



## Trompetkonsert med teatralt tilsnitt – Muligheter og utfordringer i en interaktiv konsertforestilling for barnehagebarn

Marte Liset<sup>1</sup>

Universitetet i Tromsø, Norges arktiske universitet

**Sammendrag:** Artikkelen tar utgangspunkt i den interaktive konsertforestillingen *Trompetkonserten*, en teatral konsert utviklet for barn i alderen 3-6 år. Oppmerksomheten rettes mot de interaktive delene av konserten. Det gjøres først rede for hvordan interaktive aspekter kommer til syne i konsertforestillingen som helhet. Deretter fokuseres det på ett konkret eksempel for å undersøke hvilke muligheter og utfordringer som ligger i samspillet mellom barnepublikummet og aktørene på scenen. Mulighetene knyttes spesielt til barnepublikummets opplevelse av å være inkludert i et reelt møte og kunne danne meddiktende relasjoner til andre i konsertsituasjonen. Utfordringene knyttes til aktørenes utfordrende arbeidsoppgave, der de både skal ivareta samspillet med barna og konsertforestillingens planlagte form og fortelling. Artikkelen støtter seg til forskning på interaktivitet både innenfor barnekonserter og barneteaterfeltet og synliggjør at drama- og teaterfaget kan bidra i utviklingen av interaktive barnekonserter på flere plan.

**Emneord:** Interaktivitet, improvisasjon, barnekonserter, konsertforestilling, musikkteater, barneteater.

---

<sup>1</sup> UiT, Norges Arktiske Universitet, Det kunstfaglige fakultet, E-mail: [marte.liset@uit.no](mailto:marte.liset@uit.no)



Foto: Line Halvorsen

Det er klart for konsert i barnehagen! Det største rommet på huset er omgjort til konsertsal. På gulvet ligger det hvite, myke saueskinn. På «scenen» står et notestativ og flere instrumentkofferter.

Trompetkonsertassistenten tar imot barna og viser dem inn i rommet der konserten skal foregå. Hun ønsker velkommen til konserten og forteller ungene en hemmelighet: «Dette er min første dag som trompetkonsertassistent – men jeg vet akkurat hva jeg skal gjøre!» Hun pakker trompetene ut fra koffertene og setter på munnstykker. En unge aker seg nærmere for å se: "Åhh, den er av sølv!", "Den er av gull!!!", sier en annen. Assistenten ser over at muter og noter er på plass før hun introduserer Trompetisten. Trompetisten kommer inn i kjole og hvitt. Han stiller seg opp bak notestativet sitt og presenterer konsertens første verk; «Prinsen av Danmarks marsj»<sup>2</sup>. Assistenten setter seg på stolen sin og Trompetisten begynner å spille.

Det tar ikke så lang tid før det viser seg at Assistenten har lett for å glemme at hun skal sitte på stolen sin mens Trompetisten spiller. Hun flytter seg nærmere for å se bedre, men kommer seg raskt tilbake på plass når Trompetisten ser henne. Hun begynner å danse nesten uten at hun vet det selv, men et strengt kremt fra Trompetisten gjør at hun setter seg igjen. Når hun til slutt tar opp en trompet og begynner å spille, blir Trompetisten ordentlig sint. Konserten er ødelagt og det er Assistenten sin feil!

Assistenten klarer å mildne Trompetistens sinne med sin interesse for musikk, trompetspilling og Trompetisten selv. Hun får han til å fortelle om da han begynte å spille

---

<sup>2</sup> *The Prince of Denmark's March (Trumpet Voluntary)* av Jeremiah Clarke (ca.1700).

trompet og til vise henne hvordan trompeten egentlig virker. I ruinene av den opprinnelige konserten oppstår en ny konsert - en undring over og utprøving av trompeten som instrument, stemninger i musikk, ulike lyder og hva musikk egentlig er.

## Innledning

*Trompetkonserten* er en interaktiv konsertforestilling for barn fra 3 til 6 år. Utgangspunktet for produksjonen var et ønske om å bidra til musikkformidling i barnehagen. Konsertkonseptet ble utviklet i samarbeid mellom universitetslektor i musikk, Bengt Arve Haugseth og universitetslektor i drama, Marte Liset<sup>3</sup>. Det kunstneriske utviklingsarbeidet hadde to ulike fokus. Ett var å undersøke hvordan en kan bruke teaterets virkemidler og dramaturgiske grep til å formidle musikk og musikalsk kunnskap på en måte som kommuniserer med 3-6 åringer. Et annet var å undersøke hvordan publikum kan inkluderes i en konsertforestilling samtidig som dens kunstneriske kvaliteter blir ivarettatt. En kan se en sammenheng mellom de to undersøkelsesfokusene, da både teaterets grunnelementer, som fabel, figurer og fiksjon, og en direkte kommunikasjon med ungene, kan være relevante virkemidler for å få til en god musikalsk kommunikasjon.

Den ferdige konsertforestillingen benytter seg i stor grad av teaterets virkemidler. Det benyttes kostymer og enkle scenografiske elementer. Dramaturgien har både en dramatisk og en musikalsk logikk.

På det dramatiske planet følger publikum de to rollefigurenes utvikling gjennom en konsert som ikke blir som planlagt. Assistentens manglende evne til å finne sin plass innenfor den klassiske konsertens rammer fører til konflikt. Til tross for rollefigurenes forskjellighet og ulike musikalske nivå, forsones de gradvis gjennom en felles interesse og fascinasjon for musikk og trompeten som instrument. Assistenten utvikler sin musikalske forståelse og skjønner at det krever flere år med øving for å kunne spille et instrument. Hun bestemmer seg til slutt for å begynne å øve, slik at hun en dag kan spille sin egen trompetkonsert. Trompetisten på sin side finner igjen noe av den musikalske nysgjerrigheten, utforskertrangen og lekenheten han har mistet som konserttrompetist. Assistenten ber mot slutten av forestillingen om unnskyldning for at hun har ødelagt Trompetistens konsert. Hun ber han om å spille Prinsen av Danmarks marsj på nytt, og lover å sitte helt stille og høre på. Konserten er tilbake der den startet, men noe har likevel forandret seg ... Trompetisten avbryter seg selv og ønsker seg noen som kan marsjere til marsjen han spiller.

Musikalsk starter konserten med storslått klassisk trompetmusikk. Etter den klassiske konsertens kræsmlandning, befinner konserten seg på et musikalsk nybegynnernivå. Trompetisten spiller "Lille snile" (det første stykket han lærte å spille på kornett) og Assistenten får spille sine første sure nybegynnertoner. Deretter kommer en scene med kjente barnesanger før fokuset rettes mot at musikk kan skape ulike stemninger. Trompetisten spiller "bakgrunnsmusikk" til Assistentes Rødhette og Ulvenlek. Videre i konserten plukkes musikken mer fra hverandre. Trompetisten eksperimenterer med ulike lyder han kan lage med Trompeten, med og uten muter, ventiler og munnstykke. Han fremfører en egen komposisjon bestående av flere av disse lydene. Assistenten fatter interesse for dette med komposisjon og Trompetisten viser hvordan man kan angi høye og lave toner og rask eller rolig takt med hendene. Assistenten og ungene dirigerer - og Trompetisten spiller etter beste evne. Musikken er nå brutt ned til

---

<sup>3</sup> Trompetkonserten hadde premiere 05.01.2011. I løpet av januar og februar 2011 ble det spilt 16 konsertforestillinger i Tromsø kommune. 14 av disse ble spilt i ulike barnehager, 2 i et teaterrom. Idé og manus: Marte Liset og Bengt Arve Haugseth, Regikonstulent: Trine Hild Blixrud, Musikalsk konsulent: Krister Hansén, Scenografi og kostyme: Line Halvorsen. Trompetisten: Bengt Arve Haugseth, Assistenten: Marte Liset. Produksjonen var støttet av Universitetet i Tromsø og Kunstløftet, Norsk kulturråd.

sine enkelte bestanddeler, som kan settes sammen på ulike måter. Lydbildet er langt fra den klassiske musikken og de kjente barnesangene, men Assistenten henger fortsatt med i svingene og synes det er "kult, men kanskje litt rart" Det er da Trompetisten sier at han skal spille et veldig spesielt musikkstykke. Han spiller en forkortet versjon av Cage 4'33"<sup>4</sup>. Det kommer ingen lyd ut av trompeten! Musikken har forsvunnet! Eller har den det? Scenen leder til full forsoning mellom rollefigurene og Trompetisten avslutter med Prinsen av Danmarks marsj. Mens Assistenten pakker ned trompetene, får de ungene som vil forsøke å spille på Trompetistens gullkornett.

Fra konserten starter henvender Assistenten seg direkte til barna. Den direkte kommunikasjonen med tilskuerne varer gjennom hele forestillingen. Ungene er hele tiden til stede i rommet som konsertens publikum i både aktørenes og rollefigurenes bevissthet. Underveis er det avgrensede partier der ungene inviteres til verbal eller fysisk deltagelse.

I denne artikkelen rettes oppmerksomheten mot de interaktive delene av konsertforestillingen gjennom følgende problemstilling: *På hvilke måter kommer interaktive aspekter til syne i Trompetkonserten, og hvilke muligheter og utfordringer gir de?* Jeg vil kort gå inn på graden av interaktivitet og hvordan denne kommer til uttrykk i konsertforestillingen som helhet. Deretter ser jeg nærmere på ett konkret eksempel for å undersøke hvilke muligheter og utfordringer som ligger i samspillet mellom barnepublikummet og aktørene på scenen. Jeg vil først gi en kort presentasjon av bakgrunnen for prosjektet, metode og teori som er benyttet.

## Bakgrunn

Trompetkonserten kan sies å følge en tradisjon med oppsøkende konserter for barn som er etablert av bl.a. Rikskonsertene. De startet med sine skolekonserter i 1968. Disse konsertene har i stor grad vært tverrfaglige. Både dans, billedkunst, film, teater eller fortelling kan bli presentert sammen med musikken. Dette gjelder også for Rikskonsertenes barnehagekonserter som kom i gang som et pilotprosjekt i 1985 og har vært en permanent ordning i 12 fylker siden 1992 (Valberg 2002:107).

Til tross for at det er produsert en rekke tverrfaglige konserter for barn, er det i liten grad skrevet om eller forsket på produksjonsprosessene og de ferdige konsertene. Førsteamanuensis i Musikk, Tony Valberg har imidlertid bidratt til dette feltet. Han har laget flere barnekonserter i samarbeid med større orkestre. Fire av disse skriver han om i sin doktoravhandling: *En relasjonell musikkestetikk. Barn på orkesterselskapenes konserter* (2011). Valberg ønsker å sette fokus på «nye konsertformer» fremfor mer tradisjonell «musikkformidling». Han vil «flytte fokus fra (voksnes) formidlingsstrategier til (barns) deltagerstrategier» (Valberg 2011:20).

Flere av Rikskonsertenes barnehagekonserter har blitt kalt for *musikerbesøk* (Valberg 2002:108). *Musikerbesøket* har vært et tredelt møte der den første delen er en «bli-kjent-del» for å skape trygghet og tillit før selve konserten. Etter konserten er det tid til kommentarer, samtale og eventuelle repetisjoner. Valberg spør om en slik oppbygning er nødvendig dersom selve konserten representerer kunstnerisk kvalifisert formidling? «Kontakten, tilliten og kommunikasjonen oppstår i løpet av konserten – dersom den ellers holder mål» (Ibid:111). Han etterspør en mer stram konsertform som

---

<sup>4</sup> John Cages komposisjon 4'33" (1952) består av at det i 4 minutter og 33 sekunder ikke blir spilt en eneste tone. Dermed er det de tilfeldige lydene på stedet der stykket blir framført som utgjør musikken. Intensjonen til Cage var å vise at all lyd, være det seg støy, toner eller annet, kan være musikk. I mange intervjuer oppgav komponisten selv 4'33" som sitt viktigste verk. (<http://no.wikipedia.org/wiki/4%2733%22>).

bærer med seg elementer fra det utvidede musikerbesøket. Utviklingen av Trompetkonserten kan ses som et svar på denne etterspørselen.

I et arbeid med å utvikle mer relasjonelle konsertformer, kan det være relevant å støtte seg til kunnskaper fra barneteaterfeltet. Der har interaktivitet vært et sentralt begrep både innenfor kunstnerisk praksis og forskning de siste årene. Doktoravhandlingene til Böhnisch (2010) og Hovik (2014), boka *Møter i bevegelse* (Liset, Myrstad & Sverdrup red. 2011) og masteroppgaven til Blixrud (2010) har diskutert det interaktive aspektet i teater for de yngste barna (1-3 år). Våren 2012 ble det kunstneriske utviklings og forskningsprosjektet *Scesam – interaktive dramaturgier i scenekunst for barn* startet med Lisa Nagel og Lise Hovik i prosjektledelsen. Scesam «har til hensikt å åpne dører og å skape konkrete møter mellom kunstnerisk praksis og teoretisk forskning innen feltet scenekunst for barn mellom 6 og 9 år». Innenfor dramapedagogisk praksis og teori finnes også en lang tradisjon for å fremme opplevelser, erkjennelse og læring gjennom å involvere barn i dramatiske handlinger, som en kan gjøre seg nytte av i arbeid med interaktiv scenekunst (Braanaas 1999).

De fire barnekonserterne Valberg presenterer i avhandlingen sin inneholder flere teatrale elementer. Han utforsker også ulike grader av interaktivitet; fra å svare på en kommentar, til å invitere ungene opp på scenen i en friere lekesevens. I sin teoretiske tilnærming til konsertene, benytter han seg i mindre grad av drama og teaterteori.

Denne artikkelen støtter seg til Valbergs forskning, men studien av *Trompetkonserten* er i større grad farget av drama- og teaterfaglig erfaring og teori. Selve konsertforestillingen er utarbeidet i tett samarbeid mellom fagfolk fra musikk- og teaterfeltet, med det mål for øye å sidestille de musikalske og dramatiske uttrykksformene. I arbeidet med denne artikkelen har det vært naturlig å bringe videre denne flerfagligheten ved å søke støtte i forskning som er gjort på interaktivitet både innenfor barnekonserter og barneteaterfeltet. På denne måten håper jeg å kunne bidra med et nytt blikk på interaktive barnekonserter.

## Metode

Forskningsmaterialet som ligger til grunn for artikkelen består av videodokumentasjon av Trompetkonsertens siste publikumsprøve før premieren. Prøven er filmet med ett kamera på stativ, vendt mot scenen, men plassert slik at publikum synes i utsnittet. Det er brukt en «observerende kamerastil» der kameraet står tilbaketrasket, for å ikke forstyrre begivenheten (Myrstad 2009:286). I tillegg benyttes egne notater fra produksjonsperioden og logger ført etter samtlige forestillinger. Forestillingsloggene følger et fast oppsett og sier noe om rom og mottagelse, helhetsinntrykk av konserten, publikumsreaksjoner og innspill, aktørenes prestasjoner og spesielle hendelser underveis. Forskningsmaterialet er samlet inn over langt tid og før denne artikkelens konkrete problemstilling var utformet. I ettertid er det derfor tydelig at materialet med fordel kunne vært spisset i forhold til denne. Det kunne for eksempel vært ønskelig med film fra flere av Trompetkonsertene som ble spilt ute i barnehagene, og egne kamerautsnitt som viser ungenes reaksjoner tydeligere, gjerne filmet med en mer «deltagende kamerastil» (Ibid).

I arbeidet med artikkelen har jeg sett videoopptaket fra publikumsprøven en rekke ganger og notert ned ulike tegn på interaksjon mellom scene og sal gjennom hele konsertforestillingen. Når jeg skal si noe om hvordan interaktive aspekter kommer til syne i Trompetkonserten, bruker jeg disse notatene i kombinasjon med manus og forestillingslogger. Utsnittet som brukes som eksempel i andre del av artikkelen er transkribert mer detaljert med fokus på elementene i samspillsituasjonen som oppstår. På grunnlag av denne transkriberingen har jeg laget en anekdote som danner utgangspunkt for videre

refleksjoner. I arbeidet med analyse av video og feltnotater, har også egne følelsesmessige erfaringer fra de aktuelle situasjonene blitt gjenkalt. Eget minne av opplevelser og erfaringer blir dermed også en kilde til kunnskap (Pink 2009).

Forskningsprosjektet har to ulike perspektiver, ett utenfraperspektiv og ett innenfraperspektiv. Disse kan kjennes igjen i Borgdorffs perspektiver innenfor kunstnerisk forskning som; *research in the arts* (forskning i kunsten) og *research on the arts* (forskning på kunsten) (Borgdorff 2006:12)<sup>5</sup>.

Den undersøkende prosessen som førte frem til *Trompetkonserten* ser jeg som *forskning i kunsten*. Dette perspektivet ses hos Borgdorff som et performativt, innenfraperspektiv der refleksjonen foregår i handlingen (Ibid). Når jeg ser tilbake på forskningsmaterialet forsøker jeg å ha et tolkende, utenfrablakk og *forske på kunsten*. Jeg vil likevel alltid bære med meg at jeg også har stått midt i utformingen og gjennomføringen av konserten jeg forsker på. Begge de to perspektivene vil derfor finnes i denne artikkelen. Lise Hovik mener en kombinasjon av Borgdorffs perspektiver kan gi «ulike, men utfyllende erfaringer og erkjennelser» og dermed et mer fullstendig metodologisk ståsted (Hovik 2012:102, 97). Å forske på en forestilling en selv har vært en del av kan ses som problematisk. Samtidig kan en hevde at en som observatør fra innsiden av kunstprosjektet kan erfare og få øye på elementer som kan være vanskelig å oppfatte og sette ord på for en utenforstående forsker.

## Teoretisk tilnærming

I en konsert eller en teaterforestilling vil det alltid være en eller annen form for interaksjon mellom scene og sal. Musikere, skuespillere og publikum er kroppslig til stede her og nå, og vil gjensidig påvirke hverandre. Flere barneteaterforskere har funnet det nyttig å bruke Erica Fischer-Lichtes begrep «feedbacksløyfe» om denne vekselvirkningen mellom aktører og tilskuere i en forestilling. "Gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører er et potensial som ligger i forestillingens grunnvilkår. Dette potensialet kan bli aktualisert av de involverte på ulike måter. Feedbacksløyfen er en dynamisk prosess som i større eller mindre grad er styrt av enkelte eller flere involverte" (Böhnish 2007:45).

Barn kan delta i en scenekunsthendelse på ulike måter og nivåer. På hvilke måter man legger til rette for medvirkning er et dramaturgisk spørsmål som får konsekvenser for forestillingens form, for aktørene som spiller i den og for barnas opplevelse. Nagel og Hovik (2014:24) har laget en modell som forsøker å synliggjøre hvordan ulike dramaturgiske former åpner for barns deltagelse i større og mindre grad. Modellen presenterer seks ulike former. På den ene ytterkanten en lukket dramatisk verk-orientert form der barnet først og fremst er betrakter. Noen barn vil kanskje forsøke å medvirke gjennom kommentarer og tilrop, men disse reageres ikke på av utøverne. Utøverne har full kunstnerisk kontroll. På den andre ytterkanten en åpen improviserende interaktiv form der barna er romlig og kroppslig involvert i skapende handlinger. En slik form krever at utøverne både lytter til og improviserer i forhold til barnas innspill. Nagel & Hovik presiserer at de ikke mener de åpne formene en bedre enn de lukkede, men at modellen er ment som et hjelpemiddel for å se de ulike formenes betydning for barna og utøverne (Ibid). En forestilling kan ikke nødvendigvis plasseres innenfor én av de seks formene, men kan ha elementer fra flere av kategoriene.

---

<sup>5</sup> Borgdorff (2006) presenterer også et tredje perspektiv; *research for the arts* (forskning for kunsten). Det går jeg ikke nærmere inn på i denne sammenhengen.

<b>Dramaturgiske former</b>	<b>1. Lukket dramatisk verk-orientert form</b>	<b>2. Lukket fortellende barneteaterform</b>	<b>3. Lukket styrt aktiviserende deltagelse</b>	<b>4. Åpent deltagende installasjons- eller vandreteaterkonsept</b>	<b>5. Åpen, inviterende, dialogisk interaktiv form</b>	<b>6. Åpen improviserende interaktiv form</b>
<b>Barn</b>	Stille absorbert betraktning	Deltakelse gjennom verbale tilbud	Deltakelse gjennom speiling av sceniske handlinger	Fysisk eller scenografisk interaksjon	Dialogisk interaksjon	Medskapende deltagelse
<b>Utøvere</b>	Full kunstnerisk kontroll	Utvelgende funksjon	Instruerende funksjon	Manipulerende funksjon	Pedagogisk funksjon	Lyttende og improviserende funksjon

Fig 1: Forenklet utgave av Nagel og Hoviks modell (2014:24)

Valberg fremhever det relasjonelle aspektet i barnekonserthen som vesentlig dersom barn skal kunne ha en kunstopplevelse. Han legger det *å henvende seg* til publikum og en *dialogisk dramaturgi* til grunn for det han kaller en relasjonell konsert. «I denne dramaturgien ligger implisitt en utvidelse av den tradisjonelle musikerrollen som har hatt som et premiss at publikum lytter til orkesteret og fortolker musikkens gestiske henvendelse, uten at en tilsvarende forventning den andre veien (at musikerne lytter til publikum) er gitt» (Valberg 2011:221). Han mener de relasjonelle delene av konserten må ses som en fullverdig del av kunstverket.

Valberg trekker frem to ulike former for deltagerstrategier han tilbyr publikum på sine konserter; *konsept-egne deltagerstrategier* og *spontant skjenkede deltagerstrategier*. De konsept-egne deltagerstrategiene er sekvenser der barnas deltagelse er planlagt som en del av konsertkonseptet. Ungene inviteres med på noe, og gir en respons i forhold til det. Spontant skjenkede deltagerstrategier oppstår når et barn på eget initiativ kommer med et verbalt eller fysisk innspill som gir impuls til en deltagerstrategi. Aktørene i konserten kan velge å forfølge eller ignorere et slikt innspill. Skillet mellom disse formene for deltagerstrategier er ikke absolutt. Konsept-egne deltagerstrategier kan være rituelle eller åpne. Selv om de har en fast plass i konsertens forløp, kan de åpne for spontane og dialogiske sekvenser. På den andre siden kan noe som starter som en spontant skjenket deltagerstrategi ende opp med å få en fast plass i konserten.

Jeg opplever at Nagel & Hoviks modell over dramaturgiske former og Valbergs begreper om deltagerstrategier kan utfylle og tydeliggjøre hverandre. Jeg bruker dem derfor sammen når jeg forsøker å synliggjøre interaktive aspekter i Trompetkonserten; si noe om graden av åpenhet og ulike former for interaksjon i konsertforestillingen.

Å åpne opp for barns medskapende deltagelse krever at utøverne evner å følge opp de innspillene som kommer. Nagel og Hovik understreker at utøvere i denne typen åpen dramaturgi trenger

improvisasjonskompetanse, dramapedagogisk kompetanse og en gjennomarbeidet etikk (Nagel & Hovik 2014:25).

Improvisasjon har alltid vært en del av teateret. Gjennom tidene har graden av improvisasjon og måten den har blitt brukt på variert (Veine 2006). Graden av improvisasjon i en teaterforestilling kan spenne fra små elementer av improvisasjon i ellers grundig innstuderte forestillinger til forestillinger der improvisasjon brukes som en kunstform for å skape en teateropplevelse i øyeblikket (Frost & Yarrow 1990). Keith Johnstone har utviklet en rekke øvelser for å trene skuespillere i de egenskapene han mener er grunnleggende for å improvisere sammen på scenen; «evnen til å leke, evnen til å samarbeide og evnen til å fortelle» (Veine 2006:163). Å improvisere med et barnepublikum krever imidlertid noe annet av utøveren enn å «bare» improvisere med andre skolerte utøvere på scenen.

Innenfor dramapedagogisk praksis er det å inkludere barna i improvisasjonen mens en selv er i rolle, en kjent metode. Det fremste eksemplet på dette er Dorothy Heathcote og Gavin Boltons lærer-i-rolle-teknikk. Ved å ta på seg en rolle og gå inn i spillet sammen med elevene, kan læreren strukturere og påvirke spillet innenfra. Når læreren ser behov for det, brytes spillet av, slik at elevene kan reflektere over handlinger og problemstillinger i spillet (Braanaas 1999:209-210). I et slikt dramapedagogisk arbeid er lederen av spillet både improvisatør, dramaturg og pedagogisk tilrettelegger. Den dramapedagogiske kompetansen «innebærer solid kunnskap om forholdet mellom teater, dramaturgi og barn, og handler om hvordan man skal forholde seg til enkeltbarn og barnegrupper som bidragsytere og reelle medskapere i et kunstnerisk univers» (Nagel og Hovik 2014:25). Erfaringer, praktiske eksempler og teori fra dette feltet er ikke bare relevant i pedagogiske sammenhenger, men også i arbeid med interaktiv scenekunst for barn.

Når jeg ser nærmere på muligheter og utfordringer i interaktive møter mellom publikum og aktører i Trompetkonserten, nyttiggjør jeg meg både av improvisasjonsteori og dramapedagogisk teori.

## Interaktive aspekter i Trompetkonserten

Trompetkonserten er en konsertforestilling som spilles nært publikum, ofte i små rom. Både Assistenten og Trompetisten henvender seg direkte til barna og signaliserer at publikum er både synlige og hørbart til stede i rommet. I store deler av konsertforestillingen er den signaliserte forventningen til publikum likevel at de skal sitte på plassene sine, lytte til musikken og observere de sceniske handlingene. Disse partiene kan plasseres innenfor Nagel og Hoviks kategori 1; *Lukket dramatisk verk-orientert form*, eller kategori 2; *Lukket fortellende barneteaterform* (2014:24). Barna er stort sett lyttende og betraktende, men kan også forsøke å medvirke gjennom kommentarer og tilrop. Noen ganger responderer aktørene i Trompetkonserten på barnas innspill, andre ganger ikke.

I løpet av forestillingen er det avgrensede partier der ungene inviteres til aktiv deltagelse. De blir spurt om å foreslå sanger de vil Trompetisten skal spille og får være med å gjette hvilke kjente melodier han spiller. De får være med å komponere trompetmusikk ved å angi høye og lave toner med hendene, og blir invitert til å si sin mening om Trompetistens fremføring av Cage 4'33''. De får tilbud om å marsjere rundt på scenen til Prinsen av Danmarks marsj og kan til slutt forsøke å spille på en ordentlig kornett. Disse partiene kan kjennes igjen som Trompetkonsertens *konsept-egne deltagerstrategier* (Valberg 2011:221). Ungene inviteres med på noe, og gir en respons ut i fra det. De blir sett og hørt og kan gjennom sine ulike innspill sette sitt preg på konserten. Hvilken form for deltagelse det åpnes for, er imidlertid tydelig og avgrenset.

Noen av de konsept-egne deltagerstrategiene byr på muligheter for kroppslig deltagelse, men også denne aktiviteten er relativt styrt. Ungene får lov til å delta, men deres medvirkning er ikke med på å



endre formen på eller fremgangen i konsertforestillingen. De konsept-egne deltagerstrategiene kan stort sett plasseres innenfor Nagel og Hoviks kategori 2; *Lukket fortellende barneteaterform* eller kategori 3; *Lukket styrt aktiviserende deltagelse*. Når barna marsjerer rundt på scenen til Prinsen av Danmarks marsj, kan en si at forestillingen beveger seg inn i kategori 4; Åpent, deltagende installasjons- eller vandreteater. Barna deltar gjennom verbale tilbud eller speiling av sceniske handlinger. Utøverne får en utvelgende funksjon og deres dilemma knytter seg til hvilke innspill som skal følges opp og ikke (Nagel & Hovik 2014:24). Det at Trompetkonserten normalt ble spilt for én barnehageavdeling om gangen (ca. 20 barn), gjorde dette dilemmaet mindre for utøverne enn om det hadde vært en større publikumsgruppe. Det gjorde også at flere barn kunne oppleve at deres forslag ble lyttet til og inkludert i konserten.



"Assistenten og ungene komponerer sin egen låt ved å angi høye og lave toner med hendene".  
Foto: Trine Hild Blixrud

Den *konsept-egne deltagerstrategien* som er mest åpen for ulike reaksjoner fra barna er barnas innspill under og i etterkant av Cage 4'33''.

Trompetisten forteller at en som heter John Cage har laget et veldig spesielt musikkstykke. "Nå skal dere høre!" Han løfter trompeten til munnen, trekker pusten – og blir stående der.

I mange barnehager var ungene raskt ute med tilrop og kommentarer, akkurat som det lille barnet i *Keiserens nye klær*: «Hvorfor begynner han ikke?» «Jeg hører ingenting!» «Blås da vel!» «Blås!!!» «Han er en juksemaker!» «Han er en statue!» «Vi må sprengte han i lufta!». De virket engasjerte og provoserte.

Etter et par lange minutter bukker Trompetisten dypt og forventer stor applaus. Assistenten ser skeptisk på ungene og klapper avmålt: "Men, det var jo ingenting. Du spilte jo ingenting!"

"Er dere sikker på at dere ikke hørte noe?", svarer Trompetisten. "Da tror jeg jeg må spille den en gang til."

Dette var en sekvens der ungene ofte ble oppmerksomme på andre lyder i barnehagen; at det synges andre sanger i etasjen over eller at det bråkes ute på kjøkkenet. I en barnehage gikk en gutt inn på naboavdelinga for å be barn og voksne der om å være stille, slik at vi kunne høre litt bedre. I en annen barnehage spurte en jente: "Er *dette* musikk?"

I denne scenen ønsket vi nettopp å åpne opp for spørsmålet om hva som er musikk, og hva som eventuelt ikke er det. Vi ønsket ikke selv å komme med noen svar eller veldig ledende spørsmål. Hva som ble sagt og diskutert varierte derfor fra forestilling til forestilling. Ofte ble spørsmålene hengende i lufta. Noen ganger gikk diskusjonen på om det faktisk kom lyd ut av trompeten (noen barn mente at det gjorde det). Andre ganger snakket ungene og Assistenten om hvilke andre lyder de hadde hørt i rommet. Selv om det ble lagt opp til en åpen dialog, ble det ofte en relativt kort samtale. Kanskje fordi det ikke er så lett for barn å sette ord på opplevelser eller forklare hva de mener? Man kan si at det legges opp til Nagel og Hoviks kategori 5; *Åpen inviterende dialogisk interaktiv form*, men at det ikke nødvendigvis er det som blir resultatet. En av grunnene til dette kan være at det verbale legges til grunn for samspillet.

I løpet av spilleperioden opplevde vi også mange eksempler på det Valberg kaller *spontant skjenkede deltagerstrategier* (Valberg 2011:221). Barna bidro med kommentarer, spørsmål eller ulike fysiske uttrykk. Som utøver må man i hver enkelt tilfelle vurdere i hvilken grad de ulike innspillene kan eller bør inkluderes i konsertforestillingen. Etter hvert utkrystalliserte det seg steder i konserten der vi nesten forventet innspill fra ungene. En sekvens som gjentatte ganger inspirerte barna til kroppslig deltagelse, var en scene vi kalte for «Rødhette og Ulven». Assistenten vil leke Rødhette og ber Trompetisten om å spille bakgrunnsmusikk.

«Nå fikk jeg en idé! Hvis jeg for eksempel er Rødhette som skal gå på besøk til bestemor med kaker og vin i kurven min. Kan du spille litt sånn bakgrunnsmusikk?», spør Assistenten. "Bakgrunnsmusikk?", sier Trompetisten. "Ja, sånn det er på film eller på Barne-TV," sier Assistenten. Etter litt prøving og feiling kommer de frem til et lydbilde Assistenten er fornøyd med, og hun leker at hun hopper innover i skogen og plukker blomster. Etter en stund sniker det seg skumle toner inn i den ellers hyggelige skogsatmosfæren. Assistenten stusser på dette og Trompetisten (og/eller ungene) gjør henne oppmerksom på at det faktisk er en ulv i denne skogen også. Til slutt blir Assistenten så redd av den skumle musikken at hun ikke tør å leke Rødhette lenger. Hun finner ut at det blir mindre skummelt (for henne) hvis hun er ulven. Hun legger seg ned på alle fire og krabber knurrende rundt til den skumle musikken, gleser og klorer mot ungene.

Noen barnegrupper lo, kom med frydefulle hvin og trakk føttene til seg. Andre grupper ble mer fysisk med på leken. I noen barnehager krøp eller løp ungene bakover i rommet for å komme unna ulven. I en barnehage kom mange av barna krypende ut på gulvet. Plutselig var det en hel ulvflokk som krøp rundt og knurret til musikken. I en annen barnehage kom plutselig en gjeng med jegere løpende ut på scenegulvet og gikk til angrep på ulven. I noen av disse konsertforestillingene fikk scenen et uttrykk som kan plasseres i Nagel & Hoviks kategori 5, *Åpen inviterende dialogisk interaktiv form* der «Barna inviteres til dialogiske innspill og eventuelt fysisk deltagelse i det sceniske univers, under utøvernes tydelige ledelse» (Nagel og Hovik 2014:24).

I flere tilfeller så det ut til at de *spontant-skjenkede-deltagerstrategiene* engasjerte barna romlig, kroppslig og lekende i større grad enn de *konsept-egne-deltagerstrategiene*. Kanskje nettopp fordi det er en deltagelse som er initiert av barna selv og dermed helt frivillig? En kan også anta at et spontant initiativ fra deres side kommer av at de intellektuelt, følelsesmessig eller kroppslig har blitt inspirert av noe i konserten (Nagel og Hovik 2014:25). Rødhette og Ulven- scenen, som gjentatte ganger inspirerte til deltagelse, er for eksempel en scene som selv er sterkt inspirert av barns måte å leke på. En kan tenke seg at dette er et uttrykk barna kjenner igjen og behersker. De vet hvordan de kan delta i det uten at rammene blir forklart.

I noen situasjoner der spontant skjenkede deltagerstrategier var på spill, opplevde vi som utøvere «faren» for å miste kontrollen over konsertforestillingens planlagte form og historie som større enn i delene med planlagt og mer kontrollert interaksjon. Samtidig opplevde vi disse situasjonene som særlig spennende fordi barnas tanker, idéer eller uttrykk i forhold til noe vi hadde bidratt med, kom til uttrykk. Det ga en følelse av å ha inspirert dem (Liset & Haugseth 2011:31). Valberg er inne på det samme når han sier at «Å forvalte de spontant skjenkede deltagerstrategiene er særlig krevende, og samtidig i et relasjonelt perspektiv; særlig løfterikt» (Valberg 2011:221).

## Trampekonsert – muligheter og utfordringer i samspillet

For å se nærmere på muligheter og utfordringer i møtet mellom aktører og barnepublikum i Trompetkonserten, har jeg valgt å ta utgangspunkt i en konkret situasjon som viser Assistentens håndtering av en spontant skjenket deltagerstrategi i form av en trampekonsert.<sup>6</sup>

Trompetkonserten går mot slutten. Ungene og Assistenten har akkurat sittet og lyttet til Trompetistens fremføring av 4'33" av John Cage. En forkortet versjon av verket har vært fremført to ganger. Det har ikke kommet en lyd fra trompeten noen av gangene. Ungene sitter i stor grad stille. Man kan se at en gutt med gul genser tramper litt med beina. Det følges opp av et par barn litt lenger bort. I det Trompetisten bukker for å ta applaus er det noen barn som roper «ingenting» med det samme. «Men, ka hørte dåkker?» spør Trompetisten. Nå er det flere barn som roper «ingenting». «Æ hørte noen som trampa litt her» sier assistenten og peker mot gutten som sitter rett bak henne. «Han Marcus!», sier noen. Marcus snur seg mot kommentaren. Flere av de andre barna begynner å trampe. Det smitter raskt.

Assistenten går opp på scenen og forsøker å si noe til Trompetisten: «Æ skal gjøre det!». Alle ungene tramper! Assistenten ser på ungene, peker på føttene deres, ser på Trompetisten og smiler. Hun begynner å trampe selv. Ungene tramper og ler høyt. Assistenten gjør et dirigentaktig stoppteegn med hendene. De fleste ungene slutter å trampe. «Kan dere gjøre sånn?», spør Assistenten. «Hvis æ gjør sånn (hendene føres opp) så gjør dåkker masse tramp. Hvis æ gjør sånn (hendene føres ut til siden), så e dåkker helt stille. Skal vi prøve det?» Noen barn sier «ok». «Ok!», sier Assistenten. Assistenten fører hendene sine oppover, ungene tramper alt de kan. Når assistenten «slår av» trampingene, stopper alle. Dette gjentas tre ganger. Når det blir stille etter tredje runde, fortsetter Assistenten på den planlagte replikken «Æ skal gjøre det!»

---

<sup>6</sup> Eksempelet er hentet fra en publikumsprøve i dramasalen ved UIT, 10.12.2010. Til stede var 19 barn og noen voksne fra en invitert barnehage. I tillegg var det ca. 18 dramastudenter og noen andre inviterte voksne.

Assistenten forteller Trompetisten at hun har bestemt seg for å begynne å spille Trompet og de har en liten samtale rundt dette. Assistenten beklager at hun ødela konserten til Trompetisten og spør om han ikke vil spille Prinsen av Danmarks marsj en gang til. Hun lover at hun skal sitte helt stille og høre på. Trompetisten gjør seg klar og begynner å spille. Både Assistenten og ungene sitter helt stille. Ingen tramper. Trompetisten stopper å spille etter en liten stund. «Det var så utrolig mye fin tromming her i sted», sier Trompetisten og peker mot ungene. «Æ kom til å tenke på ... det er jo en marsj det her. Da skal man jo marsjere». Flere unger begynner så smått å trampe igjen. «Kanskje dem kan være med?», sier Trompetisten. «Ja, Ja!» roper flere av ungene. Alle begynner å trampe igjen. «Æ har en idé!», nærmest roper Assistenten for å overdøve trampinga. Når hun begynner å snakke, slutter ungene å trampe. «Kanskje dåkker vil være med og være prinser og prinsesser av Danmark som kan gå rundt her?» «Ja!», sier flere unger. «Dem som vil kan komme og stille seg bak mæ her», sier Assistenten. 12 unger marsjerer rundt Trompetisten sammen med Assistenten mens han spiller Prinsen av Danmarks marsj. De andre sitter og ser på.

### ***Trampeglede og tilhørighet – muligheter for barnepublikummet***

I trampekonserten ligger det en mulighet for relasjonsbygging. Trampingen smitter raskt og når de merker at Assistenten gir trampinga oppmerksomhet, ler de høyt. Det ser ut til at ungene synes det er gøy å trampe sammen. Når de først har etablert formen, er det et uttrykk de raskt vender tilbake til når de ser at det gis mulighet til det.

Man kan se likheter med ett- og toåringers kroppslige og «smittende» lekescenarier der flere barn deltar i felles fysisk lek der relativt enkle sekvenser gjentas flere ganger. Løkken (2004) understreker at slike scenarier ofte fører til fellesøyeblikk av munterhet og glede. Hun mener den type lek spleiser barnegruppa sammen og kan være av avgjørende betydning for å danne en jevnalderkultur (Ibid:61). Barnegruppa på denne konserten kommer fra samme barnehage. En kan derfor anta at de allerede har en gruppetilhørighet. Trampekonserten kan likevel ses som en styrking av denne og en tydeliggjøring av at «vi som gruppe er sammen på denne konserten», «vi opplever dette sammen», «vi har det moro sammen».

Valberg (2011) fremhever det sosiale aspektet som en viktig grunn til at voksne mennesker velger å gå på konsert. Å lytte sammen og å delta i de rituelle samhandlingsmønstrene konserten byr på, kan gi en fornemmelse av sosial tilhørighet. Valberg mener barn har gode forutsetninger for å fornemme den tilleggsopplevelsen som *tilhørigheten* på en konsert representerer. I trampekonserten smitter trampinga fra en, til noen flere, til alle. Vi så ofte slike eksempler på at barnepublikummet raskt hang seg på hverandres reaksjoner. Noen ler, alle ler – alle ler «unaturlig» mye! En holder seg for ørene, to holder seg for ørene, mange holder seg for ørene og ser på hverandre. Det virker som om ungene er veldig oppmerksomme på hverandres reaksjoner, og at de gjennom dette styrker felleskapet i gruppa.

Konsserter som tilbys barn bør ifølge Valberg inneholde deltagerstrategier som tar inn over seg barns måte å lytte og å uttrykke seg på (Valberg 2011:270). Trampekonserten, latterutbrudd og andre verbale og fysiske samspill i tilhørergruppa kan sees som en viktig del av barnekulturen. Ved å gi plass til dette gir man også plass til barns måte å lytte, være og leke på i forhold til musikk. Barnas relasjonsbygging med hverandre underveis i konserten er noe man kan legge til rette for, men ikke ha kontroll over (Ibid:222).

Valberg understreker at barn må kunne forholde seg meddiktende til verket sammen med en reell eller virtuell andre for å ha en kunstopplevelse (Ibid:270). Han argumenterer for at verket i seg selv kan

oppleves som en virtuell andre og at denne muligheten vil styrkes når musikken fremføres på konsert (Ibid:197). I en interaktiv konsert kan det også legges til rette for at en meddiktende kontakt kan etableres med utøverne og de andre tilskuerne. I eksempelet over fremstår både barnegruppen, Assistenten og Trompetisten som reelle andre man kan forholde seg meddiktende til verket sammen med. Når en utvikler rollefigurer til en konsert med teatrale elementer, kan de utvikles med dette for øye.

### ***Å improvisere med barnepublikum - utfordringer for utøveren.***

I barnas trampende bidrag ligger en mulighet for at ungene kan delta i scenekunsthendelsen og bidra til konsertforestillingens innhold og form. Det er en mulighet for et møte mellom barneskultur og konsertkultur. Det ligger en mulighet for å styrke barnas sosiale tilhørighet på konserten og for at de kan etablere en meddiktende kontakt med aktørene eller de andre ungene.

For å ivareta disse mulighetene, som plutselig oppstår, må utøveren kunne improvisere. En grunnleggende ferdighet innenfor improvisasjon er å akseptere og bygge videre på egne og andres idéer (Johnstone 1987). Å improvisere sammen med ungene og skulle bygge videre på deres idéer, gir aktøren noen andre utfordringer enn man har når man improviserer med andre voksne utøvere. En gruppe improvisører vil kunne øve sammen på forhånd og planlegge rammer og regler for improvisasjonen sin. Kanskje har de også et mer eller mindre fast repertoar de improviserer innenfor? I møte med barns fantasi, lekenhet og kroppslige utfoldelse, kan innspillene bli av en helt annen art enn man har forutsett og forberedt seg på.

Å improvisere krever at man ikke planlegger sine handlinger fremover i tid, men er til stede i øyeblikket og lar det som oppstår i nuet vise veien videre. «Improvisatoren skal være som et menneske, der går baglæns. Han ser hvor han har vært, men han beskæftiger seg slet ikke med fremtiden» (Ibid:122). En aktør i en forestilling som har en fastlagt struktur, men samtidig åpner for innspill fra ungene, vil utfordres i forhold til dette. I Trompetkonserten er historien forestillingen forteller fastlagt på forhånd. Det samme er mesteparten av det musikalske materialet. I tillegg til å være til stede i øyeblikket og i samspillet med ungene har aktøren også et ansvar for konsertforestillingens videre utvikling. I eksempelet over kan man si at Assistenten improviserer på disse to planene parallelt – både i det direkte samspillet med ungene og i forhold til konsertens dramaturgi.

Assistenten tramper først litt sammen med ungene, men tar raskt på seg rollen som dirigent og får ungene med på en lek der de tramper på hennes signal. En kan spørre seg om Assistenten dirigerer ungenes tramping for å være i samspill med dem – eller for å gjenvinne kontroll over konserten? Lise Hovik så i sitt arbeid med en interaktiv forestilling for små barn, at aktørenes improvisasjon på scenen utviklet seg fra improvisasjon som kunstnerisk samspill mot improvisasjon som problemløsende funksjon (Hovik 2012:96). I Assistentens dirigerende av trampekonserten mener jeg man kan få øye på begge deler. Det oppstår en kunstnerisk samspill der trampekonserten gis plass og gjøres til en del av den felles konsertopplevelsen. Samtidig gir den dirigerende posisjonen Assistenten tar i improvisasjonen mulighet til å relativt raskt gjenvinne kontroll og komme tilbake til konsertens planlagte utvikling. Assistenten tar rollen som både medspiller og dirigent. Hun ser og løfter frem ungenes initiativ, samtidig som hun tar en pedagogisk og kunstnerisk ledelse i situasjonen. Det kan se ut som om både ungenes initiativ og konsertforestillinga blir ivaretatt på en tilfredsstillende måte. I ettertid kan en likevel diskutere om barnas initiativ med fordel kunne fått utfolde seg mer uten at det hadde gått ut over den kunstneriske kvaliteten på konsertforestillinga.

### *Assistentrollen – et dramaturgisk grep som åpner for samspillmuligheter*

I trampekonserteksempelet veksler Assistenten mellom å sitte sammen med ungene og lytte til Trompetistens fremføring, være i samspill med ungene og å ta ledelsen i situasjonen. Assistenten er like overrasket og oppgitt som ungene over at det ikke kommer noen lyd ut av trompeten. Hun kommuniserer ivrig at hun skal lytte enda bedre neste gang han spiller det spesielle verket sitt. Hun lytter etter lyder i rommet sammen med barna. Det er derfor hun legger merke til og kommenterer den ene gutten som tramper.

Å bruke rolleparet Trompetisten og Assistenten var et bevisst dramaturgisk grep i Trompetkonserten. De to rollene utfyller hverandre. Trompetisten representerer kunnskapen og ferdigheten, Assistenten undringen, nysgjerrigheten og spørrelysten. Møtet mellom de to figurene gir en mulighet til å formidle musikalsk kunnskap ved at den ene spør om og har lyst til å prøve ut alt mulig, og at den andre faktisk har kompetanse til å svare, vise og spille.

Assistenten er tiltenkt rollen som barnas representant på scenen. Hun er voksen, men har likevel en barnlig oppførsel som ungene kan identifisere seg med. Hun er åpen, undrende og nysgjerrig. Det gjør det naturlig for henne å interessere seg for barnas innspill og ta del i deres verbale og fysiske påfunn. Samtidig er hun selveste Trompetistens høyre hånd og den som tilrettelegger for gjennomføringen av hele konserten. Det gir henne en naturlig autoritet som gjør at hun også kan ta rollen som dirigent og være den som bestemmer når det passer med tramping og når det ikke passer.



"Assistenten prøver ut hvordan trompetlyden forandrer seg med og uten mute".  
Foto: Trine Hild Blixrud

Man kan i Assistentrollen se slektskap med den dramapedagogiske metoden «lærer i rolle», utviklet av Heathcote og Bolton (Braanaas 1999). Selv om Trompetkonserten ikke er et «lærer-i-rolle-spill»<sup>7</sup>, kan en bevissthet om dette slektskapet være relevant. Kari Heggstad og Stig Eriksson har utviklet fire rollekategorier læreren kan velge mellom når det skal arbeides med lærer-i-rolle sekvenser; lederen, motstanderen, mellommannen og den undertrykte eller hjelpeløse. Røllekategoriene vil gi ulike muligheter, utfordringer og læringsområder i en dramaprosess (Heggstad 2003:90). I Assistenten kan en se likhetstrekk med rollekategorien Heggstad og Eriksson kaller mellommannen, rollen som nestkommanderende. «Denne rollen gir den voksne fleksibilitet til både å gi fra seg autoritet og til å ta full kontroll etter som situasjonen krever det» (Ibid:92).

Å spille rollen som konsertens tilrettelegger gir Assistenten muligheten til å gjøre de tilrettelegginger som måtte trenges til enhver tid. Assistenten kan uten å gå ut av rollen sin si: «Disse trompetene får ingen andre enn Trompetisten lov til å spille på, men etterpå skal dere få spille på en annen trompet!»

I etterkant av publikumsprøven trampekonserteksempelet er hentet fra, hadde vi en samtale med en gruppe dramastudenter. Flere av de ga uttrykk for at de syntes det virket skremmende og vanskelig å spille for barn i denne målgruppa (3-6 år). «Hva hvis det oppstår en kjedereaksjon med bråk og kaos?» spurte en. Trampingen som utviklet seg i forestillingen virket som den var en direkte årsak til denne kommentaren. I scenariet «kjedereaksjon med bråk og kaos», som trampekonserten kunne ha utviklet seg til, kan en fleksibel rollefigur som Assistenten gi utøveren en trygghet. Vissheten om at rollefiguren kan ordne opp ved behov, kan gi utøveren mulighet til å åpne opp for ungenes lekne innspill i større grad enn en kunne gjort hvis rollefiguren ikke hadde slike egenskaper.

## Avslutning

I Trompetkonserten varierer graden av publikumsmedvirkning fra stille betraktning til dialogiske innspill og fysisk deltagelse i det sceniske universet. De *konsept-egne deltagerstrategiene* i Trompetkonserten inviterer barna til komme med verbale eller fysiske «svar» på spørsmål eller utfordringer. De får medvirke, men måten de kan medvirke på er relativt styrt. Konsertforestillingens form og innhold endres ikke i vesentlig grad av deres innspill. Flere ganger var *spontant skjenkede deltagerstrategier* utgangspunkt for en mer åpen og dialogisk interaksjon. *Rødhette og ulven- scenen* og *trampekonserten* er trukket fram som eksempler på dette.

Ved å gi rom for den typen interaksjon som disse scenene representerer legger man til rette for at barna kan lytte og oppleve konserten på sin måte, i et sosialt fellesskap. Barnas mulighet for å skape relasjoner til noen de kan forholde seg meddiktende til verket sammen med har ifølge Valberg (2011) stor betydning for deres kunstopplevelse. I Trompetkonserten legges det til rette for at både Assistenten, Trompetisten og de andre publikummerne kan få rollen som meddiktende andre. I en teatral konsert kan muligheten for relasjonsbygging styrkes ved å skape rollefigurer barna kan identifisere seg med. På dette området kan teaterfeltet gi et viktig bidrag til konserter for barn.

For å ivareta de mulighetene som ligger i en åpen og dialogbasert forestillingsform, må utøverne kunne improvisere. I en interaktiv konsertforestilling som Trompetkonserten, må utøverne improvisere både for og med barna. Både samspillet med barna og konsertforestillingens planlagte form og fortelling skal ivaretas underveis. Man kan si at utøverne improviserer på to plan samtidig – både i samspillet med

---

<sup>7</sup> «Lærer-i-rolle» er en dramapedagogisk metode som brukes i dramaforløp der deltagerne stilles overfor oppgaver eller etiske problemstillinger de skal være med å diskutere, løse eller ta stilling til. I slike prosesser vil ofte deltagerne også ha en klart definert rolle, som f.eks, innbyggere i en landsby, arbeidere på en fabrikk eller forskere ved et universitet.

barna og i forhold til konsertforestillingens dramaturgi. På dette området kan dramafaglige metoder som «lærer-i-rolle» være relevante inspirasjonskilder for det interaktive scenekunstheltet.

Å benytte teaterets mulighet for innlevelse gjennom en fortelling og identifikasjon med rollefigurer er ikke et nytt grep innenfor barnekonsertsjangeren. Det er likevel viktig å bygge kunnskap om hvordan dette kan gjøres. Denne artikkelen synliggjør at drama- og teaterfaget kan bidra i utviklingen av interaktive barnekonsertter på flere plan. Kunnskap om dramaturgi er vesentlig når en konsertforestilling skal lages, slik at en kan ta bevisste valg når det gjelder oppbygging, grad av åpenhet og hvilken form for interaksjon en ønsker med barnepublikummet. Dette vil igjen få konsekvenser for hvilke ferdigheter som kreves av aktørene på scenen. Å utvikle rollefigurer med tanke på at de skal fungere i den formen for interaksjon man legger opp til, kan være en støtte for utøveren. Innenfor det dramapedagogiske feltet finnes mangeårig erfaring, metoder og teori en kan støtte seg til når det gjelder utvikling av rollefigurer og det å improvisere i spillsituasjoner med barn.

Nagel og Hovik (2014:25) skriver at aktørene i interaktivt barneteater trenger både en trygg improvisasjonskompetanse, en gjennomarbeidet etikk og dramapedagogisk kompetanse. Hva denne sammensatte kompetansen faktisk innebærer og hvordan aktører kan trene opp denne spesifikke kompetansen, er et område jeg mener det er interessant å se nærmere på i videre forskning.



"Konserten er over og de som har lyst får lov til å prøve gullkornetten".  
Foto: Trine Hild Blixrud



## Forfatterpresentasjon

**Marte Liset** har arbeidet som universitetslektor i drama ved UIT (tidligere Høgskolen i Tromsø) siden 2003. Hun har undervist i Muntlig fortelling, BA i drama- og teater og drama i barnehagelærerutdanningen. Hun har de senere årene vært opptatt av aktørens møte med et barnepublikum; det være seg i fortellersituasjoner, barneteater eller andre teatrale hendelser.

## Litteratur

- Borgdorff, H. (2006). The Debate on Research in the Arts. *Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development* (Vol. no. 02). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Böhnisch, S. (2007). Feedbacksløyfen i teater for de minste. I: Rasmussen, B. (red.), *Drama Boreale 2006. Aktuell forskning i drama og teater*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag: 43-50.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere – et bidrag til en performativ teori og analyse*. Aarhus: Universitetet i Aarhus.
- Blixrud, T. (2010). *Møterommet. En refleksjon over et interaktivt teater for de minste*. Masteroppgave i drama/teater. Trondheim: NTNU.
- Braanaas, N. (1999). *Dramapedagogisk historie og teori. Det 20. århundre*. Trondheim: Tapir Akademisk forlag.
- Frost, A. og Yarrow, R. (1990). *Improvisation in Drama*. Hampshire and New York: Palgrave.
- Heggstad, K. M. (2003). *7 veier til drama. Grunnbok i dramapedagogikk for lærere i barnehage og småskole*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hovik, L. (2012). Mamma Danser: teater for de minste som kunstnerisk forskning. I: *InFormation Nordic Journal of Art and Research* (Vol 01, nr 2/2012): 94-111.
- Hovik, L. (2014). *De røde skoene - et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste*. Trondheim: NTNU.
- Johnstone, K. (1987). *Improvisation og teater*. København: Hans Reitzels forlag.
- Liset, M. & Haugseth, B. A. (2011). Trompetkonserten – en omreisende konsertforestilling for barn fra 3-6 år. I *Podium FOU magasin fra UIT, Det kunstfaglige fakultet* 05/2011: 29-31.
- Liset M., Myrstad A. & Sverdrup T. (red.) (2011): *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Bergen: Fagbokforlaget
- Løkken, G. (2004). *Toddlerkultur. Om ett- og toåringers sosiale omgang i barnehagen*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Myrstad, A. (2009). Kunnskapsutvikling gjennom linsa. *FoU i praksis 2008*. Trondheim: Tapir akademisk forlag: 285-293.
- Nagel L. og Hovik, L. (2014). Interaktiv scenekunst for barn – tyranni eller magi? I *Kunstløftet* 3/2014: 22-27.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications Ltd.
- Valberg, T. (2002). *Vidunderlige, deilige, grensesprengende opplevelser til gode*. Forskningsserien nr. 30. Kristiansand: Høgskolen i Agder.
- Valberg, T. (2011). *En relasjonell musikkestetikk. Barn på orkesterselskapenes konserter*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Veine, S. (2006). Det spontane rom – rommet hvor alt kan skje. I: Steinsholt, K. og Sommero, H. (red.). *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS:155-173.