppene tidligere. Vokalisten og trommisen ser på gitaristen og spiller litt forsiktig mens de venter på at gitaristen åpner boksen med øreproppene og setter dem i ørene. I det øyeblikket øreproppene er på plass, og trommisen får et bekræftende nikk fra gitaristen på at han er klar, nærmest eksploderer trommisen ut i intens og kaotisk tromming rundt omkring på hele trommesettet. Vokalisten slår an tangentene på synthen i noe som kan høres ut som en basslinje, men helt uten å bry seg om

hva trommisen spiller. Gitaristen reiser seg og skruer opp lyden på forsterkeren mens han slår an strengene på gitaren. Alle lager masse lyd; gitaristen spiller delerer av vers-riffet et par ganger og lar deretter strengene klinge ut i en hvinnende feedback før han går over til å spille noen tilsynelatende tilfeldige akkorder; trommisen slår et par-tre slag på de forskjellige trommene, skifter mellom å spille flere ulike rytmer helt uavhengig av gitaristen; vokalisten slår an noen mørke toner på synthen, stiller litt på volumet, for så å slå an mer eller mindre tilfeldige tangenter rundt omkring på klaviaturet, først i det mørke spekteret og deretter i det lyse.

Etter et snaut minutt begynner trommisen å veive i lufta med armene for å signalisere at de andre skal være stille, og lyden avtar. Gitaristen må bytte gitar og trommisen og vokalisten begynner å lage lyd igjen mens de venter. Gitaristen henger på seg den nye gitaren, stiller litt på forsterkeren, og slår an en akkord med tre kontante anslag mens han tar et par skritt frem mot de andre. De kontante akkord-anslagene fungerer på den ene siden som en test på at den nye gitaren også låter som den skal, at den er stemt og at lyden er riktig. Samtidig er det også et signal til de andre om at gitaren nå er klar til bruk og at han som gitarist er klar for å spille. I det han beveger seg frem fra forsterkeren, og skritter inn imot trommisen og vokalisten, trer han fysisk inn i fellesskapet og tydeliggjør at også han nå er klar for å delta.

Davis (2005) beskriver i sin studie av bandøving noe av den samme prosessen med klargjøring av utstyr som en viktig rutine før øvinga. Det skapes et rom for uformelle diskusjoner og samtaler av betydning både for det musikalske og sosiale. Dette er med på å skape en trygg, uformell og positiv ramme rundt øvingssituasjonen (Davis 2005). Samtalen om øvingstider kan også ha en slik betydning. Uenigheten med det andre bandet er med på å skape en slags 'oss mot dem'-oppfatning, som videre bidrar til å befeste samholdet, eksempelvis når vokalisten bruker uttrykk som "det er VÅR dag". Samtidig gir denne lille rutinen der øvingsrommet gjøres klart for øving en gylden mulighet til å runde av, og avslutte samtaler som hører hjemme utenfor selve øvingssituasjonen slik at fokuset kan rettes mot det overordnede målet med øvinga: å spille og lage musikk.

Når gitaristen signaliserer at han må sette i øreproppenene markerer dette en tydelig overgang; de uformelle forberedelsene avsluttes, fokuset flyttes fra alle mulige utenforliggende

omstendigheter og rettes inn mot selve øvinga her og nå. Det blir plutselig lov å lage lyd og spille høyt. Ingen har foreløpig sagt noe om hva planen for akkurat denne øvinga er utover å spille. I og med at bandet i denne perioden arbeider med nytt materiale, og ikke eksplisitt har avtalt å "øve sett", tolker jeg det som at de er innstilt på å fortsette arbeidet med den nye låta de har jobbet med den siste tiden.

Både Davis (2005) og Cohen (1991) beskriver hvordan en øving gjerne begynner med en jam-session; gitaristen spiller noen akkorder, bassisten henger seg på med en basslinje og trommisen finner en passende rytme og kommer også inn etterhvert (Davis 2005, Cohen 1991). Også i mine opptak observerer jeg flere ganger at eksempelvis gitaristen begynner å spille på et riff, og de andre henger seg på og spiller et par runder sammen før de runder av igjen. Her i begynnelsen kan det hele derimot virke som et fullstendig kaos der alle bare kjører på med sitt, helt uten å tenke på de andre. Denne støy-sekvensen virker som en utmerket kontrast til det vanligvis så harmoniserte samspillet, og tydeliggjør på mange måter hvor viktig det er at å arbeide sammen for at musikken skal høres bra ut. Det kan også se ut som om dette er nærmest et slags ritual, hvor bandmedlemmene signaliserer sin autonomi og selvstendighet i forhold til hverandre, og hvor de girer hverandre opp og tøffer seg for hverandre på linje med racerbilsjåfører som ruser motoren mens de venter på start. Samtidig oppfyller også denne måten å starte øvinga på, med å lage masse kaotisk støy, flere praktiske funksjoner for bandet. For det første får de sjekket at det er lyd i instrumentene og at disse er stemt; de får kontrollert at forholdet mellom volumet på de ulike instrumentene er riktig; og de får varmet opp og myket opp i stive ledd og muskler i skuldre, armer og fingre. Smilene sitter løst, og trommisen kommenterer lattermildt at "nå tror dem at dette er vår øving, at det er sånn vi øver", med henvisning til de som potensielt befinner seg i hallen utenfor øvingsrommet, og helt sikkert hører lyden igjennom veggen.

I det gitaristen går opp til de to andre, retter bandmedlemmene oppmerksomheten bort fra instrumentene og over på hverandre; trommisen retter seg opp og ser på gitaristen; vokalisten endrer tyngdepunkt slik at kroppen hans vendes litt mer mot gitaristen, noe som gjør at det skapes et rom der også gitaristen er inkludert. I stedet for at denne støysekvensen glir over til en mer samordnet jam-session slik Davis (2005) beskriver fra sine observasjoner, dempes

lyden fra instrumentene, og etter noen øyeblikk med stillhet mens de ser på hverandre, utspiller følgende ordveksling seg:

T: Ja, okei. Skal vi bare kjøre på? Se hva som skjer?

G: ja, prøve å komme oss...

V: prøve å ta instrumentalversjonen da?

G: okei... du må nesten åpne med å synge

V: jeg synger der jeg kan

Utdraget fra samtalen viser hvordan de i begynnelsen av øvinga blir enige om hvor de skal begynne. Utifra trommisens åpningsreplikk kan det se ut til å de bare skal begynne å spille helt fritt, jamme og se hva de kommer frem til. Responsen fra gitaristen og vokalisten viser derimot hvordan en felles forståelse av hva de skal spille utkrystalliserer seg. Med spørsmålet om de skal ta instrumentalversjonen, posisjonerer vokalisten seg, ikke bare i forhold til om det skal være vokal eller ikke, men i forhold til hva de skal spille; benevnelsen "instrumentalversjonen" i bestemt form gir ikke mening om det ikke referer til noe bestemt - en bestemt låt. Hvilken låt dette er kan være avtalt tidligere, eksempelvis på vei til øving. Eller det kan være noe han tar for gitt ettersom bandet er inne i en prosess med å lage nytt materiale, og ikke eksplisitt har avtalt å gjøre noe annet, som for eksempel å øve inn et sett med ferdigskrevne låter til en konsert. Gitaristens respons følger opp med ytterligere informasjon om hva de skal spille og hvor de skal begynne. Han gir en fortolkning av situasjonen, av hvilken låt han tenker på, ved å poengtere at vokalen er vesentlig for begynnelsen og ikke uten videre kan utelates; vokalisten "må nesten åpne med å synge" for at de skal kunne komme i gang å spille. Låta de spiller starter med at vokalisten begynner å synge. De to første stavelene i den første tekstlinja fungerer som en form for opptelling til der trommisen og gitaristen skal komme inn. Gitaristens utsagn formidler også at det er spesielt viktig å ha en gjennomkjøring av akkurat denne opptellingen.

På dette tidspunktet i komposisjonsprosessen er mange elementer i låta klare. De vet hva som skal være eksempelvis vers og refreng; de vet hvordan disse delene skal spilles med tanke på riff og arrangement; de har tatt foreløpige beslutninger om hvor lenge hver del skal vare og i hvilken rekkefølge de skal spilles. Likevel har de ikke sagt seg ferdige med låta. Det er

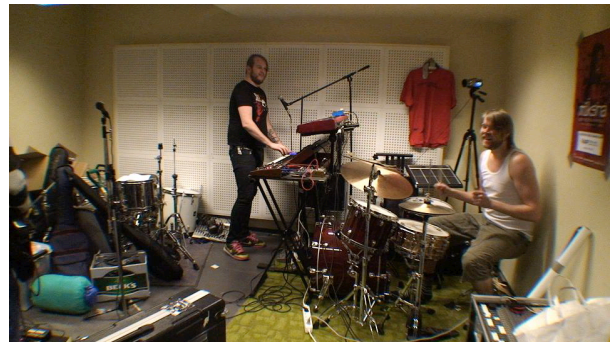
snakker om å lage flere nye deler, blant annet en elektrodel, og det er mange mindre detaljer å ta tak i, for eksempel overganger mellom de ulike delene. I tillegg er både strukturen i låta og arrangering av de ulike delene kontinuerlig oppe til vurdering. Når de spiller igjennom låta fra starten blir dette et forsøk på en gjennomgang og en oppsummering av det de har blitt enige om tidligere. Der en jam gir mulighet til å utforske nye idéer, gir en slik mer planlagt gjennomspilling mulighet til oppfrisking og revisjon av tidligere idéer. Det gir også en mulighet for i større grad å rette fokuset mot finere detaljer, som for eksempel små pauser, trommebrekk, og hvordan de skal skifte fra en del over til en annen.

## **Gjennomspilling**

En sekvens hentet fra første gjennomspilling av låta helt i begynnelsen av den ene øvinga viser hvordan trommisen, like etter at de har gått over til å spille det de selv omtaler som rockedelen av låta, løfter blikket og forsøker å si noe som overdøves av musikken samtidig som ansiktet tydelig viser anstrengelse og frustrasjon. Like etter løfter også vokalisten blikket, og ser mot trommisen. Trommisen ser ut til å gjøre et nytt forsøk på å si noe uten at det høres. Det er mer en lattermild oppgitthet som nå kan leses i ansiktsuttrykket hans. Vokalisten som holder blikket rettet mot trommisen begynner å smile. Samtidig begynner også gitaristen å titte opp og han kaster noen blick i retning trommisen. Etterhvert slutter vokalisten å spille mens han bryter ut i latter. Like etter stopper også trommisen opp, og gitaristen stanser umiddelbart etterpå. I videosekvensen kan vi se hvordan vokalisten oppdager at trommisen ikke er helt med. Vokalisten oppfatter både ansiktsuttrykket og kroppspråket til trommisen under spillingen, og vi kan observere vokalistens nærmest forventningsfulle smil når han skjønner at trommisen sliter. Vokalisten stopper deretter å spille, og bare venter på at trommisen skal gi opp. Også gitaristen oppdager at alt ikke er som det skal, og vi ser hvordan han da løfter blikket for å se hva som foregår.



Bilde 5 og 6: Bandet har fokus på spilling [00:05]



Bilde 7 og 8: Bandet spiller fremdeles, men har opprettet blikkontakt [00:21]

[00:00 - start]

[00:24] T: nei, jeg husker ikke det der riffet [ler]

V: det var det du spilte... også var det der 'daka-daa' for du måtte snu han.

T: men det var jo etterhvert?

V: Ja nå... der vi var nå

T: få høre det der riffet?

G: jeg synes det hørtas jævlig fett ut, men jeg føler liksom at... før første refrenget så må det være et eller annet [...]

[00:41 - slutt]

I det spillingen opphører, lyden fra instrumentene dør ut og det blir stille, oppstår det et slags vakuum i fraværet av det Goffman (1963) omtaler som hovedengasjement. Fokuset og oppmerksomheten som i øyeblikket før var rettet mot lyden og spillingen frigjøres, og blikkene møtes umiddelbart i en form for fokusert interaksjon. Det oppstår et rom der bandmedlemmene står fritt til å komme med eksempelvis refleksjoner og innspill i forhold til

det de nettopp har vært gjennom. Trommisen er den første til å benytte denne muligheten. Han understreker at han har glemt hvordan den siste delen skulle gå, og utelukker dermed uhell eller slurvespilling som forklaring på at det stokket seg. Ved å gripe ordet først på denne måten tar han også brodden av mulig kritikk, samtidig som den påfølgende latteren virker avvæpnende. Videre fungerer utsagnet også som en måte å posisjonere seg i forhold til videre dagsorden for øvinga; det er både nødvendig og ønskelig med en nøyere gjennomgang og bearbeiding av det siste riffet for at dette skal bli et velfungerende arrangement. Et ønske som gjentas enda mer eksplisitt senere i spørsmålet om å få høre riffet.

Vokalistene forøker å minne trommisen på hvordan riffet går ved å trekke frem en liten detalj fra riffet. Dette gjør han ved først å nynne en kort rytmefigur som skal illustrere hvordan denne detaljen vil høres ut, for deretter å gi en slags beskrivelse av hva trommisen må gjøre - snu rytmen. Samtidig som han nynner denne rytmefiguren bruker han armene aktivt for å illustrere bevegelsen trommisen må gjøre for å spille denne rytmefiguren. Dette ser ikke ut til å trigge trommisens hukommelse tilstrekkelig, og han ber derfor om at riffet spilles slik at han kan høre det og komme på hvordan han spilte det, eventuelt lære det på nytt.

Med forespørselen om å få høre riffet, legger trommisen opp til å snevre fokuset inn mot denne delen av låta. Gitaristen velger derimot å overse trommisens forespørsel om å spille riffet, og kommer i stedet med en mer generell betraktning rundt det de har spilt og på denne måten holder han rommet for fri vurdering åpent. Han får dermed en mulighet til å posisjonere seg og presentere sine synspunkter før de har blitt for opptatt med andre ting. Fokuset rettes deretter inn mot et annet sted i låta, delen rett før første refreng. Ved å skifte tema brått på denne måten understreker gitaristen ekstra tydelig at det han påpeker er viktig og ikke må bli glemt. Samtalen videre fortsetter da som følger:

[00:00 - start]

V: Ja, men jeg har tenkt på det. Men jeg lurer på om det [verset] går for kort, om det burde gå dobbelt så lenge etter bassen kommer inn.

G: Ja, det er mulig... [overdøves av lyd fra skarptromma]

- V: ...kanskje... det er akkurat som det er litt kort nå kanskje. Men det kan være en liten...at det er kult å gjøre sånn og. Men da...vet ikke
- T: Men nå bomma jeg i overgangen og da
- V: ja?
- G: Jeg får liksom ikke den... jeg føler at det skal være et fuckings smell på der refrenget kommer inn, men det blir liksom ikke det nå...
- V: men nå er det ikke noe vokal der heller da
- G: nei?
- V: også er det vokal før også derfor... Men eh... altså det finner vi ut, det er bare en detalj, det finner vi ut...

[00:34 - slutt]

Cohen (1991) beskriver hvordan bandmedlemmene i the Jactars betrakter nettopp overgangen fra et riff til et annet som "the hard bit" (Cohen 1991: 137), og dermed er noe som krever ekstra fokus og øving. Vi ser også her hvordan overgangen mellom vers og refreng her settes i fokus og problematiseres. De ulike oppfatningene av problemet legges frem. Gitaristen har allerede ytret at det bør skje noe før refrenget; de må endre musikken og måten de spiller. Vokalisten mener problemet er at verset er for kort, men at vokalarrangeringen også kan ha noe med saken å gjøre. Trommisen på sin side hevder at problemet rett og slett kan skyldes at han "bomma [...] i overgangen og da". Til slutt påpeker vokalisten likevel at "det er bare en detalj, det finner vi ut", og avrunder dermed diskusjonen om overgangen inntil videre.

Å spille igjennom låta slik de gjør i starten av øvinga gjør det enklere å peke ut deler av låta som det er nødvendig å arbeide videre med. Vi ser hvordan ulike oppfatninger av situasjonen legges frem, og hvordan bandmedlemmene posisjonerer seg i forhold til hverandre. To ulike problemer presenteres og diskuteres, før det blir bestemt hvilket de skal fokusere på først. Her er det hvordan vokalisten reduserer problemet med overgangen til "bare en detalj" som blir det avgjørende.

Trommisen benytter etter dette muligheten til å gjenta forespørselen om å få høre det riffet han hadde glemt. Gitaristen spiller igjennom riffet for de andre slik han husker det, før de



prøver å spille det sammen. Dette leder så ut i en lengre periode på bortimot en halvtime hvor de kun arbeider med dette riffet og denne delen av låta, og gjør denne delen mer eller mindre ferdig. Å fokusere på kun en del eller et riff på denne måten gir mulighet til å rette arbeidet inn mot detaljer som kan være vanskelig å legge merke til om låta spilles i sin helhet. Slike detaljer kan være eksempelvis å finpusse samspillet mellom instrumentene i kritiske partier ved å spille kun det aktuelle partiet, kanskje bare en liten del av riffet, eller overgangen mellom to riff, om igjen og om igjen helt til det sitter 'tight'. I arbeidet med å gjøre ferdig rockedelen er det nettopp denne typen øving og finpussing de bruker mye av tiden på, etter at de har prøvd seg frem, diskutert, og blitt enige om hvordan delen skal gå.

Når de avslutter arbeidet med rockedelen, benytter vokalisten muligheten til å ta opp igjen tråden fra ordvekslingen etter den første gjennomspillingen. Bandet går da over til å arbeide med avslutningen av det første verset og overgangen til refrenget. Den første gjennomkjøringen av låta i begynnelsen av øvinga og den påfølgende diskusjonen i etterkant munnar altså ut i to helt konkrete arbeidsoppgaver. Selv om det til å begynne med kan se ut som de løfter frem problemer, diskuterer litt, og går videre uten å finne noen løsning, ser vi at denne praksisen fører til at det stokes ut en kurs for hva de arbeider med videre i øvinga. Det som i første omgang så ut til å bli avfeid som "bare en detalj", hentes frem igjen senere, og blir gjenstand for mer omfattende arbeid.

### **Prøving og feiling**

Gjennomspillinger skjer ikke bare i begynnelsen av øvinga. Etter en periode hvor de har arbeidet kun med en del av låta, prøver de å spille hele låta inkludert den nye delen, og på denne måten få en mulighet til å vurdere den nye delen i konteksten der den hører hjemme. Gjennomspilling brukes også for å prøve ut mindre idéer og variasjoner; "ta også teste en gang til, jeg har en mulig idé"; "vi prøver å gå til refrenget og ser hvordan det blir"; "ja, og jeg har tenkt å prøve ABBA-beaten". Gjennomspilling fungerer da som en fokusert jam der de på forhånd mer eller mindre har avtalt hva de skal prøve ut. Dette blir til forskjell fra en fri improvisert jam der det ofte kun er en grunnleggende akkordrekke som er avtalt på forhånd, og de nye idéene oppstår og utvikles spontant underveis i samspillet.

Davis (2005) beskriver hvordan bandet hun observerte ofte avsluttet jam-sessions og gjennomspillinger med positive kommentarer og tilbakemeldinger som "that's sweet" og "that's tight" før de gikk over til en mer generell oppsummering og gjennomgang av låta der ulike aspekter og deler blir diskutert og klarlagt. Det samme kan også observeres flere ganger i mine opptak. De kommer stadig med spontane utrop og kommentarer som "JA!", "Jeg likte jævlig godt det der [...]", og "Det der hørtes jævlig bra ut! Der holdt vi timen sånn passelig også", men like ofte er det kommentarer til det som ikke fungerte; "Jeg økte noe jævlig der" eller "Det funker ikke å gå fra abba til break sånn her".

I en periode har bandet jobbet med et parti basert på et "gammelt riff" med tanke på å bruke dette den nye låta. Følgende ordveksling utspiller seg etter at bandet akkurat har spilt igjennom låta inkludert denne delen:

[00:00 - start]

[00:41] G: Nei, det er collage!

T: Ja, det er megarot!

G: Det er bare rot, men eh... jeg tror ikke vi bør prøve å pakke inn et gammelt riff i den her låta, jeg tror vi må finne på noe nytt, finne på noe... [stillhet]

V: Nei, det ble jævlig mye rart!

[01:00 - slutt]

Denne ordvekslingen illustrerer også hvordan prøving og feiling er en del av det å lage en låt. Bandet har utarbeidet flere deler som hver for seg fungerer godt, forsøkt å sette dem sammen til et større arrangement, og har klart å spille igjennom fra start til slutt. Bruken av begreper som "collage", "megarot" og "rart" om det de nettopp har spilt vitner om at det er selve sammensetningen av delene i forhold til hverandre som er hovedproblemet, og ikke nødvendigvis gjennomføringen; en collage av musikalske uttrykk oppleves både rotete og rar når sammensetningen bryter med konvensjonene for hvordan en låt skal bygges opp.

I en annen sekvens ser vi bandet som spiller. Vokalistene spiller feil, og bandet blir etterhvert nødt til å stoppe. Hele sekvensen varer i underkant av et halvt minutt. I det klippet begynner

har de kommet til slutten av intro-delen, og det er like før de skal gå over til verset. Rett etter at de har begynt på verset, omtrent midt i første runde av versriffet, begynner trommisen å løfte hodet og vender blikket i retning vokalisten. I det de begynner på andre runde av versriffet løfter også gitaristen hodet og sender et kort blick i retning vokalisten. Samtidig begynner trommisen i det små gradvis å sakke tempoet. Vokalisten løfter blikket og ser mot trommisen. I samme øyeblikk vender også gitaristen blikket i retning trommisen. Tempoet sakter videre, og trommisen slår svakere og svakere på trommene. Gitaristen lar blikket vandre tilbake mot vokalisten igjen, mens vokalisten ser spørrende på trommisen. De spiller fremdeles, saktere og saktere, og de er i ferd med å stoppe helt opp. Vokalisten bryter ut i en grimase og rister på hodet. Gitaristen demper strengene og skrur ned volumet på gitaren. Trommisen stopper opp like etterpå. Vokalisten slår an de to siste tonene på synthen alene, før også han stopper opp.

[00:00 - start]

[00:11] T: nei, men du skal ikke være med i starten

V: nei?

G: altså etter to ganger så kommer du inn...

T: etter to ganger så kommer du inn!

V: JA, DET ER JO DET JEG OG SIER! nei, hehehe. Jeg bare tulla...  
ja, jeg fucked up... En gang til

[00:20] [klapper hendene, begynner låta]

[00:27 - slutt]

Går vi tilbake til å se på situasjonen rett før de stopper opp, kan vi observere hvordan trommisen og gitaristen lenge forsøker å gi vokalisten mulighet til selv å oppdage og korrigere sin egen feilspilling. Trommisen legger omtrent umiddelbart merke til det når vokalisten begynner å spille feil. Han ser opp og bort på vokalisten, og avventer en reaksjon. Gitaristen merker seg også feilspillingen tidlig, og retter blikket mot vokalisten. Etterhvert som tempoet begynner å sakke oppdager også vokalisten at noe er galt. Han skjønner likevel ikke hva som er i veien, og ser derfor spørrende på trommisen. Begge de to andre ser på vokalisten. Det at de ikke stopper opp umiddelbart, men fortsetter å spille, gir vokalisten en mulighet til å selv oppdage at han spiller feil, og en mulighet til å korrigere uten at de trenger

å avbryte spillingen og begynne på nytt. Det er likevel først når trommisen begynner å sakke tempoet at han og gitaristen klarer å fange vokalistens oppmerksomhet. Temposakkingen fungerer dermed som en måte å fortelle at det er noe ikke stemmer. At både trommisen og gitaristen stirrer på vokalisten skulle tilsi at det er vokalisten som spiller feil, men vokalisten ser ikke ut til å skjønne dette. I stedet rister han bare oppgitt på hodet.

Trommisen tar ordet i det lyden fra instrumentene dør ut og det blir stille. Utsagnet er myntet på vokalisten, og refererer til starten - starten av verset; det var meningen at vokalisten ikke skulle spille synth i begynnelsen av verset. Gitaristen skyter inn med ytterligere informasjon. Det ligger implisitt at informasjonen er en utdypning av trommisens utsagn. Med "starten" menes de første runde med versriffet. Det er først etter at versriffet er spilt to ganger at vokalisten skal begynne å spille synth. Gitaristens utsagnet fungerer også som en støtte til trommisen; han bekrefter at de har den samme oppfatningen av at vokalisten spilte feil. Når trommisen gjentar gitaristens utsagn bekrefter han gitaristens oppfatning. Samtidig som utsagnet også understreker tydelig ovenfor vokalisten hva de hadde blitt enige om, og at begge de to andre har fått med seg dette. En slik gjentakelse av poenget bidrar også til at det er lettere å huske. Vokalisten reagerer med nærmest å rope ut, og legge armene i kors i tilsynelatende sinne, før latteren avslører at han bare spøker. Trommisen og gitaristen er samstemte i sin kritikk og retter denne mot vokalisten. Vokalistens første reaksjon som raskt viser seg å være en spøk, fungerer som et forsvar mot et samlet angrep fra de to andre. Han skaper en situasjon som de kan le av. Vokalistens spillefeil, og innrømmelsen, kommer dermed i skyggen av det komiske opptrinnet. Stemningen letter, og situasjonen er ikke lenger så alvorspreget.

### **Å formidle en idé**

[00:00 - start]

T: jeg vil at det skal være piano der!

V: ja, det kan vi ha. Tenker du akkorder, eller en og en tone [viser med hånda]

T: jeg vet da faen, enten noe linje...

V: ja?

- T: eller... nei, kanskje ikke akkorder, men jeg tenker hvis det er sånn rockepiano (utydelig)... [nynner og mimer pianospilling med høyre hånd]
- V: Sånn? [spiller på synthen]
- T: ja [nikker], men så tenkte jeg også at... kanskje det... [V prøver seg frem på synth]
- T: litt sånn som eh... enn hvis det er en linje sånn i den stilen... det er faktisk Gallows som har den der [nynner og mimer]... den der... det er en låt dem har... førsteskiva... dem har den der eh...
- V: JA, ja, ja, ja, det som er litt sånn 'hva i faen er det? det var jævlig kult'

[00:42 - slutt]

Her er det trommisen som kommer med et foreslag til et nytt element som kan fylle ut lydbildet, og dermed bidra til videre utvikling av partiet og låta. Sekvensen begynner med at trommisen sitter fremoverbøyd og ser ut i lufta fremfor seg. Det ser ut som han tenker. Vokalisten og gitaristen ser på hverandre, og begge står slik at kroppene er både vendt mot hverandre og mot trommisen.

Trommisen begynner å snakke, og retter seg samtidig opp og vender ansiktet mot vokalisten. Begge de to andre retter like etter blikket mot trommisen. Med utsagnet uttrykker trommisen et ønske han har i forhold til en del av låta. Dette er i for seg er relevant for begge de to andre, men hodebevegelsen og blikket til trommisen understreker at utsagnet i hovedsak er rettet mot vokalisten som også trakterer tangentene. Det er her trommisen forventer respons, og det er vokalisten som svarer. I det øyeblikket vokalisten svarer, begynner gitaristen å spille forsiktig på gitaren - på en annen del av sangen enn den trommisens forslag gjelder. Gitaristen melder seg med dette nærmest ut av samtalen. En nærmere studie av opptakene, med fokus på gitaristen, viser at han allerede når trommisen sier "piano" begynner å stille på volumet på gitaren. Før vokalisten har svart, har han begynt å bevege hånda opp mot anslagsposisjon. Selv om gitaristen i utgangspunktet kan ha en kvalifisert mening om det skal være piano eller ikke på denne delen, ser vi hvordan han nesten umiddelbart forbereder seg på at samtalen kommer til å ta en vending der han ikke lenger har noe å bidra med.

Vokalistens første respons er en positiv mottakelse av forslaget. Det oppstår en pause der vokalisten og trommisen ser på hverandre og det kan se ut som vokalisten venter på at trommisen skal utdype forslaget sitt, men når dette ikke skjer følger han opp med å spørre om flere detaljer. Trommisen virker først usikker, men forsøker videre å beskrive hva han tenker ved å benytte begreper som kan skape assosiasjoner hos vokalisten som er i nærheten av det trommisen tenker på. Når trommisen nevner rockepiano og begynner å nynne, begynner vokalisten også å prøve seg frem på synth'en. Trommisen bekrefter med et ja og et lite nikk at vokalisten er inne på noe, men forsøker videre å spesifisere idéen enda mer ved å trekke frem en sammenligning til bandet "Gallows" og hvordan de bruker piano på en bestemt låt. I det vokalisten skjønner hvilken låt det siktes til i denne siste sammenligningen ser det ut til at han også skjønner hva slags type pianolinje trommisen har i tankene.

Musikk- og bandreferanser kan være effektive for å avgrense og legge føringer inn mot det å konkretisere idéer, men de forutsetter også at de andre har hørt om og kjenner til det som det refereres til. Når trommisen eksempelvis vil ha noe "megagroove'at, sånn rage-stil", eller vokalisten foreslår et "Locust-aktig part" kan dette fortelle mye om hvordan det skal spilles såfremt man kjenner til bandene "Rage against the machine" og "Locust". For å nytte gjøre seg denne informasjonen er bandmedlemmene nødt til å kjenne referansene, på samme måte som jazzmusikerne er nødt til å kjenne sitt jazzrepertoar (jf Becker 1982; Gibson 2006a). Bruk av en musikk-referanse for å forklare en idé dukker også opp i en annen sekvens der vokalisten forsøker å forklare en idé han har til til en liten gitardetalj;

[00:00 - start]

V: faen, nå hørte jeg for meg et eller annet... hvis det kommer inn en gitar på noe lyse greier, som bare ligger i lag med, som er litt sånn støyete, litt sånn... ja, litt sånn som det jeg har prata om før, den her eh... på 'the gentle art of selling out', den gitaren som kommer der... [nynner og mimer gitar] ...så kunne det vært spilt jævla fint, men det er spilt litt sånn... ja, og sånn der type... ja det er spilt litt sånn skittent og stygt, sånn som river litt sånn lyst [...]

[00:27 - slutt]

Vokalisten spiller ikke gitar og han kan derfor ikke demonstrere hva han hører for seg ved å spille det på gitar. Videre virker det som om idéen heller ikke er helt konkretisert og fullt utviklet slik at han kan forklare nøyaktig hva gitaristen skal spille. Dermed begynner han i stedet å beskrive og skildre i omtrentlige og generelle vendinger hvordan han hører for seg at gitaren skal være. Det ser ut som han synes det er vanskelig å finne ord som er treffende nok og han stopper litt opp etter at han har beskrevet gitarpartiet som lyst og støyete. Etter en kort tenkepause trekker han frem et eksempel på en låt som han mener har denne typen gitardetalj - "The gentle art of selling out" (av Tromsø-bandet Turdus Musicus).

For å ytterligere understreke hva han tenker på begynner han å nynne en etterligning av gitarmelodien samtidig som han gjør bevegelser som illustrerer hvordan det visuelt vil se ut å spille denne melodien på gitar. Vokalisten utnytter også potensialet i som ligger i stemmen og det rike spekteret av lyder som er mulig å lage når han nynner. Han lager lyse, skjærende, vibrerende toner i falsett. Han holder ikke rene, konstante toner, men legger inn små vibratoer og svingninger i tonehøyden, noe som er med på å underbygge et inntrykk av disharmoniske klanger. En variasjon av vokaler og diftonger er med på å gjøre nynningen enda mer livfull og fargerik. Om jeg skulle forsøke å transkribere det vil det kanskje kunne være noe lignende av dette: "diii-dææ døu-du døu-du døu-du di-dæ-døu-du".

Etter å ha illustrert med nynning går vokalisten igjen tilbake til å forklare idéen og forsøker å gi de andre et så fyldig bilde av idéen som mulig ved hjelp av beskrivelser og adjektiver. Der det skorter på nøyaktighet i form av presise spillehenvisninger kompenseres det med å beskrive hvilken funksjon gitaren skal ha, hvordan det skal føles og oppleves å høre på; det skal være "skittent og stygt", og det skal "rive". Deretter blir det opp til gitaristen å fortolke vokalists idé, oversette og finne ut hvordan han skal spille, hvilke toner og harmonier han skal velge for å best mulig ivareta vokalists intensjon.

I de tidlige fasene i idéutviklingen kan beskrivelser være med på å avgrense, stake ut en retning og sette fokus eksempelvis ved at vokalisten foreslår "noe litt hissig, kanskje?" eller at gitaristen ser for seg "noen ting som er mer flytende, mer rett frem driv". Eller det kan avgrenses ved å si hva en ikke vil ha:

[00:00 - start]

T: men jeg vil at når det kommer inn beats, så vil jeg ikke at det skal være helt sånn duntz-duntz-duntz-duntz... det blir så jævlig rave-techno, jeg vil at det skal bli punka opp liksom

[00:11 - slutt]

Utsagnet til trommisen omhandler en del av låta som de har omtalt som elektrodelen, og når han snakker om beats sikter han til forhåndsprogrammerte rytmer som skal settes i gang. For tydelig å vise hva han ikke vil ha nærmest parodierer trommisen lyden av en type beat som han deretter beskriver ved hjelp av sjangerbegrepet "rave-techno". Begrepet betegner musikk som er programmert og laget hovedsakelig ved hjelp av datamaskiner og ikke ved hjelp av mer tradisjonelle instrumenter. Som kontrast til dette trekker han frem et annet sjangerbegrep - punk, og på denne måten presenterer han nye rammebetingelser for elektrodelen som de andre da står fritt til å utvikle videre. Videre vil også det å koble et punkbegrep som vanligvis ikke forbindes med forhåndsprogrammerte og elektroniske beats opp mot nettopp dette kunne skape nye assosiasjoner. Dermed legges det til rette for at nye idéer kan utløses hos de andre.

Neste eksempel på hvordan en idé kan formidles er hentet fra en sekvens der vokalisten foreslår en detalj på trommene, et alternativ til det som trommisen har spilt frem til nå. Det forklarende aspektet ved handlingene kommer tydeligere frem fordi en trommeidé ikke er noe som vanligvis kommuniseres med stemme og bevegelser uten hjelp av trommer. Bevegelsene og lydene må "forklare" at de handler om trommer.

[00:00 - start]

V: men er det fett i stedet for 'bam!', er det kulere med 'brrrum baou!?' [demonstrerer trommebevegelsene med armene] Jeg er så fan av de der ramlegreiene"

G: Ja, det er dritkult!

T: [trommer i lufta]

[00:07] V: [gjentar idéen med lydherming og miming, legger til en innledning]



[00:10] T: [spiller trommer]  
[00:12] V: Jeg bare elsker de der, jeg veit da faen hvorfor  
T: [spiller trommer]  
[00:18 - slutt]



Bilde 9 og 10: Vokalisten demonstrerer trommeidé [00:03]

Trommene nevnes aldri, men ved å vende blikket mot trommisen mens forslaget fremlegges, "men er det fett i stedet for 'bam!', er det kulere med 'brrrum baou!'" signaliserer vokalistens at det er trommisen dette forslaget gjelder. Det er ikke bare blikket som tilsier at forslaget gjelder trommisen, både ordlyden som brukes og bevegelsene er med på å formidle dette. Vokalistens bruker stemmen for å lage lyder som etterligner lyden av trommer. Dette signaliserer ikke bare at det er trommer det er snakk om, lydhermingsordene egner seg også godt for å formidle idéen om hvordan det er tenkt at det skal høres ut når det spilles på trommer. Samtidig bruker han armene for å illustrere slagene på trommene, han etterligner bevegelsene han ser for seg at trommisen må gjøre for å spille idéen.

Den første del av utsagnet er utformet som et spørsmål om dette er en god idé, men samtidig er det i dette spørsmålet innebygget et annet spørsmål til trommisen, nemlig "kan du oversette dette til trommer?". Som hjelp har han fått både lydhermende ord, og illustrerende bevegelser. Trommisen setter seg opp og holder trommestikkene i posisjon for å spille, et tegn på at han har oppfattet 'oppdraget'. Vokalistens vender da blikket mot gitaristen mens han sier den siste delen av utsagnet, "Jeg er så fan av de der ramlegreiene". Trommisen trommer forsiktig i lufta, og viser på denne måten at han jobber med å tolke idéen. Samtidig gir dette signal til gitaristen om at "jeg er opptatt med å finne ut hvordan jeg skal spille dette. Da kan du gi vokalistens en vurdering av idéen". Vokalistens blikk sammen med ytringen "Jeg er så fan av

de der ramlegreiene" fungerer da som en søken etter bekreftelse eller tilbakemelding, og et svar på spørsmålet om dette er en god idé. Gitaristen er også den som gir respons på dette spørsmålet; "ja, det e dritkult".

Deretter oppstår en liten pause. Alle er helt stille, og trommisen har stoppet lufttrommingen. Siden trommisen da hverken lufttrommer for å vise at han arbeider med idéen og heller ikke prøver å spille den, tyder dette på en usikkerhet hos trommisen om hvordan idéen var. Vokalistene benytter muligheten til å vise idéen en gang til. Denne gangen tilføyer han en liten del i forkant, en slags innledning, før den første idéen gjentas. Dette lille tillegget i forkant blir en måte å sette idéen inn i en litt større kontekst, samtidig som gjentakelsen gjør det lettere for trommisen å få tak på idéen.

Etter denne repetisjonen responderer trommisen med først å gjenta "innledningen" muntlig mens han trommer i luften, før han følger opp med å spille sin fortolkning av idéen på trommene. I det han er ferdig vender han blikket mot vokalistene samtidig som han demper cymbalen med høyrehånden. Umiddelbart etter at lyden dempes utbryter vokalistene: "Jeg bare elsker de der, jeg veit da faen hvorfor". Blikket fra trommisen fungerer som en søken etter tilbakemelding på om han tolket riktig, og vokalistens utsagn blir dermed en bekreftelse på dette. Samtidig, gjennom den positive omtalen, er utsagnet også en oppfordring til at trommisen bør innføre denne idéen i låta. Trommisen spiller sin tolkning en gang til og fortsetter litt videre i låta.

Situasjonen gir oss et innblikk i hvordan medlemmene kommuniserer for å formidle og tolke idéer, gi tilbakemeldinger og bekreftelser, og på denne måten, gjennom i fellesskap å utvikle idéer og sette dem inn i en sammenheng, lager ny musikk. Bruken av lydhermende ord er i denne sammenheng sentralt, samtidig kan vi også merke oss ordet "ramlegreiene" som dukker opp. Etter at den konkrete idéen er presentert ved hjelp av lydhermende ord, oppsummeres noe av idéen ved hjelp av 'ramle'-begrepet. På denne måten knyttes 'ramle'-begrepet til en bestemt måte å spille på trommene, og dermed kan begrepet bli en del av et mer generelt bandvokabular, og kanskje et enda mer generelt musikk-vokabular.

## Lydhermende ord

I situasjoner der det i løpet av kort tid skjer mye i musikken, der mange ting spilles samtidig, og lydbildet er komplekst kan bruk av lydhermingsord være effektivt for å sette fokus på et bestemt element eller detalj i spillinga. Når lyden av ordet ligner på den lyden det refererer til, blir det lettere å filtrere bort alt annet som ikke er relevant. I en sekvens har bandet spilt igjennom en del og vokalisten kommenterer noe gitaristen har spilt.

[00:00 - start]

V: jævlig kult at du kunne dra inn en sånn 'vhiii'

G: ja, det måtte inn en liten... [ler]

[00:05]

Her konstruerer vokalisten et ord samtidig som han utnytter stemmen til å etterligne den bestemte lyden; 'vhiii' uttales i falsett, og på denne måten tydeliggjøres det at det er snakk om en bestemt tone som er markant lysere, og skiller seg ut fra det andre som spilles, og gitaristen skjønner med en gang hva vokalisten sikter til.

I en sekvens spiller bandet på verset i låta. Verset består av ett riff, versriffet, som repeteres enten fire eller åtte ganger avhengig om de spiller det de omtaler som et kort eller langt vers. I klippet kan vi se og høre hvordan vokalisten helt på slutten av første runde av versriffet, i den lille pausen før riffet skal til å begynne på nytt, spiller en tone som bendes opp en oktav. Midt i den andre runden av verset løfter vokalisten blikket og ser mot gitaristen, han holder blikket rettet mot gitaristen og får øyekontakt. I slutten av verset kaster vokalisten et kort blick ned mot synthen i det han setter fingrene ned på tangentene og spiller den samme type tone med bend som han gjorde etter den første runden. Denne gangen en oktav lysere, noe som gjør at den høres mye tydeligere. Før tonen dør ut, har han igjen løftet blikket opp igjen mot gitaristen. Gitaristen bryter ut i et lite smil som vokalisten gjengjelder umiddelbart, og det kan se ut som han nesten begynner å le. Vokalisten kaster så et kort blick mot trommisen før han ser ned på synthen igjen. Samtidig begynner trommisen å løfte blikket mens han snur seg i retning vokalisten. Omtrent midt i tredje runde av riffet stopper trommisen brått å spille og begynner å snakke.

[00:00 - start]

[00:02] [mørk 'doui']

[00:05] [lys 'doui']

[00:08] T: den er kul den der 'doui', men du gjør den litt for ofte!

V: ja, nå jæssa<sup>2</sup> jeg bare og prøver litt sånn

T: ja, men den doui'en er kul

[00:15 - slutt]

Som i situasjonen der vokalisten forklarer en trommeidé uten å nevne trommene eksplisitt, så nevnes heller ikke synthen eksplisitt i denne situasjonen heller. Det er trommisens orientering og blick som i første omgang viser at det er vokalisten han henvender seg til, og da er det også tydelig at ordet "doui" må henspille på synthen. Samtidig fungerer 'doui' godt som et onomatopoetikon i forhold til tonen med bending som spilles, og da særlig den lyse varianten som er svært markant og tydelig i lydbildet. Becker (1982) peker på hvordan ulike lyder ofte er knyttet til bestemte fenomener gjennom det han omtaler som konvensjoner. Eksempelvis forbindes engelske ord som begynner med gl- med lys: glitter, glow, gleam (Becker 1982:44-45). Ved å sammenligne 'doui' med andre typer lydhermende ord, som eksempelvis et mørkt 'vrooom' fra motoren på en bil når den gir gass og et lyst og hylende 'hviiiiin' når den bråbremses, kan vi se hvordan vokalene 'o' og 'i', og måten de brukes på, gir en slags illusjon av at 'doui' går fra mørkt til lyst, akkurat som tonen som bendes går fra mørkt til lyst. Ved å konstruere et slikt lydhermende ord for en bestemt lyd som det i utgangspunktet ikke finnes en bestemt benevnelse for, blir det likevel enkelt for trommisen å referere til den bestemte lyden, 'doui'en, når han skal kommentere og gi tilbakemelding til vokalisten.

Når et nytt riff lanseres, og læres, blir det samtidig mulig å begynne å prøve ut nye idéer og utforske muligheter. Dette gir en mulighet for at bandet i fellesskap kan avgjøre hva som fungerer og ikke fungerer, hva som skal være med og hva som ikke skal være med (Davis 2005). Her ser vi hvordan vokalisten prøver ut en slik idé som er en videreutvikling av den helt grunnleggende basslinja som støtter opp under gitarriffet. Når vokalisten løfter blikket og søker etter øyekontakt med gitaristen er dette en måte å kommunisere på, og fungerer som et

---

<sup>2</sup> 'å jøsse' er et nordnorsk uttrykk for å tulle og tøyse.

spørsmål om gitaristen følger med og er oppmerksom. I det øyekontakten etableres besvares dette spørsmålet med et bekræftende nikk. I det vokalisten da kaster et kort blikk ned på synthen for å kontrollere at han treffer riktig tangent, vil det også bidra til at gitaristen oppmerksomhet rettes mot synthen; det blir som å si "hør på dette! Hva synes du?" uten å bruke ord, kun ved å utveksle blikk. Responsen kommer i det øyekontakten gjenopprettes og gitaristen nikker og smiler. Vokalisten kaster også et kort blikk mot trommisen, for å se etter en reaksjon, men trommisen ser en annen vei, og vokalisten retter oppmerksomheten mot spillingen igjen.

Denne utvekslingen av smil med tilløpet til latter mellom vokalisten og gitaristen bidrar til å sette vokalistens tonebending i en humoristisk kontekst, den kan forstås som en liten musikalsk spøk, og må ikke tas for seriøst. Videre kan lyden - tonen som bendes - sies å være humoristisk i seg selv da den er atypisk for denne typen musikk og dermed overraskende, og videre kan den minne om en lydeffekt i en slapstick-komedie. Trommisen ser ikke ut til å få med seg blikkvekslingen som skjer, ikke i forkant og ikke i etterkant av doui-lyden. Dermed får han heller ikke det samme forvarselet som gitaristen, og han får heller ikke den informasjonen som ligger i smilene som utveksles. Han får kun med seg det som formidles musikalsk gjennom det som spilles, og det er også dette han kommenterer når han da stopper opp.

Fordi han ikke får med seg den kommunikasjonen som skjer igjennom blikkvekslingen, det som skjer ved siden av musikken og doui-lyden, oppfatter trommisen at doui'en kun gjentas - enda en gang, noe han da sier ifra om at han synes blir i overkant ofte. Samtidig forsøker han å mildne kritikken ved å understreke at lyden er kul, og kan ha noe for seg om den brukes med måte. Vokalistens respons er en form for unnskyldning der han forklarer hvorfor han spilte den så ofte, samtidig som det også er en verbal oppsummering av den ikke-verbale kommunikasjonen som trommisen gikk glipp av. Trommisen forstår da bakgrunnen for hyppigheten av doui-lyden, og blir gjort oppmerksom på at det var humoristisk. Samtidig viser vokalistens respons at han først og fremst oppfattet og la vekt på kritikken i andre del av trommisens utsagn. Det blir da viktig for trommisen å gjenta første del av utsagnet og igjen understreke at han faktisk liker doui-lyden. Selv om det var en spøk, så er det ikke nødvendig å kuttes helt ut.

## Strukturere og arrangere en del

Gitaristen har akkurat demonstrert et riff ved å spille det for de andre, og idéen er at dette skal være utgangspunktet for en del som skal komme etter det andre verset. Det oppstår en lengre diskusjon mellom trommisen og vokalisten om hvordan riffet skal brukes;

[00:00 - start]

T: jeg synes det er kanskje litt fett å bare kjøre rett fram hele tida...  
en god stund, også kan det komme kanskje en gang bare...  
[stopper opp, tenker]

V: hva?

T: nei, faen... jeg bare fikk sånn skikkelig god følel... feeling altså...  
vi har vært på [nynner og mimer trommebrekk] og så bare  
kommer [demonstrerer ved å spille trommer] og kjøre den...

V: er det ikke det du gjør?

T: jo, men drit i den der...

G: ...den der wierdo?

T: [spiller kort for å demonstrere] ikke komme med det så tidlig...

V: ja, sånn ja

T: ha det heller som en... ja, kanskje en måte å komme ut av det... et  
eller annet... jeg vil bare at det skal være sånn [nikker med hodet i  
rytmiske bevegelser] ligger...godligge der en god stund liksom...

V: hvis det går...hvis det går to ganger... eh... først, også kommer det  
to ganger med vokal, også kommer den der vrien, også er det en  
gang med vokal, også...

T: ja, men går den vokalen oppå den vrien?

V: ja, for den blir jo etter at vokalen er ferdig...

T: ja, for at det er jo bare næ næ næ [nynner]... ligge der...

V: ja for det går på de tonene [nynner riff og mimer gitar]... og da er  
den ferdig uansett, så om den går lengre... det handler bare om å  
komme inn [knipser] sånn at den siste...for jeg trenger jo bare tre  
setninger sånn at den siste setningen kommer på [nynner og  
mimer trommeovergang]... så det blir litt sånn...

- T: så to ganger først også to vokal, også en sånn dada! også en til med vokal...?
- V: ja, også kanaksje en ekstra runde med et eller annet...jeg vet da faen, men bare...
- T: ja, men faen, det hadde vært kult hvis vi bare kjører... ligger helt streit først i to ganger, så over på vokalen og det er fortsatt streit [trommer "helt streit" i lufta mens han snakker]. Så kommer den der... rare greia, da går det til... det kommer vokal og, men da kommer det bare... [trommer i lufta, på en annen måte]... den her... så jeg må forandre litt på den og så bare overgang og så bare...
- V: ja, ja, det kan bli jævlig fett.

[01:55 - slutt]

Utdraget viser hvordan de diskuterer seg frem for å utvikle og strukturere et riff til å gå fra å være kun et riff, til å bli en større del av en låt - et parti. Vi ser hvordan hver enkelt bruker sin kompetanse til å bidra til helheten; etter at gitaristen har gjort sin jobb med å spille riffet på gitar begynner trommisen umiddelbart å tenkte rytme mens vokalisten setter fokuset på vokalen - når og hvordan han skal synges, og det skapes en form for synergieffekt. En idé hos gitaristen, genererer nye idéer først hos trommisen og videre hos vokalisten.

Gitaristens riff gir trommisen et konkret utgangspunkt, og er med på å utløse en idé til en overgang - et trommebrykk, og en trommegrove han ønsker å bruke, og han får lyst til å "godligge der en god stund" som trommisen selv uttrykker det. Trommisen vil altså spille den samme rytmen over en lengre periode, mens riffet går om igjen og om igjen, og bruke dette som et virkemiddel for å skape det han mener vil være en god følelse - "en god feeling". Samtidig nikker han med hodet i rytmiske bevegelser som for å understreke at dette er noe som vil fenge, noe som vil gi lytterne lyst til å nikke med hodet i takt med musikken. Dette innebærer samtidig å endre riffet ved å kutte ut en rytmedetalj som bryter med den faste rytmen, og heller vente med denne detaljen. Gitaristen nikker anerkjennende når trommisen demonstrerer hvordan han får lyst til å ligge på grooven. Vokalisten følger opp med å konkretisere og videreutvikle trommisens idé ved å komme med foreslag til hvor mange

ganger riffet skal spilles, når det skal være vokal, og hvor denne rytmedetaljen - vrien - skal komme. Vokalistens innspill, spesielt om plasseringen av 'vrien', utløser videre en idé hos trommisen til hvordan delen kan avsluttes; 'vrien' kan utnyttes for å utføre en forandring i trommenerytmen mot slutten før det kommer en overgang, og da underforstått at de går inn i neste del av låta.

Vi ser også hvordan de hele tiden støtter hverandres idéer og forslag ved å gi positive tilbakemeldinger. Nærmest konsekvent svare de "ja", for deretter å følge opp med nye forslag som kan bygge videre på, i stedet for å erstatte tidligere forslag. I tillegg supplerer de ofte med anerkjennende og bekræftende nikk. Tilslutt avrunder vokalisten diskusjonen med en veldig entusiastisk og positiv helhetsvurdering.

### **Strukturere låta**

Som jeg har skrevet tidligere er en gjennomspilling en god anledning til å gjøre vurderinger og evaluere låta. Etter at ulike deler er diskutert, detaljer og ulike varianter er foreslått, prøves dette ut ved å spille igjennom låta fra start, før det gjøres det vurderinger av hvordan det fungerte. Det er likevel ikke alltid at det er dette som skjer. Den lille pausen som oppstår når de stopper å spille er også et utmerket tidspunkt for å komme med nye innspill og idéer til videre utvikling. Dette er svært tydelig i en sekvens der vokalisten, i det musikken stopper, spontant begynner å nynne refrengriffet. Nettopp fordi nynningen skjer i forlengelsen av låta de akkurat har spilt, fungerer nynningen som et forslag til hvordan låta kan gå videre uten at det er nødvendig å spesifisere dette ytterligere på noen annen måte.

I en annen sekvens kan vi se hvordan gitaristen også raskt flytter fokuset over mot en videre utvikling ved å oppsummere og konkludere veldig kort om det som har vært spilt; "jeg er litt usikker på hva som burde skje der, men faen... det kommer vi på. Jeg synes det høres drifftett ut frem dit". Utdraget som følger er hentet fra diskusjonen der denne tråden tas opp. Vokalisten står og lener ryggen mot veggen. Trommisen har inntatt en tilbakelent stilling på trommestolen med ryggen mot veggen og føttene hvilende på stortromma. Gitarisen har satt seg ned på en stol og småklimprer på gitaren med lavt lydvolume.



[00:00 - start]

- T: nå har det vært vers-refreng og så på vers, egentlig...det er fortsatt der...
- V: men det er mulig det blir litt mye med vers-refreng-vers-refreng og så et vers som går over i noe annet
- T: ja, det må være noe, men
- V: enn hvis vi tar...ehm... enn hvis vi tar vers-refreng-vers og så et eller annet annet i stedet for refrang, og så kjører kortere vers med den der overgangen?
- G: [tar opp mobilen, men holder blikket festet på V]
- V: ...kanskje.  
[pasue]
- G: ja [ser kort på mobilen, og legger den ned når T begynner å snakke]
- T: hva du sa? vers - refrang og så noe annet? nei, vers - refrang - vers - noe nytt...
- V: og så et eller annet annet...
- G: ja, der må det være noe type..
- V: også... hæ?
- G: der må det være et eller annet liksom, for å spice'e det opp litt...
- V: men det blir kanskje litt rart med vers... altså mer sånn intro - vers - refrang - vers - en eller anna helt ny del - kort vers - og så en helt anna ny del - også en ny del igjen
- G: nei, det... det tror jeg blir veldig rart
- V: altså det blir kanskje litt mye

[01:01 - slutt]

Det hele starter med en kort oppsummering av det de har gjort så lang, og spørsmålet som ligger til underforstått er hva skal de gjøre videre. Bruken av veletablerte begreper som vers og refrang viser at de har et bevisst forhold til struktur, at de forholder seg til en tradisjon i rockemusikken der låter bygges opp etter mer eller mindre faste oppskrifter med vers og refrang som de viktigste ingrediensene. Samtidig kan vi også se at de delvis ønsker å bryte ut

av en helt fast struktur og ikke stivne inn i et mønster som er forutsigbart, repeterende og kjedelig; det må komme noe nytt, noe annet "for å spice'e det opp".

Den første delen av vokalistens utsagn viser hvordan han til å begynne med er forsiktig og usikker, "det er mulig det blir litt mye [...]", når han først introduserer et forslag om en ny del - "noe annet". Han tegner opp et tydelig repeterende mønster, vers - refreng - vers - refreng - vers, og på denne måten synliggjøres og understrekes behovet for variasjon overfor de andre, før han på slutten henter frem på om en ny del. Når bekreftelsen på behovet for variasjon da kommer fra trommisen: "ja, det må være noe", er vokalisten på tryggere grunn og kan følge opp med et mer konkret forslag om å legge inn et helt nytt parti etter andre vers, og en en overgangsdelen etter tredje vers.

Videre ser vi også at en viss struktur og en rød tråd også er viktig; det kan ikke skli helt ut med å introdusere splitter nye elementer på løpende bånd. Å lage en låt innebærer en viss planlegging og strukturering der det er viktig å finne en gylden middelvei, ikke stivne i faste repeterende mønstre, men heller ikke forlate alle former for struktur. Det gjelder å skape variasjon, og nyanser innenfor visse rammer, grensene for sjangeren kan tøyes, men må ikke brytes fullstendig. Der for lite variasjon kan signalisere manglende kreativitet, vil det motsatte lett kunne vitne om manglende vurderingsevne.

### **Finne et nytt parti**

"The search for a song was the ultimate goal" skriver Davis (2005: 5) om hva hun oppfattet som formålet med bandøvingene til bandet "Our Delay". Hun beskriver det som en ukjent reise på søken etter en sang, der hele bandet er aktive deltakere. Det er en kollektiv komposisjonsprosess; å lage musikk er et samarbeidsprosjekt. Videre beskriver hun hvordan medlemmene har med seg idéer til øving som de presenterer for hverandre: hvordan gitaristen tidligere har laget et gitarriff som kan være starten på en sang, og hvordan trommisen har tatt datamaskin og programvare til hjelp for å lage en låtskisse som han kan ta med på øving og legge frem for de andre, og som igjen videre fungerer som utgangspunkt for felles diskusjon og jamming (Davis 2005).

Også i mitt datamateriale finner jeg noe av det samme; i hovedsak har de ulike riff og deler klare på forhånd, og diskusjonen går rundt hvordan disse skal arrangeres og struktureres. De spiller, prøver og eksperimenterer, men det er alltid en idé, et mer eller mindre ferdiglaget gitarriff som er utgangspunktet. Likevel hender det at de i søken etter sangen ønsker å bringe inn noe helt nytt. Det følgende utdraget er hentet fra en diskusjon om hvordan låta skal fortsette videre. Etter flere ganger å ha satt sammen og spilt igjennom delene de har laget ferdig har de begynt å diskutere om det kanskje er nødvendig med en helt ny del, og om hvor den isåfall skal plasseres.

[00:00 - start]

V: enn hvis vi tar det sånn at... la oss si at vi har et parti som skal komme inn der... der vi prata om nå liksom, ja, og det partiet begynner med to... la oss si at det partiet går [nynner og spiller luftgitar]... ja altså bare for å...

G: ja

V: ja, så det blir sånn at det der intro-greia er bare et sånn hint om det som kommer der...

G: Det der synes jeg hørtes jævla fett ut

V: jeg huske sist jeg nynna [nynner] så ble det verset på crabs [ler]. Ja, men nei altså et eller annet at man har sånn at det som... partiet som kommer der... det der intro-tonene er bare litt sånn... hinner frempå om det kommer... at de har en sammenheng kanskje

T: ja... der du sier de to... to... tonene...akkordene

G: ja så kommer det kanskje to toner til og så plutselig er det et riff.

V: sånn... men at når det på en måte kommer inn igjen... når det kommer inn igjen så tror man at det er sl... altså at det er på en måte slutten av verset, men så er det egentlig begynt allerede, for det begynner på en måte en halv gang før, men du vet ikke at det har begynt fordi at du har hørt det som en sånn...

T: ja..

G: [begynner å prøve seg frem på gitaren]

V: æ veit da faen

- G: [prøver videre]  
T: Æ vil kanskje gå inn i en sånn feeling ihvertfall.  
G: du vil gå i?  
T: i sånn feeling  
G: ja [fortsetter å spille]  
T: hva med det der rockeriffet fra den der låta som vi forkasta?

[01:59 - slutt]

Vokalistens første utsagn i denne sekvensen er et forsøk på å bringe diskusjonen videre. Fra å diskutere om de skal ha en ny del og hvor denne skal være, ser vi nå at vokalisten driver samtalen fremover ved å endre forutsetningene; han tar utgangspunkt i at de har besluttet å ha en nytt parti, og går over til å presentere en idé til innholdet i dette partiet ved å nynne og forsøke å forklare idéen.

Han begynner med å nynne en del hentet fra introen til låta før han fortsetter videre med improvisert nynning. Samtidig gjør han bevegelser som etterligner å spille gitar, og både anslag og akkordskifter illustreres. Like etter at han går over i det improviserte kan vi se hvordan bevegelsene blir mer karikert, eksempelvis fra at han først diskret nikker takten går over til å bevege hode fra side til side i store bevegelser, samtidig endrer han også stemmen til en mer tullete, tilgjort stemme før han så avbryter nynningen og mimingen. På denne måten kommuniserer han at det er kun den første delen av nynningen som er viktig for idéen, hvordan delen hentet fra introen blir starten på det nye partiet, og at den improviserte nynningen ikke må oppfattes som et seriøst forslag til hvordan det nye partiet skal gå videre. Dette gjøres det også et poeng ut av, ved at vokalisten trekker frem en tidligere episode der nettopp nynningen ble brukt som mal for et riff. Latteren som følger understreker at dette ikke er et seriøst alternativ denne gangen. Deretter påpeker han igjen hovedpoenget i idéen: at en del fra introen kan brukes som begynnelsen på et nytt riff, og på denne måten beholde en viss rød tråd og sammenheng i låta, selv om det introduseres et nytt element.

For at det skal være mulig å gå videre med vokalistens idé er det nødvendig å utvikle den nye delen, finne toner og akkorder som kan følge opp tonene hentet fra introen, og gitaristen begynner etterhvert å forsøke finne frem til noe. Han begynner å spille akkordene fra introen,

og prøver å følge opp først med en ny akkord før han stopper, og begynner på nytt med intro-tonene og forsøker noe annet. Trommisen kommenterer at han vil å ha noe i "en sånn feeling", noe som indikerer at han mener at gitaristen kan være inne på noe. Gitaristen fortsetter å prøve ulike varianter i samme rytmiske og tonale landskap, men det ser ikke ut til å være noen klar utvikling; han stopper etter et par-tre akkorder, begynner på nytt og prøver noe annet. De andre er bare passive tilskuere, vokalisten putter hendene i lomma, og begynner etterhvert å flakke med blikket som om han er utålmodig. Tilslutt bryter trommisen inn og foreslår å prøve "det der rockeriffet fra den der låta som vi forkasta?"

Vi ser her hvordan situasjonen endres i det gitaristen begynner å prøve seg frem på gitaren. Fra å være et sosialt felleskap der idéer presenteres og diskuteres endres den til å bli gitaristens ensomme søken etter de rette tonene og akkordene. Gitaristens fokus er kun rettet mot gitaren, mens de andre nærmest blir overflødige og satt på sidelinjen. Vi ser også hvordan vokalisten etterhvert begynner å signalisere utålmodighet igjennom kroppsspråket. Trommisen forslag blir da en måte å gjenopprette det sosiale fellesskapet. Ved å foreslå å bruke et gammelt riff, trenger ikke gitaristen lengre søke på egenhånd etter tonene, og de andre kan igjen igjen involveres i videre arbeid med låta. Det åpnes for respons på forslaget, og de kan igjen begynne å spille sammen.



## Diskusjon

Mens jeg i analysekapittelet i hovedsak la vekt på empirien, vil jeg i diskusjonskapittelet knytte de empiriske funnene opp mot teori og fremheve teoretiske poenger fra analysearbeidet, og videre diskutere øvingssituasjonen mer generelt i et teoretisk lys.

### Blikkontakt og fokusert interaksjon

Øvingssituasjonen kan i grove trekk deles i to: spilling og ikke-spilling. Periodene der bandet ikke spiller preges stort sett av samtaler og diskusjoner, altså fokusert interaksjon. I periodene der bande spiller er bildet mer uklart. På den ene siden kan spillingen ses som en form for fokusert interaksjon. I stedet for å snakke sammen med ord, samtaler musikerne ved hjelp av instrumentene gjennom musikken. Dette er særlig tydelig i improvisert musikk. Gibson (2006a) beskriver hvordan gitaristen John betraktet forandringer i akkompagnementet nærmest som utsagn som han i sin improvisasjon responderte på; "creating a melody which 'spelt out' the change" (Gibson 2006a: 7). Borgo (2006) henter inspirasjon fra svermteori og vektlegger fire grunnleggende elementer for å beskrive den innbyrdes kommunikasjonen mellom musikere som spiller og improviserer sammen. Positive tilbakemeldinger bidrar til å skape nye strukturer, eksempelvis gjennom at gitaristen spiller videre på, utvikler, og tilfører nye idéer på et tema introdusert av bassisten. Negative tilbakemeldinger fungerer som en motvekt til de positive tilbakemeldingene, og er med på å stabilisere strukturene. Dette skjer for eksempel ved at trommisen aviser bassistens forsøk på å introdusere en ny groove, og i stedet opprettholder og viderefører den takten de allerede er inne i. Videre er en dose tilfeldigheter og feil avgjørende for å oppdage nye muligheter og løsninger. Til sist forutsetter improvisasjon en rik, mangfoldig og utfyllende interaksjon i form av eksempelvis blikkvekslinger, nikk og gester musikerne imellom, alle med alle, slik at ideene lettere kan spre seg og utvikles i fellesskap (Borgo 2006). Det er derimot ikke i hovedsak improvisert musikk som spilles på øvingene. Det som skal spilles er i stor grad avtalt på forhånd, gjennom diskusjoner og midlertidige avtaler, og musikerne kan i større grad rette fokus mot sitt eget instrument, og mot det de selv skal spille. Det kan dermed være fruktbart å se nærmere på selve spillesituasjonen.

Jeg har tidligere skrevet om hvordan det å stå i kø innebærer former for både fokusert og ufokusert interaksjon. Vi kan trekke en parallell mellom det å stå i kø og det å spille. Køens romlige organisering opprettholdes igjennom fokusert interaksjon, samtidig bryr køståerne hverandre minimalt utover dette, der de i hovedsak retter oppmerksomheten mot sine egne gjøremål mens de venter på sin tur (Kendon 1998). På samme måte kan vi si at bandet opprettholder det musikalske samspillet - koordinering og samtidighet - gjennom fokusert interaksjon, samtidig som bandmedlemmene hver for seg retter fokuset inn mot å spille sitt eget instrument, og utføre sine egne oppgaver. De skifter kontinuerlig fokus mellom det å spille sitt eget instrument mest mulig korrekt, og det å passe på sin plass i lydbildet i forhold til de andre musikerne. I denne sammenhengen kan Goffmans (1963) begreper om engasjement hentes inn. Å spille musikk sammen med andre innebærer flere engasjementer samtidig; en første inndeling vil være å skille mellom det å spille sitt eget instrument, og det å samarbeide med de andre om samspillet. Begge disse engasjementene krever i sin tur fokus, men ikke nødvendigvis fullt fokus hele tiden. Et sitat fra Strauss (1993) viser hvordan det å spille et instrument tidvis kan utføres relativt avslappet og ubevisst, men innimellom også kreve full konsentrasjon:

"When I play the piano, I can feel myself "at work" particularly while playing the more difficult passages, although savoring both the sounds that are resulting from the movement of my fingers and the hard-earned accomplishment of overcoming the barriers to make those sounds. Whenever my playing seems effortless I am far less conscious of the work that is involved than when playing those difficult passages" (Strauss 1993: 96-97).

Strauss (1993) understreker hvordan handlinger veksler mellom å kreve full oppmerksomhet og å kunne utføres ubevisst. Eller sagt med Goffmans begreper: graden av engasjement som kreves varierer ikke bare mellom ulike handlinger, men varierer også innenfor gjennomføringen av en og samme handling. Et eksempel som trekkes frem av Strauss (1993: 115) er det å kjøre bil. Dette kan i stor grad utføres ganske automatisk. Oppmerksomheten kan være rettet mot musikken på radioen eller på landskapet som utfolder seg langs veien, men straks det skjer noe uventet i trafikken flyttes fokuset inn mot kjøringen og den situasjonen som oppstår (Strauss 1993). En parallell kan trekkes til det å spille musikk sammen; i opptakene fra øvingene kan vi tydelig se at musikerne i lengre perioder kun ser ned på sine egne instrumenter. Det kan virke som om de tilsynelatende ikke enser hverandre, men



plutselig møtes blikkene og en form for fokusert interaksjon oppstår. Som med bilkjøring, vil også et koordinert samspill innad i et band kunne utføres som en tidvis automatisert rutine. Musikerne kan i perioder følge hverandre relativt greit uten at selve samspillet og koordinasjonen dem i mellom krever deres fulle og hele oppmerksomhet, men straks de kommer til et vanskelig og krevende parti, en overgang, eller en markering som er ekstra viktig å spille synkront, retter de oppmerksomheten inn mot samspillet, mot musikken og mot hverandre, slik at de i fellesskap kan overkomme vanskelighetene. Det samme skjer også om noen begynner å improvisere, spiller noe uventet, eventuelt spiller feil. Det siste ser vi et eksempel på i en situasjon der vokalisten er for tidlig ute med å spille synth i forhold til hva som ble avtalt på forhånd. Trommisen og gitaristen løfter blikket opp mot vokalisten, og en gjensidig kontakt opprettes. Det etableres en form for fokusert interaksjon som støtter opp under den kommunikasjonen som er mediert gjennom musikken, og som gir utfyllende informasjon om hva som skjer (jmf Schutz 2004 [1964]). På denne måten kan de overkomme vanskeligheter og korrigere samspillet. Samtidig kan bandet gjennom å søke øyekontakt og fokusere interaksjonen også utveksle en form for tilleggsinformasjon som blant annet spilleglede eller misnøye. Et eksempel på dette ser vi når trommisen uttrykker frustrasjon over å ikke huske riffet ved å se opp mot vokalisten, riste på hode og skjære grimaser. I situasjonen der vokalisten spiller 'doui', ser vi hvordan den fokuserte interaksjonen mellom vokalisten og gitaristen avdekker et humoristisk aspekt ved at begge ender opp med å dra på smilebåndet.

Som nevnt over er det lengre perioder der bandet spiller sammen og samspillet flyter godt uten at de har fokuset direkte rettet mot hverandre. I disse periodene hender det likevel at de kaster korte blikk seg imellom, men uten å opprettholde noen form for gjensidig blikkontakt. I enkelte situasjoner minner dette om høflig uoppmerksomhet. Goffman (1963) knytter høflig uoppmerksomhet blant annet til anstendig oppførsel; den som oppfører seg anstendig gjør seg fortjent til høflig uoppmerksomhet, mens den som ikke oppfører seg risikerer å bli stirret på (Goffman 1963: 87). Blikket kan på denne måten brukes som sosial kontroll, der stirringen fungerer som en siste advarsel på at den andre er "out of line" (Goffman 1963: 88). Likevel utøves ofte en form for høflig uoppmerksomhet på tross av uanstendig oppførsel, nettopp for å bevare et inntrykk av orden og kontroll over situasjonen (Goffman 1963). I øvingssituasjonen, i selve spillesituasjonen, kan det å spille riktig betraktes som en form for anstendig oppførsel. De som spiller rett kan fortsette å spille uten innblanding fra de andre.

Videre kan også små feil og uhell som regel overses. Om trommisen har et slag som er "ute av time", eller om vokalisten bommer på en tangent, roter litt med melodien i basslinja, eller glemmer en tekstlinje i verset, så fører dette sjelden til noe mer enn et kjapt blikk fra de andre, før de fortsetter å spille videre som om ingen ting har hendt. Ved å utøve en form for høflig uoppmerksomhet kan de opprettholde forestillingen, og fortsette å spille videre. De slipper å avbryte og begynne på nytt på grunn av relativt ubetydelige feil, og kan i stedet konsentrere seg om de viktig tingene, eksempelvis om den nye delen fungerer sammen med resten av låta. Større, mer alvorlige og kritiske feil derimot, behandles på en annen måte. Når trommisen ikke husker riffet og alt etterhvert stokker seg og blir feil, er det meningsløst å forsøke å fortsette. I tilfellet der vokalisten begynner å spille basslinja på feil sted, er det derimot muligheter for at situasjonen kan reddes. Vi ser hvordan hvordan både trommisen og gitaristen retter blikket mot vokalisten for å se hva som skjer, og åpner for en fokusert interaksjon utover spillingen. Når vokalisten settes i sentrum for oppmerksomheten på denne måten, formidles det samtidig at han ikke gjør det som forventes. Vokalisten gis en mulighet til å foreta nødvendige justeringer, men i stedet fortsetter han med "uanstendig" spilling på synthen. Særlig trommisen fortsetter da å holde et strengt blikk. Vokalisten ser opp på trommisen, slår blikket ned, gløtter opp igjen og blir tydelig usikker i møtet med det strengt stirrende blikket, men det er først når tempoet i musikken avtar dramatisk han innser at han har rota det til.

### **Å finne noe til låta**

Som jeg har nevnt over preges periodene der de ikke spiller i stor grad av fokusert interaksjon i form av samtaler og diskusjoner. Likevel er også dette et bilde som kan nyanseres. Eksempelvis er det ikke slik at alle tre er like aktive i samtalene og diskusjonene hele tiden; ofte er det kun to av bandmedlemmene engasjert i den fokuserte interaksjonen. Tredjeman inntar da rollen som tilskuer (Goffman 1963). Slike situasjoner beskrives som en delvis fokusert interaksjon. En tilskuer til et fokusert møte mellom andre personer kan, for ikke å virke påtrengende eller forstyrrende, utøve en form for høflig uoppmerksomhet ved å utvise synlige tegn på at han har oppmerksomheten et annet sted (Goffman 1963). I situasjonen, som er beskrevet tidligere, der trommisen lanserer en pianoidé ser vi tydelig hvordan det etterhvert kun er trommisen og vokalisten som snakker sammen, mens gitaristen, som ikke har noe å

bidra med og er trekker seg tilbake. Han inntar rollen som tilskuer, og utøver høflig uoppmerksomhet ved å ta i bruk gitaren som et redskap for engasjement. Ved klimpre på gitaren på lavt volum på denne måten viser han ovenfor de to andre at han har sitt å holde på med. Han er engasjert i gitarspilling, og har dermed ikke noe behov for å avbryte dem. Dermed kan vokalisten og trommisen fortsette samtalen, og diskutere seg ferdig uten å føle press fra gitaristen om å bli raskest mulig ferdig.

Også i situasjoner der alle er engasjert i diskusjonen - i den fokuserte interaksjonen, hender det at de samtidig spiller forsiktig på instrumentene. Det å tromme litt i lufta eller klimpre på lavt volum fungerer da som en form for underordnet biengasjement. Slike underordnede biengasjementer kan lett ta overhånd, forstyrre eller gå utover det som er ment å være hovedengasjementet (Goffman 1963). Et eksempel på dette ser vi i en situasjon hvor bandet diskuterer en ny del, mens gitaristen samtidig sitter og klimprer. Han blir etterhvert så oppslukt i å prøve seg frem på leting etter riff at han ikke klarer å engasjere seg videre i samtalen. Den fokuserte interaksjonen stopper opp, og trommisen og vokalisten ender plutselig opp som passive tilskuere i et øyeblikk preget av en nærmest pinlig stillhet. Goffman (1963) beskriver hvordan det å befinne seg i en situasjon uten å være engasjert i noe, lett kan oppleves svært ubehagelig. Her ser vi hvordan de begge utstråler utålmodighet og rastløshet, inntil trommisen gjenoppretter den fokuserte interaksjonen ved å presentere et konkret forslag om å bruke et gammelt riff.

Biengasjement kan også forstyrre på andre måter enn at personene blir for oppslukt i dem (Goffman 1963). En samtale blir vanskelig å følge om spillingen blir for høylytt. Eksempelvis vil et enkelt slag på skarptromma overdøve det aller meste, og når viktige ord drukner i larmen kan det være nærmest umulig å oppfatte det som blir sagt. Samtidig er det ikke bare å kutte ut spillinga som biengasjement. Goffman (1963:52) gir et eksempel på hvordan biengasjement kan ha betydning utover den øyeblikkelige tilfredsstillelsen av å ha noe å fikle med, mens man egentlig holder på med noe annet. Han beskriver hvordan damene på Shetlandsøyene strikket og gjorde håndarbeid på kveldene samtidig som de hygget seg i sosialt samvær med resten av familien. Håndarbeidet måtte ikke forstyrre samtalene, og heller ikke kreve så mye av oppmerksomheten til damene at det hindre dem i å delta i det sosiale samværet. Det ble likevel forventet av kvinnene at de hadde dette underordnede

biengasjementet i form av håndarbeid fordi det de laget bidro til en viktig del av familieøkonomien (Goffman 1963). I bandkonteksten er det småspillingen som har en mer eller mindre viktig funksjon. På samme måte som håndarbeidet hadde en økonomisk funksjon, har klimpringen på instrumenter en praktisk funksjon; bandmedlemmene får mulighet til finne ut av ting, og finpusse detaljer i det de selv spiller; de kan øve og terpe på teknisk krevende deler, slik at dette sitter når bandet skal spille sammen; eller de kan rett og slett lete etter og prøve ut musikalske idéer, og dermed legge grunnlaget for nye riff og låter. Dette illustreres godt av en situasjon der trommisen etterhvert blir mektig irritert på at gitaristen til stadig spiller mens trommisen forsøker å fortelle noe til de to andre. Gitaristen responderer med at han "prøvde da å finne noen ting til låta", og trommisen gir øyeblikkelig opp forsøket på å argumentere i mot. Uten konkrete musikalske idéer å jobbe med blir det ingen låter, og heller ingen ting å diskutere. Samtidig kan det være greit å unngå at denne småspillingen forstyrrer enhver samtale og diskusjon.

### **En arbeidsprosess**

I øvingssituasjonene jeg har studert er bandet inne i en prosess med å lage en ny låt. Denne prosessen innebærer i hovedsak å komponere musikken - lage riff, arrangere disse for fullt band, strukturere dem og sette dem sammen til en helhet. Parallelt foregår det også en innlæringsprosess. Et riff spilles, repeteres og øves inn før det settes sammen med et annet riff. Deretter øver de på å spille riffene etterhverandre. De setter fokus på overgangene mellom riffene, og spiller, repeterer og øver for å få disse til å sitte "tight". Hele denne samhandlingsprosessen med komposisjon og øving kan betraktes som en form for arbeidprosess.

Som jeg tidligere har nevnt opererer Strauss (1993) med en vid definisjon av arbeid. Fordi han stort sett har utført sine egne studier innenfor helsevesenet, er det her han først og fremst henter eksempler fra. Han viser hvordan sykepleierene må koordinere sine oppgaver med blant annet legene og med andre avdelinger som for eksempel apotek og renhold. Uten arrangementer kan ikke pleierne vite hvordan behandlingen ligger an, om medisinen er på plass eller om rommene er vasket og klare til bruk. Det blir da vanskelig for pleierne å utføre sine oppgaver (Strauss 1993). I en bandkontekst kan en parallell trekkes til hvordan bandet

må lage avtaler - arrangementer med andre band og eierne av lokalet. De må eksempelvis avtale øvingstider, og bruk og lån av eventuelt felles utstyr for at det i det hele tatt skal være mulig å organisere øving. Innad i bandet må det også lages ulike arrangementer og utføres artikulasjonsarbeid som eksempelvis å avtale seg i mellom når de skal øve: hvilken dag, hvilket klokkeslett og så videre.

I selve øvingssituasjonen som jeg har studert gjøres det også artikulasjonsarbeid og det lages arrangementer. Jeg har tidligere beskrevet hvordan bandet i begynnelsen av øvinga kommer til enighet om å spille igjennom låta fra starten. I samtalen som følger etter gjennomspillingen presenterer da medlemmene sine ulike posisjoner både i forhold til låta og til hva de bør bruke tida på øving til. De diskuterer og nærmest forhandler seg frem til en plan, og utarbeider et slags arrangement for øvinga; først skal de jobbe med rockeriffet, deretter jobber de med overgangen til refrenget. Denne typen artikulasjonsarbeid og utarbeidelse av arrangementer utføres ikke bare i begynnelsen av øvinga. Gjennom hele arbeidsprosessen må dette gjøres i større eller mindre grad. Når de arbeider med en bestemt del og skal prøve å spille må de bli enige om hvor de skal begynne; "Skal vi prøve rett på overgangen?" "Nei, ta en runde vers først for å få feelingen". På denne måten koordinerer de arbeidet seg imellom slik at ikke gitaristen begynner rett på overgangen, trommisen begynner med en runde vers og vokalisten begynner helt på starten av låta.

### **Å utarbeide og sy sammen låt-arrangementer**

Arbeidsredskapene til musikerne er instrumentene, og en av arbeidsoppgavene er det å spille instrumentene. Før de kan spille igjennom låta de jobber med, må de utarbeide en form for arrangement for hva de skal spille. De må bli enige om hvordan vers, refreng og andre deler av låta skal gå, både melodisk, harmonisk og rytmisk, og hvordan disse så skal struktureres i forhold til hverandre; og de må bli enige om hva de ulike instrumentene til enhver tid skal spille, og eventuelt hvilke instrumenter de skal benytte. For at de skal kunne gjennomføre arbeidet - spille låta sammen, må alle være enige og ha en felles oppfatning av hvordan låta skal gå; det er som Strauss (1993: 91) skriver: "to arrive at an arrangement then involves arriving at a common definition of the situation".

Tidligere har jeg vært inne på hvordan bandet diskuterer for å komme til enighet om hvordan et riff skal spilles slik at det kan bli et parti i låta. Jeg har også vært inne på hvordan de skal organisere og strukturere de ulike delene av låta i forhold til hverandre, og sette dem sammen til en hel, sammenhengende låt. Etter prøving og gjennomspilling kommer de med vurderinger og nye forslag. De presenterer sine posisjoner i forhold til hvordan de mener at låta bør være. Gjennom videre diskusjon, nye runder med spilling - prøving og feiling, og oppsummering, revurderer de sine posisjoner utifra hvordan arbeidet utvikler seg, og hvordan de andre posisjonerer seg. Nye forsøk, kompromisser og forhandlinger fører etterhvert frem til enighet og en felles oppfatning av hva som fungerer, hva som må gjøres videre, og hvordan dette skal gjøres - et mer eller mindre ferdig arrangement (Strauss 1993).

Det hender at et relativt godt fungerende arrangement må justeres, bearbeides eller endres som følge av større strukturelle endringer. Et eksempel fra Strauss (1993) er hvordan sykepleiere må endre enkelte godt innarbeidede og fungerende rutiner i avdelingen som følge av at åpningstidene på sykehusapoteket endres. Selv om eksempelet fra Strauss (1993) befinner seg på et helt annet nivå i forhold til hva som er analyseenhetene, kan argumentet likevel overføres til arbeidet med de ulike delene i låta og låtstruktur. I dette tilfellet kan vi betrakte den enigheten bandet har kommet frem til om hvordan de skal spille verset og refrenget som arrangementer. I arbeidet med låtstrukturen gjelder det å komme frem til en løsning som på den ene siden ikke er en kollasj med for mange, nye og forskjellige elementer, og på den andre siden ikke er ensformig og repeterende til det kjedsommelige. I en diskusjon om låtstrukturen ser vi hvordan vokalisten åpner for å etterhvert endre på det arrangementet de har om hvordan verset skal spilles for å finne en bedre helhetlig struktur på låta.

### **Koordinering musikerne imellom**

Utarbeidelse av arrangementer innebærer også artikulasjonsarbeid. Dette artikulasjonsarbeidet handler i stor grad om å koordinere ulike arrangementer og arbeidesoppgaver slik at de passer sammen, og arbeidet kan utføres så sømløst som mulig (Strauss 1993). En form for artikulasjonsarbeid utføres når bandet diskuterer hva de skal spille, hva de skal prøve ut, hvor de skal begynne, hvem som skal sette i gang, om det skal være vokal eller om de skal ta instrumentalversjonen. Når de skal spille igjennom låta, kreves det også artikulasjon for at

dette skal gå mest mulig knirkefritt. Det aller enkleste og tydeligste eksempelet på nettopp dette koordineringsarbeidet skjer i begynnelsen av låta når trommisen teller opp ved å slå trommestikkene mot hverandre. Hver og en bruker da den rytmisk gjentakende klikkelyden til å koordinere og tilpasse seg, slik at de alle starter nøyaktig samtidig, og i samme tempo. Denne formen for ikke-verbalt artikulasjonsarbeid er ofte nødvendig. Schmidt (1994) viser til en studie av arbeidere ved et stålverk som manuelt styrer en stålvalse.

"Each operator is on his own in doing his work - but in such way that his activity at any time fits closely into and continues the technical transformation process and every variation in the work of another of import for this process must immediately be countered by him by a variation in his own work" (Schmidt 1994: 55)

På grunn av bråket fra valsen er det umulig for arbeiderne å snakke sammen, og arbeidet er så krevende at de heller ikke har tid eller mulighet til å observere hverandres bevegelser. I stedet koordinerer de arbeidet ved å følge med på stålvalsen. Utifra hvordan valsen oppfører seg og beveger seg vet arbeiderne til enhver tid hva de andre arbeiderne gjør, og hva som da er nødvendig for dem selv å gjøre (Schmidt 1994).

Bandet kan riktignok prate sammen i pauser i spillingen, og gjøre visse avtaler i forhold til når de skal spille hva, men underveis i spillingen kan de ikke på samme måte bruke muntlige beskjeder for å koordinere spillingen. Derimot kan kroppsspråk og blikk brukes. De kan følge med på hverandres bevegelser, på hva de andre spiller, når de bytter akkorder, og på denne måten lettere å koordinere sine egne handlinger - sin egen spilling i forhold til det de andre spiller. Blikkontakten kan også utnyttes for å gi instruksjoner; gitaristen kan ved et lite nikk med hodet signalisere når vokalisten skal komme inn på synth. Cohen (1991) gir en beskrivelse av hvordan the Jactars, når de øver på å gå fra ett riff over til et annet, ser konsentrert på hverandre og teller sammen. I tillegg sier også en av dem ifra rett før det andre riffet skal begynne, med tydelige munnbevegelser, slik at de andre kan lese på leppene hans når de skal bytte (Cohen 1991). Det er likvel lyden av instrumentene og den musikken bandet sammen skaper og "styrer" som er det viktigste elementet i å opprettholde et koordinert samspill. Når låta driver fremover i stødig tempo slik den er innøvd, vet musikerne til enhver tid nøyaktig hva de må gjøre for å holde denne flyten (Weeks 1996).

En av utfordringene ved å spille sammen er å koordinere det å skifte fra en del til en annen (Weeks 1996). Bandet tar tak i denne utfordringen ved å betrakte dette skiftet som en form for egen selvstendig del - de utarbeider en eksplisitt overgangsdelen, en distinkt rytmisk markering, som binder de to delene sammen. Overgangsdelen fungerer dermed som en form for arbeidsrutine de kan forholde seg til og orientere seg etter, og som gjør at sammenkoblingen av to ulike arbeider, vers og refreng, glir lettere. På stålverket er det stålverksarbeidernes samhandling som styrer stålvalsen, men for å kunne samordne handlingene er arbeiderne samtidig nødt til å koordinere sine videre handlinger i forhold til valsenes bevegelser (Schmidt 1994). Det musikalske samspillet fungerer på samme måten; det er bandmedlemmenes samhandling som driver låta fremover, men for å samordne de ulike handlingene, må musikerne koordinere seg i forhold til musikk og til hverandre. Denne koordineringen må altså skje både i forhold til det Schutz (2004 [1964]) omtaler som musikken i indre tid, og i forhold til musikken i ytre tid - i forhold til det de selv vet at de skal spille, og i forhold til det de hører at andre til en hver tid spiller. Overgangsdelen fungerer i denne sammenhengen på samme måte som stålvalsenes bevegelser; som signaler som forteller hva de andre gjør, hva de spiller og hvor de er i låta; og som kjennetegn å orientere seg etter, som forminner om hvor langt de har kommet i låta, hvor den er på vei, og hvilke grep de må ta videre. Når vi kan observere at bandet spiller samstemt og i takt over lengre perioder uten at de stopper opp eller ser på hverandre, er det nettopp denne koordineringen i forhold til den felles lyden av musikken de sammen skaper og hører, vi er vitne til.

Nødvendigheten av artikulasjonsarbeidet kommer særlig til syne når ting ikke fungerer som det skal. Vi ser for eksempel hvordan trommisen bruker det at han "bomma [...] i overgangen", altså dårlig artikulasjon i overgangen, som forklaring på hvorfor det første verset og refrenget ikke fungerte tilfredsstillende sammen i gjennomspillingen av låta. Det samme gjelder nødvendigheten av å utarbeide, og komme til enighet om arrangementer. I begynnelsen av den ene øvinga ser vi hvordan det at trommisen ikke husker riffet og ikke er trygg på hva han da skal spille på den ene delen, fører til at de må stoppe opp, avklare, og komme frem til et bedre arrangement om akkurat denne delen.



## **Posisjonering og betydningen av instrumenter**

Hvordan de ulike bandmedlemmene bidrar til utformingen av låta, eksempelvis i form av idéer som legges frem, prøves ut og vurderes, kan betraktes i lys av posisjonering. Hvilke posisjoner de ulike bandmedlemmene inntar henger sammen med hvilke instrumenter de spiller og behersker. Utformingen av instrumenter, hvordan de er laget og konstruert, legger føringer for hvordan de brukes og anvendes. Instrumentene er laget med et formål og er tiltenkt bestemte bruksområder og bruksmåter. Det vil være logiske strukturer for bruk som direkte påvirker spillemåten, og det vil alltid være ting som er enklere å spille enn andre. Over tid vil musikerne også utvikle måter å spille på som automatiseres og setter seg i kroppen, som dermed føles riktig og kan være vanskelig å bryte med (Becker 1982; Gibson 2006b; Sudnow 1978). Gitaristen har utviklet sin måte å spille melodier og riff på, og trommisen har sin måte å spille rytmer og trommebrekk på. Dette vil legge føringer for idéene som presenteres fordi musikernes spillemåte direkte vil påvirke den musikken de lager og spiller, og dermed også hvordan de tenker om musikken. I første omgang vil en bassist automatisk tenke på de lavere tonene i en harmoni, mens en sologitarist vil tenke i det øvre spekteret (Gibson 2006b).

I spillesituasjonen er instrumentets begrensninger åpenbar i den forstand at det eksempelvis ikke er mulig for trommisen å spille en melodilinje på trommene, og han kan heller uttrykke seg direkte gjennom gitaristens gitarspilling. Samtidig kan vi se hvordan instrumentene også virker inn på posisjoneringen utenfor spillesituasjonen. Jeg har tidligere vært inne på hvordan dette skjer i praksis i en diskusjon om en ny del; gitaristen spiller først et riff, trommisen følger raskt opp med å foreslå rytmiske muligheter, og vokalisten begynner umiddelbart å luften ulike vokalidéer. Når gitaristen spiller og presenterer riffet for de andre, inntar han samtidig en posisjon i forhold til hvordan han vil at denne delen av låta skal være, både med tanke på melodi og rytme. Gjennom sin respons med en trommeidé inntar også trommisen en posisjon i forhold til rytme, tempo og intensitet. På samme måte inntar også vokalisten en posisjon med bakgrunn i den kompetansen han har, hvilke instrumenter han behersker, og hva han ellers har å bidra med. Et annet interessant aspekt ved dette er hvordan eksempelvis vokalisten vil kunne se andre muligheter og begrensninger i forhold til hvordan trommene kan spilles og anvendes, enn det trommisen gjør. Dette kommer til syne i en situasjon der vokalisten forsøker å forklare og demonstrere hva han vil at trommisen skal spille, og

trommisen først responderer "det hørtes litt kult ut, vi prøver det", og etter flere forsøk på å spille trommeidéen uten å få det til utbryter "det skal være plass...den er bare så jævla rar". Når trommisen uttaler at idéen er rar, er det fordi vokalistens forslag bryter med de typiske trommekonvensjonene, og med trommisens innlærte måte å spille trommer på.

Posisjonering skjer også i forhold til synspunkter og holdninger (Strauss 1993). I etterkant av gjennomspillinger ser vi eksempelvis tydelig hvordan synspunkter kommer til uttrykk gjennom vurderinger av hva de nettopp har vært gjennom. Når Gitaristen nærmest øyeblikkelig uttaler at "det er kollasj", så inntar han samtidig en tydelig posisjon som tydelig viser hva han mener om låta. Andre ganger kan de være mer forsiktige i posisjoneringen, og innta en mer avventende holding. På denne måten åpnes det for å kunne prøve flere ulike muligheter.

### **Å kommunisere musikk**

I arbeidet med å lage musikk i fellesskap er det nødvendig for bandet å kunne kommunisere de musikalske idéene til hverandre, og kommunisere om musikken på en meningsfull måte. En grunnleggende måte å kommunisere musikk på er å spille. Gitaristen spiller et riff, trommisen responderer ved å henge seg på med en passende rytme og vokalisten fyller ut med å spille en basslinje på synthen. Nøyaktig hvordan denne formen for musikalsk samhandling og kommunikasjon foregår, kommer tydeligere frem ved å se på improvisasjon slik eksempelvis Gibson (2006a) har gjort i sin studie av to gitarister i samspill. Her ser vi blant annet hvordan den ene gitaristens musikalske uttrykk, i form av å variere akkordene i en akkordrekke, påvirker den andre gitaristens valg av toner i en improvisert melodi som spilles over akkordrekken (Gibson 2006a). Gjennom den kollektive samhandlingen i improvisasjon kan musikerne inspireres til å spille ting de ikke ville tenkt på, eller i det hele tatt ville vært i stand til å spille på egenhånd (Borgo 2006). På samme måte som det i en faresituasjon først og fremst er frykten som kommer til uttrykk, er det i den improviserte musikken musikerens reaksjon på den unike samspillsituasjonen, improvisasjonens her-og-nå, som kommer til uttrykk gjennom spillingen. Dermed er den improviserte musikken som spilles, rytmene og bevegelsene subjektive uttrykk som oppstår i, og er bundet til fremføringsøyeblikket,

interaksjonen er begrenset i den forstand at den ikke uavhengig av ansikt-til-ansikts-situasjonens her-og-nå (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 52).

Når gitaristen spiller et riff, og trommisen et trommebrett, manifesteres de musikalske uttrykkene i lyden som skapes. Samtidig er det en vesensforskjell mellom situasjonen der gitaristen presenterer et ferdig riff for de andre, og situasjonen der han sitter og prøver seg frem for å finne en mulig fortsettelse på låta. På samme måte er vil det være noe ganske annet når bandet spiller og fremfører en ferdig komponert låt, enn når de improviserer og jammer. Selv om det i alle tilfellene er en form for manifestering av musikalske uttrykk i lyden, er det kun den ferdige låta, og det ferdige riffet som kan formidles og fremføres, gjenskapes og videreføres til andre, uavhengig av den ansikt-til-ansikt-situasjonen der idéene først ble uttrykt. Ferdigstillingen innebærer en form for objektivisering av de musikalske idéene, som samtidig åpner for å gi dem navn, slik at bandet kan referere til musikken også gjennom språket.

### **Typiske begreper og delt kunnskap**

Vi ser hvordan bandet tar i bruk mer eller mindre etablerte musikk-begreper for å begrepsfeste musikken, en form for typifisering (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 49-50). Gitaristens musikalske uttrykk typifiseres eksempelvis som "riff" eller en "lead", trommisen spiller en "beat", legger av og til inn en "trommerull", mens vokalisten spiller en "basslinje" på synthen. Videre blir bestemte gitarriff, trommebeats, og basslinjer som spilles sammen kategorisert som eksempelvis "vers", "refreng", "del" eller "parti". På denne måten kan da trommisen kommunisere meningsfullt om versriffet uten at han er avhengig av å måtte kunne spille det på gitar; og vokalisten kan foreslå at det skal være en trommerull i overgangen mellom vers og refrang, samtidig som det da er fullt mulig for de andre å forestille seg hvordan denne overgangen kan høres ut med en typisk trommerull allerede før dette er spilt og prøvd ut.

Ulike musikalske uttrykk typifiseres også inn i ulike sjangere. Vi ser eksempelvis hvordan trommisen etterspør "det der rockeriffet fra den der låta som vi forkasta". Dette spesifikke riffet trenger aldri å ha blitt omtalt som rockeriff tidligere, men fordi språket fungerer som et sosialt lager av kunnskap hvor innholdet i begrepet "rock" ligger lageret og tilgjengelig, kan

de ved hjelp av sin spesifikke kunnskap om riffene fra tidligere låter resonnerer seg frem til hvilket riff det er snakk om. Videre kan de også gjennom denne delte kunnskapen om typiske trekk ved ulike musikkjangere enkelt skille ulike deler som "rockedelen" og "elektrodelen" fra hverandre; det gir mening for de andre i bandet når trommisen foreslår å "punge opp" et parti, og når det er snakk om å spille "rockepiano" på en del av låta. På samme måte som med musikkjangere, vil også bandnavn og andre referanser til band, artister og låter fungere som typekategorier i et sosialt lager av kunnskap. Alle som kjenner til bandene og artistene, vil kunne ta del i denne kunnskapen og kjenne igjen typiske trommerytmer, typiske harmonier, akkordrekker og melodilinjer, og typisk instrumentering som representeres av ulike band- og artistnavn. Når trommisen snakker om abba-beat gir det mening i den forstand at beat'en har likheter med, og kan kategoriseres inn under det som er typisk for bandet ABBA. Noe av denne felles kunnskapen er mer eller mindre allment tilgjengelig for alle med en viss musikkinteresse, mens andre deler av det sosiale kunnskapslageret er tilgjengelig kun for spesielt interesserte. Jazzmusikere deler eksempelvis kunnskap om en rekke standard-låter og konvensjoner for jazzimprovisasjon som gjør det mulig for dem å spille sammen uten at de øver og gjør felles forberedelser på forhånd (Becker 1982). Når vi hører bandet i opptakene snakke om "et Locust-aktig parti", "en linje sånn i den stilen...det er faktisk 'Gallows' som har den [...] en låt dem har... førsteskiva", eller "på 'the gentle art of selling out', den gitaren som kommer der", er det nettopp innsikt i detaljrikheten i det sosiale lageret av kunnskap vi er vitne til.

I tillegg til mer eller mindre presise musikk-uttrykk og referanser til annen musikk, tar bandet også i bruk et rikt vokabular av beskrivende ord og uttrykk som karakteriserer musikken og stemningene eller følelsene den skal frembringe. De kan ha et parti i "rett frem driv", før de går over til noe "hissig". Trommisen kan "ligge å flyte på ride'en", mens gitaristen spiller "noe lyse greier [...] litt sånn skitten og stygt, sånn som river litt sånn lyst". Begrepene frembringer en type intersubjektive assosiasjoner som har opphav i bandmedlemmenes felles erfaringer og felles opplevelser av spesifikke musikalske uttrykk; når vokalisten ønsker seg et støyete gitarparti, så vet gitaristen hvilke type akkorder, harmonier og toneklanger som bør benyttes, og når trommisen vil spille noe "megagroove'at, sånn rage-stil", så vet alle bandmedlemmene hva dette innebærer.

Disse beskrivende begrepene er også en form for typeinndelinger. De innebærer derfor det Berger og Luckmann (2000 [1966]: 50) omtaler som "en begynnende anonymitet" der de individuelle enhetene av en bestemt type ikke lar seg distingvere. Vokalisten kan ønske seg et trommebrekk mellom vers og refreng, formidle idéen om dette ved å bruke begrepet "trommebrekk". Trommisen må deretter fortolke hvordan et typisk trommebrekk vil kunne høres ut, og uttrykke denne fortolkningen ved å spille. Først nå kan bandet referere til dette unike "trommebrekket mellom vers og refreng". Har vokalistene derimot en idé til et bestemt rytmisk mønster, en unik og dermed ikke-typisk sammensetning av trommelyder som skal spilles mellom vers og refreng, kan han ikke formidle dette ved hjelp av den generelle typekategorien "trommebrekk", men må finne andre måter å kommunisere idéen på.

### **Et eget vokabular**

Jeg har tidligere beskrevet en situasjon hvor vokalistene formidler en trommeidé uten at han i løpet av sekvensen nevner trommene med ord. I denne sekvensen ser vi hvordan vokalistene når han formidler idéen, til fulle utnytter det mangfoldet av uttrykk som er tilgjengelig i ansikt-til-ansikt-situasjonen. Hvis det var trommisen som formidlet idéen ville han spilt den på trommer, og de andre ville først og fremst oppfattet det uttrykket som manifesteres i lyden av trommene, og dermed betraktet trommeidéen kun som en unik sammensetningen av trommelyder. Vokalistene har ikke har trommene tilgjengelig. I stedet kan vi høre hvordan han kompenserer for dette ved å etterligne lyden av dem ved hjelp av stemmen. Samtidig kan vi observere hvordan han også tar bruk armene. I bevegelser nøye koordinert og synkronisert i forhold til de muntlige lydene, etterligner han trommeslagerens karakteristiske kroppslige uttrykk, lett gjenkjennelig utifra en felles kunnskap om den konvensjonelle måten å spille trommer på.

Berger og Luckmann (2000 [1966]: 54) skriver at det å "fremføre en dans som uttrykker aggressivitet, er noe ganske annet enn knurring og knyttede never i forbindelse med et raseriutbrudd". Selv om begge uttrykkene manifesteres i et kroppslig uttrykk, er det kun dansen som kan regnes som en objektivisering av aggressiviteten, "et objektivt tilgjengelig tegn" (Berger og Luckmann 2000 [1966]: 55). På samme måten er vokalistens bruk av bevegelser en måte å objektivere det kroppslige uttrykket fra trommespillingen, og det

rytmiske uttrykket objektiveres i lyden av stemmen. Gjennom måten han bruker armene fjernes all tvil om hvilket instrument han sikter til, og stemmens etterligning av trommelydene formidler en unik kombinasjon av lyder i forhold til hverandre. Koordineringen av bevegelse og lyd understreker den rytmiske strukturen. På denne måten klarer vokalisten å formidle det spesifikke ved trommeidéen. Det blir mulig for trommisen å forstå den, og videre fortolke hvordan den kan spilles på trommer. Vi ser også hvordan deler av dette spesifikke trommeuttrykket typifiseres som "ramling på trommene", og dermed kan skilles fra andre typiske "trommebrekk". Den samme objektiveringen av musikalske uttrykk finner vi også igjen i situasjonen der trommisen omtaler en bestemt lyd fra synthen som en "doui"; her er ikke doui bare en henvisning til, eller en merkelapp klistret til en bestemt synth-lyd, det er også en muntlig fremføring av den synth-lyden, som på mange måter ivaretar det musikalske uttrykket.

Over tid utvikles og konstrueres det en form for eget vokabular innad i bandet, et lokalt "sosialt lager av kunnskap" som kan beskrive og formidle musikalske uttrykk og nye idéer; ulike musikalske uttrykk og idéer kan få navn eksempelvis etter hvilken funksjon de har i forhold til låtstruktur og omtales som vers, refreng, eller overgangsdeler; de kan karakteriseres ut ifra likhetstrekk med mer eller mindre etablerte musikkjangere eller artister; de kan beskrives utifra andre intersubjektive assosiasjoner som når vokalisten omtaler en del som skitten og støyete; eller de kan uttrykkes mer direkte gjennom helt nye, likefullt meningsfulle lydhermingsord.

## En idealtypisk kollektiv komposisjonsprosess

Det meningsfulle aspektet ved musikken er i hovedsak bundet til det uttrykket som medieres igjennom instrumentene når musikken fremføres. Et musikalsk meningsuttrykk kan ikke begrepsfestes og fremføres i en konvensjonell språklig form (Schutz 2004 [1964]). Å lage musikk i felleskap kan betraktes som en kompleks interaksjonsprosess, hvor det å utvikle felles oppfatning av hvordan musikken skal høres ut når den fremføres innebærer en rekke ulike uttrykksmåter som jeg tidligere har beskrevet. Kommunikasjonen som foregår i en idealtypisk kollektiv komposisjonsprosess kan beskrives innenfor fire "stadier": strukturering, spilling, vurdering og justering.

### Strukturering

Å komponere musikk innebærer en form for organiserende eller strukturende praksis. Utvalgte musikalske lyder og toner organiseres rytmisk og harmonisk, i en bestemt rekkefølge, der de ulike instrumentene komplimenterer hverandre.

Denne prosessen kan betraktes stegvis. Med utgangspunkt i eksempelvis en gitar kan toner og akkorder settes sammen til et riff. Dette riffet kan utvikles ved å legge til en harmoniserende basslinje, og en trommerytme som ivaretar og fyller ut riffets rytmiske struktur. Videre komponeres deler som eksempelvis vers og refreng ved å organiseres sekevenser av riff. Dette kan gjøres ved å repetere det samme riffet eller variasjoner av riffet et bestemt antall ganger, eller ved å la riffet etterfølges av nye riff. På samme måte settes de ulike delene sammen til en låt.

Denne fasen av arbeidet innebærer å foreslå idéer til progresjonen i låta, og komme til enighet om hvordan låta skal gå. Navngiving og merkelapper på de ulike musikalske elementene er sentralt. En forutsetning for å bruke slike merkelapper er at musikerne allerede kjenner innholdet, og allerede vet hva som skal spilles. Når bandet først har kommet frem til hvordan ulike deler skal spilles vil merkelapper som vers, refreng og mellomspill, kombinert med en form for "måleenheter" som et slag, en takt, en gang, en runde, gjør det enkelt å komme til enighet hva som skal spilles når, hvor mange ganger, og hvor lenge.

Hvis musikerne kjenner til og kan spille låter fra andre band, kan referanser til disse benyttes på tilsvarende måte. De kan ta utgangspunkt i felles kunnskap om annen musikk, referere til musikk som ligner det de selv forøker å lage, til andre som har "løst problemet" på lignende måter. Beskrivelser som bygger på en form for intersubjektive assosiasjoner kan gi et visst bilde av mulighetene, og en direkte etterligning i form av nynning, lydherming eller miming kan gjøre samme nytte. Instrumentene er også en viktig del av denne kommunikasjonen, og blir ofte brukt nærmest som en del av vokabularet. Når et forslag til struktur legges frem kan eksempelvis deler som ikke har fått navn spilles på instrumentet i stedet for at de forklares med ord, og lyden fra instrumentet inntar rollen som objekt i setningen. Det er ikke nødvendig å spille korrekt eller nøyaktig, kun tilstrekkelig likt til at de andre forstår hvilken del det siktes til.

## **Spilling**

Komposisjonen kommer til uttrykk som meningsfull musikk når den spilles. I arbeidet med å lage en låt er det derfor viktig å kunne spille igjennom for å kunne vite hvordan de musikalske idéene faktisk høres ut i praksis. Spillingen vurderes ikke bare utifra hvor godt de lykkes med å håndtere instrumentene i forhold til hva de har avtalt på forhånd. Lyden her-og-nå,, som produkt av spille-handlingene, fortolkes i lys av utfoldelsen av lyd over tid, som musikk. Dermed kan uhell, feil, og spontane innfall oppfattes og fortolkes som noe kult, noe som løfter komposisjonen. Videre er spillingen viktig eksempelvis når gitaristen skal presentere et nytt riff for de andre, eller når bandet i fellesskap skal utarbeide instrumentstemmer som passer sammen og øve inn et koordinert samspill. Ved en felles gjennomspilling vil det også raskt vise seg om musikerne har en felles forståelse av komposisjonen, om de har en felles definisjon av hva det innebærer å spille riffet 4 ganger, og om de er enige om hva som er vers og refreng.

En gjennomkjøring gir komposisjonen et manifestert lyduttrykk, og noe konkret å arbeide videre med. Bandet har i fellesskap hørt, og opplevd, hvordan komposisjonen høres ut, og har dermed et felles grunnlag å jobbe utifra når de skal vurdere hva som fungerer, både med tanke på hvordan komposisjonen høres ut og gir mening som musikk, og hvordan den spilles og utføres ferdighetsmessig. I forhold til spillingen er musikken er den viktigste kanalen for



kommunikasjon. Musikerne forholder seg til hverandre i forhold til hva de andre til en hver tid spiller, og språklig kommunikasjon er ofte vanskelig. Samtidig vil stemmen som instrument i et vokal-arrangement også ha en verbal karakter, og språklig kommunikasjonen kan også spille en rolle eksempelvis ved opptelling, og i enkelte tilfeller kan det være nyttig å nynne sammen med musikken, eller rope ut beskjeder underveis.

Den kroppslige kommunikasjonen er svært viktig under spillingen. Bevegelser i forhold til instrumentet kan gi informasjon om hvilke akkorder og toner som spilles, videre avgir bevegelsene informasjon om rytme og tempo. Gester og grimaser kan avsløre om musikerne selv opplever at de "henger med" eller er ute. Dermed er det å bruke blikket aktivt viktig for å fange opp disse signalene, særlig i perioder der det er vanskelig å fortolke samspillet utifra musikken, og i situasjoner der lyden avslører mulige problemer. Blikk kan også fungere som en form for kontrollmekanisme. Den som blir stirret på vil kunne bli oppmerksom på seg selv, vurdere sin egen innsats, og rette opp eventuelle feil. Videre kan blikk også brukes for å etablere en gjensidig fokusert oppmerksomhet og dermed lette koordinering eksempelvis ved en kritisk overgang. Ved å lytte oppmerksomt, og i tillegg observere hverandres bevegelser, kan de sørge for en nøyaktig samkjøring.

## **Vurdering**

Vurdering skjer i etterkant av en gjennomspilling, og handler om å vurdere hva som fungerer, og hva som ikke fungerer. På den ene siden handler det om en subjektiv vurdering av musikken, om musikken faller i smak. På den andre siden handler det om å vurdere gjennomføringen spillemessig. En form for høflig uoppmerksomhet kan utøves i forhold til enkelte grove og mindre grove spillefeil, hvis det ikke er en utpreget fare for gjentakelse. Feil kan også være av en mer uklar karakter og gjøre det vanskelig å bedømme om det faktisk er spillefeil eller svakheter ved selve komposisjonen som er problemet. Det behøver eksempelvis ikke være en bestemt musiker som spiller en bestemt feil; en overgang som ikke fungerer, kan skyldes at flere av musikerne ikke er helt koordinert eller helt enige om hva de faktisk skal spille. På den annen side kan problemer i en overgang også skyldes at delene ikke passer sammen musikalsk, og at de ulike musikalske elementene åpenbart ikke passer sammen slik de hadde tenkt.

Om det er samspillet som svikter eller om det er komposisjonen som er svak, kan også være to sider av samme sak. Dette skjer når de komposisjonsmessige løsningene ikke står i forhold til ferdighetene. Bandet må da vurdere om de skal jobbe videre med å utvikle selve komposisjonen, eller om de skal fokusere på øving og forbedring av ferdighetene.

Positive og negative tilbakemeldinger brukes aktivt, der det som blir godt mottatt beholdes og bringes videre, mens det som får negativ respons forkastes eller blir forsøkt justert og bearbeidet slik at det kanskje kan fungere bedre senere. Underveis i spillingen og i øyeblikket den avsluttes vil både språk og kroppspråk kunne avsløre mer eller mindre spontane reaksjoner i forhold til hvordan låta og spillingen vurderes. Ofte er det rent subjektive karakteristikk av hvordan musikken oppleves som kringkastes, til forskjell fra de mer nøytralt beskrivende begrepene som benyttes for å formidle idéer.

### **Justering**

Justering og bearbeiding innebærer mindre justeringer i forhold til komposisjon og gjennomføring. Det kan være ting som en basslinje som må spilles på en litt annen måte for at det skal passe bedre, eller at en trommerytme forenkles litt. Det kan også være korte avklaringer hvis det har blitt begått feil som har gjort det umulig å vurdere eller evaluere komposisjonen. Justering og bearbeiding skjer gjerne rett i etterkant av gjennomkjøring eller evaluering, før en ny gjennomkjøring gjennomføres. Etter at en justering er gjort, kan en gjennomkjøring innebære å spille kun de delene av komposisjonen som krever justeringer. Hvis spillingen avslører at bandet har forskjellige oppfatninger av låta - ikke har en felles definisjon av situasjonen - så er dette noe som må justeres og bearbeides.

I justeringsfasen blir det viktig å kunne sette fokuset på, og lokalisere konkrete detaljer. Navn på deler som vers og refreng og "enheter" som takt, og runde, er også her nyttig, og brukes for å lokalisere "steder" i den sekvensielle organiseringa av musikken. I tillegg er lydherming svært effektivt for raskt å trekke frem og aktualisere bestemte elementer som bør justeres.

## Avslutning

Utgangspunktet for denne oppgaven var å utforske sider ved samhandlingsprosessene som finner sted når mennesker kommer sammen, nærmere bestemt når et band møtes i øvingsrommet for å lage og spille musikk sammen. Hvordan lager de musikk sammen? Hvordan formidler de musikalske idéer til hverandre, og hvordan kommuniserer de seg imellom når de øver, og arbeider med låter?

Gjennom å selv være tilstede på bandøvinger og gjøre videoopptak av situasjoner der musikken lages, har jeg fått muligheten til å studere i detalj utvalgte fragmenter av den samhandlingen som foregår. Det vil aldri være mulig å komme frem til et komplett bilde av "hvordan lage musikk", men gjennom å fortolke enkeltsituasjoner fra øvingene i sin opprinnelige kontekst, har jeg forsøkt å utforske og belyse sider ved det å lage musikk i felleskap som også kan bidra med innsikt av en mer generell karakter i hvordan mening og sosial orden skapes igjennom interaksjon.

Med utgangspunkt i datamaterialet jeg har analysert, og teorien og forskningen jeg har presentert og deretter anvendt i diskusjon av øvings situasjonen, har jeg beskrevet ulike sider ved de komplekse interaksjonsprosessene som finner sted innenfor rammene av en idealtypisk kollektiv komposisjonsprosess i fire stadier. *Strukturering* innebærer å organisere musikalske lyder harmonisk og rytmiske, i en bestemt rekkefølge. Kortere og lengre sekvenser av musikk blir en del av et felles lager av kunnskap, og vi ser utvikling av et felles vokabular av navn, merkelapper, beskrivende begreper og etterligninger som et sentralt ledd i å kunne referere til, og aktualisere denne felles kunnskapen. Gjennom *spilling* manifesteres komposisjonen i et lyduttrykk, og skaper dermed en felles kontekst for vurdering av selve komposisjonen som musikk, og av den ferdighetsmessige utførelsen. Det manifesterte lyduttrykket er også et konkret utgangspunkt for det videre arbeidet med låta. Det musikalske samspillet synliggjør hvordan rytme og tempo i lyd og bevegelser spiller en viktig rolle i koordineringen av samhandling. *Vurdering* innebærer både vurdering av komposisjonen som musikk, og av hvordan spillingen utføres. Vurderingene formidles gjennom positive eller negative tilbakemeldinger, eller de kan holdes skjult ved å utøve en form for høflig uoppmerksomhet. Det kan være aktuelt å gjøre *justeringer*, enten i selve komposisjonen - i hvordan musikken er

strukturert, eller i spillingen. I justeringsarbeidet er igjen et felles vokabular og begrepsapparat sentralt, her for å kunne lokalisere "steder" i den sekvensielle organiseringa av musikken.

Denne idealtypiske modellen er selvsagt en grov forenkling av komposisjonsprosessen, og mange nyanser (og kanskje også sentrale momenter) har måtte vike på bekostning av de elementene som er løftet frem. Likevel mener jeg at dette er en pris verdt å betale. Jeg har fått belyst flere spennende aspekter ved sosial samhandling, som jeg også kunne tenke meg å utforske videre. Her vil jeg særlig trekke frem hvordan grupper kontinuerlig utvikler et lokalt, betinget vokabular effektivt tilpasset den situasjonen de befinner seg i, og det de holder på med.

## Litteraturliste

Atkinson, Paul og William Housley (2003) *Interactionism. An essay in sociological amnesia*. London: Sage Publications Ltd

Barley, Stephen og Gideon Kunda (2001) "Bringing work back in", *Organization Science*. 12(1): 76-95

Bastien, David T. og Todd J. Hostager (1992) "Cooperation as communicative accomplishment: a symbolic interaction analysis of an improvised jazz concert", *Communication Studies*. 43(2): 92-104

Becker, Howard S. (1951) "The professional dancemusician and his audience", *The american journal of sociology*. 57(2): 136-144

Becker, Howard S. (1963) *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. London: Free press of Glencoe

Becker, Howard S. (1982) *Art worlds*. Berkley: University of California press

Becker, Howard S. og Michal M. McCall (1990) "Introduction" i Becker, Howard S. og Michal M. McCall (red) *Symbolic interaction and cultural studies* (s. 1-15). Chicago: The university of Chicago press

Berger og Luckmann (2000 [1966]) *Den samfunnsskapte virkelighet*. Bergen: Fagbokforlaget

Borgo, David (2006) "Sync or swarm: Musical improvisation and the complex dynamics of group creativity" i Futatsugi, Kokichi, Jean-Pierre Jouannaud og José Meseguer (red) *Algebra, meaning, and computation: essays dedicated to Joseph A. Goguen on the occasion of his 65th birthday* (s. 1-24). Berlin: Springer-Verlag

Cohen, Sahra (1991) *Rock culture in liverpool*. Oxford: Clarendon Press.

Davis, Sharon G. (2005) "That thing you do! Compositional processes of a rock band", *International journal of education and the arts*. 6(16).

Garfinkel, Harold (1967) *Studies in ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press.

Gibson, Will (2006a) "Playing in the field: participant observation and the investigation of intersubjective knowledge in jazz improvisation", *Anthropology Matters Journal*. 8(2): 1-11

Gibson, Will (2006b) "Material culture and embodied action: sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation", *The Sociological Review*. 54(1): 171-187

Goffman, Erving (1992 [1959]) *Vårt rollespill til daglig: en studie i hverdagslivets dramatik*. Oslo: Pax Forlag A/S

Goffman, Erving (1963) *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. New York: Free Press

Heath, Christian, Jon Hindmarsh og Paul Luff (2010) *Video in qualitative research: analysing social interaction in everyday life*. Los Angeles: Sage

Kendon, Adam (1998) "Goffman's approach to face to face interaction" i Drew, Anthony og Paul Wootton (red) *Erving Goffman: exploring the interaction order*. Cambridge : Polity Press

Knoblauch, Hubert (2006) "Videography: Focused ethnography and video analysis" i Knoblauch, Hubert, Bernt Scnetler, Jürgen Raab og Hans-Georg Soeffner (red) *Video analysis: methodology and methods. Qualitative audiovisual data analysis in sociology* (s. 69–83). Frankfurt am Main: Peter Lang

Knoblauch, Hubert (2008) "Videografi: Å tolke samhanling i kontekst", *Sosiologi i dag*. 38(2): 7-24

Lilliestam, Lars (1995) *Gehörsmusik*. Göteborg: Akademiförlaget

Livingston, Eric (2006) "Ethnomethodological studies of mediated interaction and mundane expertise", *The Sociological Review*. 54(3): 405–425

Luckmann, Thomas (2006) "Some remarks on scores in multimodal sequential analysis" i Knoblauch, Hubert, Bernt Schnettler, Jürgen Raab og Hans-Georg Soeffner (red) *Video analysis: methodology and methods. Qualitative audiovisual data analysis in sociology* (s. 29-34). Frankfurt am Main: Peter Lang

NRK Urørt (2011) *NRK Urørt - Forside*. Hentet 28.02.2011 fra <http://www.nrk.no/urort/default.aspx>

Ritzer, George (2008) *Sociological theory*. Boston: McGraw-Hill Higher Education

Schmidt, Kjeld (1994) "Cooperative work and its articulation: requirements for computer support", *Le Travail Humain*. 57(4): 345–366

Schutz, Alfred (2004 [1964]) "Making music together" i Frith, Simon (red) *Popular music: critical concepts in media and cultural studies, vol 1: Music and society* (s. 197-212). London: Routledge

Sharrock, Wes og Bob Anderson (1986). *The Ethnomethodologists*. Chichester: Ellis Horwood Limited

Silverman, David (2010) *Doing Qualitative Research: a practical handbook, 3rd edition*. Los Angeles: Sage

Strauss, Anselm (1993) *Continual permutations of action*. New York: Aldine de Gruyter

Sudnow, David (1978) *Ways of the hand*. Cambridge: Harvard University Press

ten Have, Paul (2007) "Ethnomethodology" i Seal, Clive, Giampietro Gobo, Jaber F. Gubrium og David Silverman (red) *Qualitative Research Practice* (139-152). London: Sage Publications

Tjora, Aksel (2010) *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo : Gyldendal akademiske

Weeks, Peter (1990) "Musical time as a practical accomplishment: A change in tempo", *Human Studies*. 13(4): 323-359

Weeks, Peter (1996) "Synchrony lost, synchrony regained: the achievement of musical coordination", *Human Studies*. 19(2): 199-228

Østerberg, Dag (1997) *Fortolkende sosiologi II: Kultursosiologiske emner*. Oslo: Universitetsforlaget