

# Å musisere gjennom gester

*En nærstudie av Jacob Collier sin gestbruk  
for å kommunisere med publikum og  
oppfordre til deltakelse*

Kristian Larsen



Masteroppgave i Musikkvitenskap  
30 studiepoeng

Institutt for Musikkvitenskap  
UNIVERSITETET I OSLO

Høst/2022



## Sammendrag

Denne oppgaven handler om hvordan utøveres gestbruk kan kommunisere med publikum og oppfordre til deltakelse i liveopptredener uten verbal kommunikasjon. Dette undersøkes ved å gjøre en nærstudie av spesifikke segmenter i Jacob Collier sine liveopptredener hvor publikum er aktive deltakere i musiseringen. Det interessante med disse segmentene er at det skiller seg fra andre artister. Det er hverken dirigering i tradisjonell forstand eller "publikumsfrieri". Collier tar i bruk kroppen og særlig hendene til å kommunisere til dels komplekse idéer med hundrevis av mennesker på en gang. Gjennom kommuniseringen klarer han å skape en musikkopplevelse hvor publikum er selv med å utøve musikken uten å bli gitt noen form for verbal instruksjon. Gjennom en kvalitativ tilnærming og bruk av videoannotasjon som metode analyseres bevegelsene til Collier og hva det formidler til publikum. Resultatene fra analysen blir så diskutert i lys av teorier om musikalske gester, gester og tale, gestural affordances, musikalsk formkognisjon, metafor-teori og musikalsk kommunikasjon.



## **Forord**

Jeg vil gjerne starte med å takke mine to veiledere, Rolf Inge Godøy og Peter Edwards, for uvurderlig hjelp og veiledning gjennom det spennende arbeidet med denne oppgaven. I tillegg vil jeg takke Ane, Kari og Arne for støtte og tro på prosjektet, og ikke minst for hjelp med korrekturlesing. Jeg vil også takke Emil for gode samtaler og råd. En stor takk til alle venner og familie som har heiet på og støttet meg frem til innlevering.

## Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning</b> .....	<b>8</b>
1.1 Presentasjon av tema .....	8
1.2 Problemstilling .....	9
<b>2. Teori</b> .....	<b>10</b>
2.1 Gestbegrepet .....	10
2.2 Musikalske gester .....	11
2.2.1 Med utgangspunkt i kroppslig kognisjon .....	11
2.2.2 Funksjonelle aspekter ved musikalske gester .....	13
2.3 Gester og tale .....	15
2.3.1 Gester versus non-verbal kommunikasjon .....	15
2.3.2 Kendon-continuum .....	17
2.3.3 Gester og tale som et system .....	18
2.3.4 Forskjellen i meningsformidling mellom gester og språk .....	19
2.3.5 Gest-typer .....	21
3. Fra gester og tale til gester og musikk.....	23
3.1 Kroppslig billedliggjøring av musikalske idéer .....	23
3.2 Gestural affordances.....	24
3.3 Musikalsk formkognisjon .....	26
3.4 Metaforteori .....	27
3.5 Musikalsk kommunikasjon.....	29
<b>4. Metode</b> .....	<b>32</b>
4.1 Valg av metode.....	32
4.2 Min fremgangsmåte .....	33
4.3 Begrensninger .....	36
<b>5. Analyse</b> .....	<b>37</b>
5.1 Bevegelsene og musikken i opptreden.....	37
5.1.1 Trekk ved bevegelsene som helhet.....	37
5.1.2 Det musikalske forløpet.....	39
5.2 Formidling av beskjeder om musiseringen .....	40
5.2.1 Tonehøyde .....	41

5.2.2 Dynamikk .....	45
5.2.3 Indikering av hvem som skal synge.....	47
5.2.4 Presentasjon, retting og tilbakemelding.....	47
<i>5.3 Grep for å oppfordre til deltakelse.....</i>	<i>49</i>
5.3.1 Synlighet .....	49
5.3.2 Repetisjon og variasjon.....	50
5.3.3 Aktivisering .....	50
<b>6. Diskusjon .....</b>	<b>51</b>
<i>6.1 Å spille publikumet.....</i>	<i>52</i>
<i>6.2 En musikalsk samtale.....</i>	<i>53</i>
<i>6.3 Musikken og gestene .....</i>	<i>56</i>
<i>6.4 En felles opptreden .....</i>	<i>59</i>
<b>7. Konklusjon .....</b>	<b>61</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>63</b>
<b>Vedlegg .....</b>	<b>66</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Presentasjon av tema

Denne oppgaven har utspring i min praksis som musikk lærer i grunnskolen, hvor jeg har vært nysgjerrig på sammenhengene mellom bevegelse og musikk og hvordan dette kan bidra til læring og undervisning. I min praksis har jeg ofte forsøkt å hente inspirasjon for planlegging og gjennomføring av undervisning ved å se utenfor klasserommet og typisk musikkpedagogikk. Et område jeg har interessert meg mye for, er hvordan utøvere kommuniserer og oppfordrer til deltakelse hos publikum i liveopptredener. Fordi disse kontekstene ifølge min erfaring speiler situasjoner i klasserommet med en elevgruppe. Her må man ofte kommunisere underveis i musiseringen og oppfordre til deltakelse fra elevgruppen, gjerne med nytt lærestoff.

Typiske eksempler på denne formen for interaksjon jeg sikter til i live-opptredener mellom utøvere og publikum, uavhengig av sjanger, kan illustreres med bandet Queen sin Live Aid konsert i 1985 (Dany Fil, 2020). Her finner vi segmenter i opptredenen hvor publikum oppfordres til allsang av refrenget uten at vokalisten selv synger (18:11); hvor publikum klapper rytmemarkeringer i trommene (5:58); innslag for å engasjere publikum mellom låtene med «call-and-response» hvor vokalisten synger en frase og publikum repeterer (8:30). Det man kan legge merke til i denne type interaksjoner med publikum er at utøverne gjerne beveger kroppen, og da særlig armer og hender, og gir minimalt med verbale instruksjoner.

Innenfor denne typen segmenter i liveopptredener hvor det kommuniseres med publikum og oppfordres til deltakelse, er det eksempler fra Jacob Collier sine konserter som særlig har skilt seg ut for meg. I løpet av konsertene finner vi eksempler på det Queen illustrerer, men samtidig er det segmenter der kommunikasjonen og oppfordring til deltakelse har andre særegne karakteristikk, og der linjene mellom utøver og publikum fremstår som mindre tydelig (Collier, 2021; Collier, 2019). For det første er det helt fravær av verbal instruksjon og kommunikasjonen virker først og fremst å skje gjennom håndbevegelser og sang. For det andre er publikum aktive deltakere i det musikalske forløpet ved å være de som produserer selve musikken gjennom sang. For det tredje virker det musikalske forløpet å være improvisert ut fra rammene av trestemt kor og ikke noe som er komponert i forkant, hvor på Collier presenterer det som skal synges og leder publikum gjennom musiseringen.



Det interessante med disse segmentene av konsertene hans er at de skiller seg fra andre artisters. Det er hverken dirigering i tradisjonell forstand, eller «publikumsfrieri» som Freddie Mercury gjør med enkle «call and response». Her bruker Collier kroppen og da særlig hendene til å kommunisere til dels komplekse musikalske idéer, som ikke blir mindre kompliserte når han skal kommunisere med hundrevis eller flere tusen mennesker. Gjennom kommuniseringen klarer han uten verbal instruksjon å skape en musikkopplevelse hvor publikum selv er med på å utøve musikken.

## 1.2 Problemstilling

Oppgaven har dermed som mål å undersøke Colliers bruk av gester for å kommunisere og oppfordre til deltakelse hos publikum, ved å analysere et videoopptak av en liveopptreden der dette skjer. Med oppgaven ønsker jeg å få innsikt i rollen og funksjonen som bruken av gester har i kommunikasjonskonteksten og hvordan dette igjen former kommunikasjonskonteksten som helhet. Videre ønsker jeg i oppgaven å se bruken av gester slik Collier eksemplifiserer det og kjennetegnene på kommunikasjonskonteksten i et bredere teoretisk perspektiv om gester og musikalsk kommunikasjon.

Den overordnede problemstillingen for oppgaven er dermed det følgende: «Hvilken rolle har utøveres bruk av gester i kommunikasjonen og oppfordringen til deltakelse hos publikum i live-opptredener hvor det er fravær av verbal kommunikasjon?». Denne problemstillingen blir inndelt i to forskningsspørsmål: det første danner utgangspunktet for videoanalysen, mens det andre forskningsspørsmålet danner utgangspunkt for drøfting av analyseresultatet i tilknytning til ulike teoretiske perspektiver på gester og musikkognisjon:

- «Hvordan beveger Collier hendene sine i relasjon til den klingende musikken og publikum, og hvilken funksjon har disse håndbevegelesene i kommunikasjonskonteksten?»
- «Hvordan samsvarer Colliers bruk av gester og kommunikasjonskonteksten som helhet med eksisterende forskning og litteratur?»

Oppgavens starter med en teoridel hvor jeg først forsøker å definere gestbegrepet ut fra konseptet om musikalske gester og gester i forhold til tale. Deretter undersøker jeg parallellene mellom gester i musikalske kontekster og gester og tale ved å redegjøre for ulike

teoretiske perspektiver om «gestural affordances», musikalsk form kognisjon og metafor-teori. Til slutt i teoridelen diskuterer jeg ulike måter å forstå musikalsk kommunikasjon.

I metodedelen forklarer jeg den kvalitative tilnærmingen for oppgaven, bruken av videoannotasjon som metode og undersøkelsesopplegget for oppgaven.

I analysen gjør jeg en nærlesing av det valgte konsertopptaket av Jacob Collier hvor jeg presenterer trekk ved bruken av bevegelsene og det musikalske forløpet, hvordan han formidler beskjeder om musiseringen og hvilke grep han tar i bruk for oppfordringen til deltakelse.

Disse analyseresultatene blir så belyst med teorien jeg redegjør for i teoridelen hvor jeg ser på ulike paralleller og overlapp mellom de forskjellige teoretiske perspektivene knyttet til gestbruken og den musikalske kommunikasjonen i sin helhet.

Til slutt i oppgaven kommer en oppsummerende konklusjon om hvordan jeg har svart på problemstillingen gjennom forskningsspørsmålene, hvilke begrensninger oppgaven har og hvordan disse kan løses gjennom videre forskning.

## 2. Teori

### 2.1 Gestbegrepet

Ordet gest er noe vi ofte bruker i dagligtalen vår for å beskrive håndbevegelser som omhandler mellommenneskelig kommunikasjon (Jensenius, 2009, s. 29), slik, som å gestikulere mens man prater for å understreke, gi energi eller ornamentere det vi sier. (McNeill, 2015, s. 3) Det kan også sikte til mer symbolske handlinger rettet mot andre. (Godøy & Leman, 2010, s. 4) Som for eksempel å kjøpe blomster til ens kjærestes bursdag.

Innenfor ulike forskningsfelt brukes begrepet gester i kraft av å være et begrep som både omhandler bevegelse og mening. Det vil si som noe mer enn kun bevegelse eller som et påheng til det vi sier, men også som en bevegelse av en del av kroppen for å uttrykke en idé eller mening (Godøy & Leman, 2010, s. 5). Godøy og Leman mener at i selve gestbegrepet ligger det to fokusplan (Godøy & Leman, 2010, s. 5). Det ene er kroppen og dens fysiske bevegelser i rom, mens det andre fokusplanet handler om uttrykk og mening. Disse fokusområdene for gestbegrepet kan være vanskelige å separere fordi det er dette som gjør at en bevegelse kan kalles en genuin gest: "In order to call a movement a genuine gesture, it is required that this movement is in some way a carrier of expression and meaning". (Godøy & Leman, 2010, s. 5) Det er en slik forståelse av begrepet gest som ligger til grunn for denne

oppgaven når jeg tilnærmer meg bevegelsene til Jacob Collier i kommunikasjonen med publikum i konsertopptaket jeg viser til.

Til tross for at vi kan definere gestbegrepet til å omhandle bevegelse og som bærer av mening er det allikevel et vidt begrep med mange konnotasjoner. For eksempel finner man begrepet innenfor flere disipliner eller fagfelt som lingvistikk, psykologi, antropologi, estetikk, musikkvitenskap og human-computer interaction i ulike sammenhenger, i tillegg til bruk av andre relaterte ord og begreper som bevegelse og handling (Godøy & Leman 2010, s. 4; Godøy, et al., 2010, s. 12). Videre kan gestbegrepet både sikte til bevegelser av hele kroppen, ulike deler av kroppen eller kun hendene våre. Begrepet kan også bli brukt i en mer metaforisk forstand knyttet til bevegelser i selve musikken (Godøy, et al., 2010, s. 18). En av hovedoppgavene for å kunne studere gestbruken til Jacob Collier ligger dermed i å etablere en passende tilnærming til hva gestbegrepet omhandler når man studerer bevegelsene Collier produserer.

For å etablere et teoretisk rammeverk for å forstå Jacob Collier sine gester fokuserer jeg på det jeg mener er de to viktigste aspektene ved gestbruken i opptreden hans. Det ene aspektet er knyttet til det musikalske ved opptreden: selve interaksjonen mellom Collier og publikum handler om en felles musisering for å skape et musikalsk uttrykk og den musikalske opplevelsen som følger av dette. Det er derfor nødvendig å forstå gestbegrepet i slike musikalske kontekster med tanke på utøvelse, lytting og i sammenheng med den klingende musikken. Dette aspektet er kommunikasjonen mellom Jacob Collier og publikum. I opptreden viser Collier i sin ledelse av musiseringen tanker og intensjoner om hvordan utøvelsen av musikken skal skje, og formidler dette meningsinnholdet til publikumet. Siden han kun kommuniserer nonverbalt er det dermed nødvendig å ha en forståelse av hvordan gester i seg selv kan kommunisere. I de to neste delene av oppgaven vil jeg derfor se nærmere på og redegjøre for konseptet musikalske gester, som de blir presentert i essaysamlingen til Godøy og Leman (2010a), arbeidet til McNeill (1992, 2005, 2015) og Goldin-Meadow (2003) om hvordan gester kommuniserer i sammenheng med tale. Som nevnt innledningsvis avgrensers jeg bruken av ordet gest til å omhandle bevegelse av armer og hender.

## **2.2 Musikalske gester**

### **2.2.1 Med utgangspunkt i kroppslig kognisjon**

Utgangspunktet for konseptet musikalske gester hos Godøy og Leman (2010) er at vår opplevelse av musikk er tett forbundet til vår opplevelse av bevegelse. Denne forbindelsen

mellom musikk og bevegelse kan vi se i hvor allestedsnærværende produksjon av bevegelse er hos mennesker i alle ulike musikalske aktiviteter og roller (Godøy og Leman, 2010, s. 1) (Godøy, 2010, s. 103). Når vi går på konsert, danser vi, klapper til pulsen og beveger hendene våre til musikken. Vi mimer bevegelsene til utøvere gjennom luftinstrumentspilling, vi tramper og nikker med hodet til pulsen. Vi svinger på kroppen når vi setter på plater eller har i ørepropper mens vi er ute og går eller foretar andre gjøremål, som å ta oppvasken. Dansere beveger seg til rytmene og melodiene i musikken (Godøy, et al., 2010, s. 13) og dirigenter motiverer grupper av musikere til å utføre musikken med ekspertise og uttrykk (Johannsen & Nakra, 2010, s.265). Utøvere beveger seg blant annet når de produserer og modifierer lyden på instrumentene sine, i tolkningen av musikkens uttrykk og for å kommunisere med og underholde publikum (Sofia Dahl et al. 2010, s. 36 og 48).

Denne forbindelsen mellom bevegelse og lyd tilnærmes og forstås ut fra paradigmet kroppslig kognisjon som har vokst frem de siste tiårene innenfor kognitiv vitenskap. Tradisjonell kognitiv vitenskap deler en felles konseptualisering av sinnet ut fra det som kalles «computationalism», der menneskesinnet og dets mentale prosesser forstås som «computational processes». Hjernen sees da på som en datamaskin og setet for menneskelig kognisjon (Shapiro, 2021). Kroppslig kognisjon står i kontrast til denne konseptualiseringen av menneskesinnet og legger vekt på kroppens rolle for kognisjon og interaksjonen mellom sinnet og den fysiske omverdenen:

In contrast, embodied cognition variously rejects or reformulates the computational commitments of cognitive science, emphasizing the significance of an agent's physical body in cognitive abilities. Unifying investigators of embodied cognition is the idea that the body or the body's interactions with the environment constitute or contribute to cognition in ways that require a new framework for its investigation. Mental processes are not, or not only, computational processes. The brain is not a computer, or not the seat of cognition." (Shapiro, 2021)

Under denne merkelappen om kroppslig kognisjon tilnærmes dermed musikkrelaterte bevegelser som en integrert del av vår musikkpersepsjon og -kognisjon og en vektlegging av kroppens betydning i denne sammenhengen (Godøy, 2010, s. 108; Godøy & Leman, 2010, s. 4; Godøy, et al., 2010, s. 13).

Bruken av ordet gest for å betegne musikkrelaterte kroppsbevegelser sammenfaller med kjernen i paradigmet kroppslig kognisjon. Godøy et al. mener at mange musikalske aktiviteter involverer bevegelser som fremkaller mening (2010, s. 12). Ved å betegne dem som gester, som omfatter både bevegelse og mening, fremfor bevegelse, alene visker man ut

skillene og bygger bro mellom aspektene bevegelse og mening: (Godøy et al., 2010, s. 12-13) "Movement denotes the physical displacement of an object in space, whereas meaning denotes the mental activation of an experience. The notion of gesture somehow covers both aspects and therefor bypasses the Cartesian divide between matter and mind" (Godøy et al., 2010, s. 13). Gestbegrepet blir dermed et verktøy for å kunne bevege seg mellom de tradisjonelle grensene mellom den fysiske og mentale verden og fanger opp i seg sentrale temaer om handlings/persepsjons-prosesser og sinn/omverden-interaksjoner (Godøy et al., s. 12). Musikalske gester i sin tur kan dermed defineres som "action patterns that produce music, is encoded in music, or is made in response to music" (Godøy et al., s. 19, 2010).

### **2.2.2 Funksjonelle aspekter ved musikalske gester**

Når det kommer til musikalske gester, altså menneskelige kroppsbevegelser til musikalsk lyd (Godøy et al., 2010, s. 13), er det som tidligere nevnt forskjellige måter personer beveger seg på. Jensenius et. al mener musikalske gester kan deles inn i to hovedkategorier: utførelsen av gestene i produksjonen av lyd og opplevelsen av dem, henholdsvis hos musikere og lyttere og dansere (Godøy et al., 2010, s. 13). Musikere lytter også til musikken, men siden gestene deres hovedsakelig er knyttet til å skape lyden mens lyttere og dansere reagerer til lyden, skilles de fra hverandre.

Ulike musikalske gester kan klassifiseres etter sine funksjonelle aspekter. Godøy et al. foreslår en typologi bestående av lydproduserende, lydtilretteleggende (sound-facilitating på engelsk), lydakkompagnerende og kommunikative gester (2010, s. 13). Slik jeg har forstått det knyttes disse hovedsakelig til utøveres gester. Samtidig kan kroppsbevegelser til andre enn utøvende musikere knyttes til disse funksjonelle aspektene. For eksempel kan danseres gester tenkes å ha lydakkompagnerende trekk, ved at de følger eller kontrasterer den musikalske lyden (Godøy et al., s. 13). Dirigenters gester mener de kan inkluderes i hovedkategorien sammen med musikere, da de hovedsakelig er knyttet til kommunikative gester (Godøy et al., s. 13). Jensenius (2009, s. 83) har tidligere også foreslått at dirigenters gester kan kalles lydkoordinerende siden de ikke direkte fører til lydproduksjon, men er viktige for organiseringen og koordineringen av musikers lydproduserende bevegelser. Dirigenter kontrollerer utøvelsen av mange instrumenter samtidig med sine fysiske gester uten å være i direkte kontakt med selve instrumentene. Før jeg utdyper de ulike funksjonelle kategoriene vil jeg nevne at Godøy et al. mener de ikke skal anses å være gjensidig utelukkende, men at en gest kan ha flere funksjoner (2010, s. 24). Gestene kan også være satt

sammen av flere bevegelser som følger etter hverandre og dermed oppleves som én helhetlig gest (Godøy et al., 2010, s. 23).

Lydproduserende gester er kroppsbevegelser som produserer lyd. Disse kan videre deles inn i to underkategorier: eksistansjons- og modifikasjonsgester. (Godøy et al., 2010, s.23) Eksistansjonsgester betegner gester som utfører en handling som setter et objekt i bevegelse for å lage lyden. Eksistansjonsgester kan både være direkte og indirekte, som i forskjellen mellom å plukke strengene på en gitar med fingrene eller ved å ta i bruk et plekter. (Godøy et al., 2010, s. 22) Modifikasjonsgester lager ikke selve lyden, men er med på å forme og påvirke egenskaper ved lyden. Disse kan videre deles inn i parametriske gester og strukturelle gester. Parametriske gester dreier seg om forandringer innenfor et parameter, som hvor mye press man legger på buen når en spiller fiolin. Strukturelle gester forandrer strukturen på selve instrumentet for å endre egenskaper ved lyden, slik som ved å plassere en mute i en trompet. (Godøy et al., 2010, s. 25)

Lydakkompagnerende gester er ikke involvert i selve lydproduksjonen, men følger kvaliteter og trekk ved lyden. Et eksempel på dette er hvordan danseres bevegelser uttrykker og følger egenskaper ved de musikalske strukturene (Godøy, et al., 2010, s. 27). En type lydakkompagnerende gester er det som kalles lydskissering som handler om hvordan man kan skisse i lufta eller på overflater for å fremheve trekk og egenskaper ved den klingende musikken (Godøy et al., 2010, s. 28). En annen lydakkompagnerende gesttype er miming av lydproduserende gester, slik som å spille luftgitar (Godøy et al., 2010, s. 28).

Lydtilretteleggende gester er gester som ikke er direkte involvert i lydproduksjonen, men spiller en viktig rolle for sluttresultatet av lydproduksjonen. Denne formen for gester kan deles inn i støtte-, fraserings- og «entrained» gester. (Godøy et al., 2010, s. 23) Støttebevegelser er bevegelser som ikke er direkte knyttet til de lydproduserende gestene, men som støtter dem på ulike vis. Når man for eksempel spiller piano, utgjøres ikke bevegelsen kun av fingrene, men involverer også hånden, armen og overkroppen. (Godøy, et al. s. 27)

Fraseringsgester er bevegelser knyttet til fraseringen i musikken. Dette kan man for eksempel se når klarinettister beveger instrumentet mens de spiller på samme måte over tid knyttet til fraseringen i musikken, og på denne måten støtter musikkutøvelsen (Godøy et al. 2010, s. 26).

Den siste typen; «entrained» gester viser til hvordan man beveger kroppen synkront med den klingende musikken, slik som når man tramper, nikker eller beveger hele kroppen til pulsen. Disse gestene hjelper en til å holde tempo og kan også fungere som signal mellom utøvere dansere og lyttere. (Godøy et al., s. 26).

Kommunikative gester betegner i all hovedsak bevegelser ment til å kommunisere. Godøy et al. mener at alle gester i opptredener kan knyttes til en form for kommunikasjon, men siden denne typologien ikke er ment til å sette absolutte skiller mellom de forskjellige funksjonene, men heller sette ord på ulike funksjonelle aspekter, er det hensiktsmessig å ha en egen separat kategori for bevegelser som hovedsakelig er ment for kommunikasjon (Godøy et al., s. 25). Slike kommunikative gester kan inndeles etter om kommunikasjonen foregår mellom utøver-utøver eller utøver-lytter. Selve kommunikasjonen kan opptre i lingvistisk forstand eller i mer abstrakt form (Godøy et al., s. 24).

I opptredenen til Jacob Collier er som nevnt et viktig element ved gestbruken knyttet spesifikt til kommunikasjonen med publikum. Godøy et al. sin funksjonelle kategori kommunikative gester omfatter dette, men ikke på en utdypende måte som jeg finner nødvendig for å undersøke Colliers gestbruk knyttet til hva som kommuniseres. Samtidig skriver de at disse typene gester kan vurderes som gester på samme måte som gestbegrepet blir brukt i arbeidet til Kendon (1980), McNeill (1992; 2005; 2015) og Goldin-Meadow (2003), men uten videre spesifisering av på hvilken måte. Neste del vil jeg derfor gå nærmere inn på hva som ligger i gestbegrepet i deres arbeid.

## 2.3 Gester og tale

McNeill, Kendon og Goldin-Meadow sitt arbeid handler om gester i kontekst av tale. Når de bruker gestbegrepet viser de til måten mennesker spontant beveger fingre, hender og armer på i ulike sammenhenger i dagligtalen synkront med det som sies i samtalen (McNeill, 2005, s.1; McNeill, 1992, s. 11; Goldin-Meadow, 2003, s. 1). Hovedargumentet som ligger til grunn for arbeidet deres, er at disse bevegelsene vi produserer når vi snakker skiller seg fra annen non-verbal atferd og kommunikasjon ved å være en integrert del av språket på lik linje med ord, fraser og setninger, og at de sammen utgjør et enkelt helhetlig system.

### 2.3.1 Gester versus non-verbal kommunikasjon

Tradisjonelt deles begrepet kommunikasjon opp i verbale og nonverbale komponenter uten å ta i betraktning at de kan samhandle for å formidle mening. Dermed anses bare *ordene* som blir sagt å være knyttet til selve meningsformidlingen i samtalen (Goldin-Meadow, 2003, s. 1). Nonverbal kommunikasjon omhandler en rekke forskjellige typer atferd som virker sammen for å sende beskjeder til andre om oss selv, slik som hvordan vi innreder omgivelsene våre, avstanden vi har til de vi prater med, hvordan vi beveger kroppene våre,

øyekontakt og stemmevolum (Knapp, 1978). Når det gjelder mellommenneskelige samtaler spiller nonverbal atferd ulike roller. Ifølge Argyle (1975) kan de utrykke emosjonene våre, formidle innstillingen vi har til andre, presentere personligheten vår og bidra til turtaking, tilbakemelding og oppmerksomhet. Det Goldin-Meadow bemerker er at et slikt syn på nonverbal kommunikasjon ikke gir nonverbal adferd noen rolle i formidlingen av selve beskjednen, men kun i å kommunisere hvordan taleren stiller seg til beskjednen eller i å regulere interaksjonen mellom taler og lytter - som rammene for samtalen, men ikke samtalen selv. (Goldin-Meadow 2003, s. 1 og s. 12)

Kendon var den første til å argumentere for at gester skiller seg fra annen nonverbal atferd i det at de ikke kan separeres fra samtalen selv (1980). Denne idéen ligger også til grunn for arbeidet til McNeill og Goldin-Meadow. Gester blir ansett som del av selve språket og ikke som et akkompagnerende påheng for ornamentering og utdypning, men heller integrerte deler i språkbruk og språklige prosesser (McNeill, 2005, s. 13). Håndbevegelsene man produserer når man snakker, formidler mer enn emosjoner og innstillinger til meningsinnhold, de kommuniserer også spesifikk informasjon som dessuten kan være informasjon som alene formidles gjennom disse bevegelsene (Goldin-Meadow, 2003, s. 13). Siden gester formidler innholdsmessig informasjon, kan de dermed gi en mulighet til å få innsikt i taleres mentale representasjoner (Goldin-Meadow, 2003, s. 13). Da gester både omhandler bevegelse og har en meningsbærende funksjon, betegner Kendon dem som "synlige handlingsytringer" (2004). McNeill og Goldin-Meadow betegner dem som symbolske handlinger som formidler mening og noe som ikke bare kan forklares gjennom beskrivelser av kinetikk (Goldin-Meadow, 2003, s. 13; McNeill, 1992, s. 105). For eksempel forklarer McNeill hvordan gester er symbolske ved å vise til en av sine studier hvor en person gjenforteller hendelser i en tegnefilm mens han løfter hånden og sier "and he climbed up the rope":

The hand and it's movement are symbolic; they present thought in action. The hand represents something other than itself. The hand is not a hand, but the character; the movement is not the hand moving up, but this character climbing up; the space is not the speaker's space, but a fictional space, a narrative space that exists only in the imaginary world of discourse; and so forth. (McNeill, 1992, s. 1)

Denne formen for gester som skjer samtidig med tale mener Goldin-Meadow faller inn under kategorien «illustrators» i Ekman og Friesens (1969) klassifiseringskjema av nonverbal atferd. Denne klassifiseringen består av «illustrators», «adaptors», emblemer,



«affect displays» og «regulators». «Affect displays» handler om ansiktsuttrykk for å uttrykke følelser og «regulators» om hodebevegelser og forandringer i posisjoneringen i kroppen for å regulere turtakning. Disse er dermed ikke knyttet til hvordan vi beveger hendene våre (Goldin-Meadow, 2003, s. 4). «Adaptors» er tidligere lært atferd, som opprettholdes gjennom vane, som å rette på håret eller brillene selv om verken håret er rotete eller brillene sitter skjevt. Disse utføres gjerne ubevisst og har ingen intensjon om å kommunisere (Goldin-Meadow, 2003, s. 4). Emblemer er håndbevegelser som produseres uavhengig av meningsinnholdet i talen, de trenger ikke skje samtidig med talen, men formidler mening i form av seg selv. De fungerer på lignende måte som ord ved at de følger standarder for form og velformethet som kan forstås uavhengig av kontekst og forklaring (McNeill, 1992, s.38; Goldin-Meadow, 2003, s. 5), slik som å gi en "tommelfinger opp" for å si at noe er greit. Goldin-Meadow sier at «illustrators» er direkte knyttet til talen: "They can beat the tempo of speech point out referents of speech, or exploit imagery to elaborate the contents of speech" (Goldin-Meadow, 2003, s. 4) Siden de også produseres samtidig med tale og tjener kommunikasjonen, er de del av en intensjonell kommunikativ handling mener hun. For selv om man ikke er klar over å ha produsert gester er man klar over å ha snakket, og gestene kan dermed anses å være med vilje. (Goldin-Meadow, 2003, s. 4). Dermed skiller de seg fra «adaptors» som ikke er intensjonelle og emblemer, som ikke er produsert samtidig og tilknyttet det vi sier (Goldin-Meadow, 2003, s. 5).

### **2.3.2 Kendon-continuum**

Ikke alle håndbevegelser som er knyttet til språklig kommunikasjon har det samme forholdet til tale. McNeill sier at "many authors refer to all forms of nonverbal behaviour as "gesture," failing to distinguish among different categories, with the result that behavior that differ fundamentally are confused and conflated" (1992, s. 37). En måte å forstå gesters forhold til tale på er med de ulike kategoriene Kendon foreslår (1980) som McNeill så har videreutviklet til et kontinuum han kaller for "Kendon's continuum":

Gesticulation --> Language-like Gestures --> Pantomimes --> Emblems --> Sign Languages

Hvis man beveger seg i dette spekteret av de ulike formene for gester fra venstre til høyre skjer det følgende (McNeill, 1992, s. 37; McNeill, 2005, s. 5): For det første synker den

obligatoriske tilstedeværelsen av tale. For det andre øker tilstedeværelsen av språklignende egenskaper. For det tredje går idiosynkratiske gester over til å bli sosialt regulerte tegn.

Gestikulering, helt til venstre i kontinuumet, er det McNeill sikter til når han bruker ordet gest. Denne typen er idiosynkratiske og spontane bevegelser av hendene som akkompagnerer tale. De forekommer nesten aldri ved fravær av tale og er de bevegelsene vi produserer oftest (McNeill, 1992, s. 37; McNeill, 2003, s. 5). Når jeg tar i bruk ordet *gest* i resten av denne delen om gester og tale, bruker jeg det altså i den ovennevnte betydningen. Språklignende gester minner om gestikulering med tanke på hvordan de ser ut, men skiller seg hovedsakelig ut ved at de er grammatisk integrert med en ytring (McNeill, 1992, s. 37). De fullfører og er del av selve setningsstrukturen ved å fylle inn grammatiske deler (McNeill, 2003, s. 5), slik som å fylle inn for et adjektiv i en setning: "parents were alright, but the kids were [gesture]" (McNeill, 1992, s.37). Pantomime sikter til gestbruk slik som mimeleker (det som kalles «dumb show» på engelsk) der gestene representerer objekter og handlinger, men tale ikke må være til stede. De utføres enten i stillhet eller med onomatopoetiske lydeffekter (McNeill, 1992, s. 37). Bevegelsene kan også forme lengre sekvenser i en narrativ linje og skiller seg dermed også fra gestikulering, der gester etter hverandre ikke kombineres (McNeill, 1992, s. 37). Emblemer er den samme formen for gester man finner i Ekman og Friesen sin klassifisering nevnt tidligere. Helt til høyre i kontinuumet kan vi se at tegnspråk fungerer som tale i seg selv, da det er et fullstendig lingvistisk system; "[a]full-fledged linguistic system, with segmentation, compositionality, a lexicon, a syntax, distinctiveness, arbitrariness, standards of well formedness, and a community of users." (1992, s. 38).

### **2.3.3 Gester og tale som et system**

McNeill og Goldin-Meadow mener at gester og tale utgjør et enhetlig system. Som jeg har skrevet om tidligere i oppgaven, formidler gester informasjon som innholdsmessig er knyttet til det man ytrer. Goldin-Meadow og McNeill skriver at gester ikke bare formidler mening ved siden av talen, men at gester gjør dette på en måte som er integrert med talen (Goldin-Meadow, 2003, s. 16). De utgjør dermed ikke to separate systemer i kommunikasjonsprosessen, men er integrert sammen til å utgjøre et enhetlig og samordnet system (Goldin-Meadow, 2003, s. 17), som kan sees på som to sider av en "single underlying verbal-gestural process of constructing and presenting meanings" (McNeill, 1992, s. 25).

Goldin-Meadow og McNeill argumenterer for denne forståelsen av gester og tale som et system ut fra ulike lenker mellom gester og tale. For det første opptrer gester kun når man

snakker. I McNeill sine studier forekom 90 % av gestene kun sammen med tale (1992, s. 23). For det andre er gester og språk semantisk og pragmatisk «co-expressive». Det vil si at når gestene opptrer så er det samtidig med språket og de presenterer informasjon som er det samme eller nærme det semantiske innholdet i talen eller har den samme pragmatiske funksjonen (McNeill, 1992, s. 23). For det tredje er gester og tale temporalt synkrone, noe som vil si at den mest meningsbærende delen av gesten skjer samtidig med det lingvistiske segmentet som det er «co-expressive» med. Denne linken impliserer at det forekommer en delt mening mellom de to kanalene gester og tale, hvor denne delte meningen skaper basis for integreringen av gester og tale som ett enkelt uttrykk (McNeill, 1992, s. 23). På denne måten, ved å være temporalt synkrone, former de et enhetlig system (Goldin-Meadow, 2003, s. 16). Den fjerde linken er at hos barn utvikles gester og språk sammen:

As children's speech development moves from largely referential focus, through descriptive elaboration, and finally to the ability to structure discourse, so their gestures develop from a largely concrete deictic emphasis, through various kinds of iconic gestures, and finally to the discourse-referring gestures- metaphors, abstract pointing, and beats. (McNeill, 1992, s.24).

Den femte og siste linken er at gester og språk faller sammen samtidig ved afasi (McNeill, 1992, s. 24).

### **2.3.4 Forskjellen i meningsformidling mellom gester og språk**

Selv om gester og tale kan anses som deler av et enhetlig system, formidler de mening fundamentalt forskjellig fra hverandre og i ulike dimensjoner. Språk karakteriseres av at mening formidles på en segmentert og lineær måte (McNeill, 1992, s. 19). Dette vil si at det som var en såkalt "instantaneous thought" blir delt opp i segmenter og presentert i rekke etter hverandre gjennom tid når man skal uttrykke det gjennom språk (McNeill, 1992, s.19). Segmentene vil her si at ordene kommer etter hverandre og er organisert hierarkisk og strukturert som rekker av ord, hvor disse mindre delene utgjør helheten. Denne lineære og segmenterte egenskapen ved språk kommer av at språk er unidimensjonelt mens mening er multidimensjonell (Goldin-Meadow, 2003, s.24):

Language can only vary along the single dimension of time - phonemes, words, phrases, sentences, discourse: at all levels, language depends on variations along this one axis of time. This restriction forces language to break meaning complexes into segments and to reconstruct multidimensional meanings by combining segments in time. (McNeill, 1992, s.1).

Gester er derimot forskjellig fra språk på alle måter ved at de selv er multidimensjonelle (McNeill, 1992, s. 19). Gester står fritt til å variere i dimensjoner av tid, rom, form, baner og presenterer meningskomplekser uten segmentering og linearisering (Goldin-Meadow, 2003, s. 25). Gester formidler informasjon ved visuelt billedspråk og kan presentere informasjon på en simultan måte mens språk må presentere det sekvensielt (Goldin-Meadow, 2003, s. 26). Eksempelvis som å skulle tegne kystlinjen til Norge i lufta med hendene versus å beskrive den med ord.

For det første har gester egenskapen av å være globale (McNeill, 1992, s. 19). Det vil si at meningen av delene avhenger av meningen til helheten, i motsetning til språk hvor det fungerer motsatt, der ord utgjør deler som kombineres til en helhet for å formidle mening. Med gester formidler ikke hver del av bevegelsene mening i seg selv, men gjennom gesten i sin helhet, slik som å beskrive hvordan en edderkopp beveger seg over et bord. De sprellende fingrene betyr ikke løping i seg selv, de kunne representert noe annet i en annen kontekst, men representerer det i form av at hånden i seg selv er et symbol for edderkoppen (Goldin-Meadow, 2003, s. 26). For det andre er gester syntetiske. Det vil si at mange meninger kan formidles i en og samme gest, slik som i eksempelet fra McNeill om personen som gjenforteller en tegnefilm som jeg har nevnt tidligere. Hånden representerer karakteren, bevegelsene, handlingen osv. samtidig. Dette står i kontrast til de analytiske egenskapene ved språket, hvor distinkte meninger er knyttet til distinkte ord (McNeill, 1992, s. 19). For det tredje er de ikke-kombinatoriske: "Two gestures produced together don't combine to form a larger, more complex gesture. There is no hierarchical structure of gestures made out of other gestures." (McNeill, 1992, s. 21). I motsetning til språk, hvor mindre setningsledd kombineres til større setningsledd for å formidle mening, er gester i seg selv et helhetlig uttrykk som formidler mening i form av seg selv (McNeill, 1992, s. 21). Videre kjennetegnes språk ved at det må overensstemme med kodifiserte og gjenkjennbare systemer, noe gester ikke behøver:

Linguistic systems impose standards of well-formedness to which all utterances must conform or be dismissed as "not English" or "not Japanese" or not whatever language the speaker is using. The standards are "the way we do it." Gestures have no equivalent to this implicit standard of form. Gestures by different individuals are often similar when the content of the gesture is similar, but this similarity is because of the content and not because individuals are conforming to standards for making the gestures. (McNeill, 1992, s. 22).

Gester kan dermed anses å gi taleren flere muligheter for representasjon enn det språket kan alene. Goldin-Meadow sier at gester i all hovedsak formidler mening gjennom "imagery" (2003, s. 24). Siden gester gir taleren mulighet til å uttrykke seg gjennom

billedliggjøring fremfor den lineære og segmenterte måten språk gjør, gir gester talere en kanal for å kunne uttrykke tanker som kan være vanskelige å artikulere gjennom språk (Goldin-Meadow, 2003, s. 144 og s. 167). Hun trekker særlig frem at gester som modalitet passer for visuo-spatiale og motor-representasjoner (Goldin-Meadow, 2003, s. 184).

Når Goldin-Meadow og McNeill snakker om gester og bilder er ikke dette i form av fotorealisme. McNeill sier at man kan forstå det som at gestene har grunnlag i personens minner og tanker som kommer til syne gjennom billedgjøring (McNeill, 1992, s. 12). Gestenes billedgjøring trenger heller ikke kun være knyttet til den konkrete eller fiktive verden, men kan også være bilder av det abstrakte, ved hjelp av metaforer som gir form til det abstrakte innholdet (McNeill, 1992, s. 145).

### 2.3.5 Gest-typer

Det er blitt foreslått en rekke forskjellige systemer for å klassifisere gester som blir produsert når man snakker. Goldin-Meadow og McNeill mener at disse klassifiseringene omhandler det samme, men at forskjellen først og fremst ligger i hvor mange underkategorier man deler hovedtypene i (Goldin-Meadow, 2003, s. 6 og McNeill, 2005, s. 38). For eksempel vil det McNeill kaller for ikoniske gester, videre bli inndelt i «kinetographic», «spatial movement» og «pictographic gestures» av Ekman og Friesen (1969). Siden forskningsfeltene og litteraturen som ligger til grunn for denne oppgaven oftest henviser til McNeills inndeling av gesttyper som blir produsert når man snakker, har jeg valgt å ta utgangspunkt i disse. McNeills klassifisering av gesttyper er henholdsvis ikoniske, metaforiske, deiktiske og slag.

Ikoniske gester referer til håndbevegelser som representerer mening som er tett knyttet til det semantiske innholdet i de segmentene av språket de akkompagnerer. Generelt kan man si at de representerer kroppsbevegelser, bevegelsen til objekter eller mennesker i tid og rom og formen til objekter eller mennesker (Goldin-Meadow, 2003, s. 7). De representerer dette på en konkret måte, som vil si at de presenterer en billedgjøring av aspekter som også er tilstede i det semantiske innholdet om konkrete objekter, mennesker eller handlinger (McNeill, 2005, s. 39).

Metaforiske gester ligner på ikoniske gester, men representerer abstrakte idéer fremfor konkrete objekter og hendelser. I likhet med ikoniske gester er de også billedlige med tanke på at de visuelt representerer innholdet i talen, men presenterer dette på en måte slik McNeill sier er "an image of the invisible -- an image of an abstraction. The gesture depicts a concrete metaphor for a concept, a visual and kinesic image that we feel is, in some fashion, similar to

the concept" (McNeill, 1992, s. 14). McNeill sier at man ser dette i eksempler ved at talere metaforisk tar i bruk form og rom med det de presenterer i gestene. Han sier at hvis man snakker om et minne eller en idé man har og presenterer dette som om man holder en gjenstand i hendene, er ikke meningen nødvendigvis å presentere en konkret og spesifikk gjenstand, men heller at man holder minnet eller idéen i hånden som en abstrakt gjenstand som representerer disse: "There is an iconic component (the form of gesture resembles holding an object) and a metaphoric component (holding or presenting something is a metaphor for presenting a meaning)" (McNeill, 2005, s. 39). Et eksempel for metaforisk bruk av rom kan være at man deler rommet foran seg i to sider for å presentere "to sider" av en sak når man redegjør for en samfunnsdebatt, uten at man nødvendigvis snakker om to spesifikke parter eller personer.

Deiktiske gester betegner de bevegelsene hvor man peker. Disse gestene indikerer objekter, mennesker og steder i den virkelige verden (McNeill, 1992, s. 18). For eksempel hvis jeg sier at en gjenstand "er der" og peker på gjenstanden så representerer bevegelsen både hvilken gjenstand jeg sikter til og hvor den er plassert. Deiktiske gester *indikerer* alltid, men de kan ofte gjøre dette på en abstrakt måte hvor de indikerer noe annet enn det man konkret kan se. For eksempel hvis man peker mot et sted i rommet som ikke er der taleren befinner seg, men heller et abstrakt rom som representerer en introdusert referanse til et sted (McNeill, 1992, s. 18), eller at man peker mot en stol hvor personen man indikerer satt i tidligere. Dermed er det ikke stolen som indikeres i samtalen, men personen som satt i den (Goldin-Meadow, 2003, s. 8). McNeill sier at de fleste gester av denne typen ofte er abstrakte når mennesker prater (1992, s. 8). Deiktiske gester kan dermed både representere innholdet i talen på en konkret måte (slik som ikoniske gester), samtidig som de kan være abstrakte og minne om metaforiske gester: "Abstract pointing is a species of metaphoric gesture, where space and locus within it are used to present a nonspatial meaning" (McNeill, 2005, s. 40).

Den siste typen gester kaller McNeill for slag. De blir kalt slag fordi de minner om å slå musikalsk tid (McNeill, 1992, s. 15). De blir også kalt for "baton"-gester i Ekman og Friesens klassifisering med henvisning til hvordan dirigenter slår pulsen. Slag-gester skiller seg fra de andre gesttypene på ulike måter. For det første har de ofte den samme formen uavhengig av innholdet i talen. Hendene følger den rytmiske pulseringen av talen, som oftest som korte og raske bevegelser opp og ned eller inn og ut (McNeill, 1992, s. 15). Videre representerer de ikke det semantiske innholdet i talen, men har som funksjon å vektlegge viktige deler av diskursen eller narrativet som helhet mens det utfolder seg: "Of all gestures, beats are the most insignificant looking. But appearances are deceptive. Beats reveal the

speaker's conception of the narrative discourse as a whole. The semiotic value of a beat lies in the fact that it indexes the word or phrase it accompanies as being significant, not for its own semantic content, but for its discourse pragmatic content." (McNeill, 1992, s.15) På denne måten signaliserer slag-gester det taleren anser som viktig i forhold til diskursen som helhet, som en ekvivalent til å skulle bruke en gul highlighter på tekst, sier McNeill (2005, s. 41).

I stedet for å tenke på disse gestetypene som kategoriske, mener McNeill at det kan være mer hensiktsmessig å snakke om *gestdimensjoner*. Idéen er at det semiotiske innholdet gestene formidler, ikke nødvendigvis er det ene eller det andre (McNeill, 2005, s. 42). I stedet kan den samme gesten ha trekk som både er ikoniske og deiktiske blandet sammen. På lignende måte som Godøy et al. Sine kategoriseringer av funksjonelle gester ikke er ment til å gjensidig utelukke hverandre (2010, s 24).

### **3. Fra gester og tale til gester og musikk**

#### **3.1 Kroppslig billedliggjøring av musikalske idéer**

Tanken om forholdet mellom musikk og tale er noe som har interessert filosofer, musikere og vitenskapsfolk opp igjennom historien. Slik Patel skriver at Platon for over 2000 år siden mente ulike kirketonearter kunne virke oppløftende på ånden i og med at de lignet "noble speech". At Darwin reflekterte rundt hvordan en form for mellomliggende kommunikasjon mellom musikk og moderne språk var utspringet for vår arts kommunikative evner. Og historiske tenkere som Vincenzo Galilei (faren til Galileo), Jean-Jacques Rousseau og Ludwig Wittgenstein har kontemplert rundt dette forholdet (Patel, 2010, s. 3). Videre er musikk og språk, ifølge Nettle, noe som definerer oss som mennesker: "These traits appear in every human society, no matter what other aspects of culture are absent" (Nettl, 2000 i Patel, 20010, s. 3). Denne oppgaven har ikke som siktemål å undersøke selve forholdet mellom musikk og tale, men bruke denne parallellen mellom språk og musikk for å kunne bygge en bro mellom hvordan gester kommuniserer med tale og hvordan gester kan kommunisere med musisering og musikk.

I kommunikasjonen mellom Jacob Collier og publikum bruker han gester for å kommunisere med dem, men det er ikke noe semantisk innhold til stede som disse gestene virker sammen med. Det kan allikevel tenkes at gester, på samme måte som de knyttes til tale gjennom visuelt "imagery", representerer de underliggende musikalske idéene. Davidson (2005) legger frem idéen om at gester produsert av pianisten hun har studert, kan tenkes å speile språkmønstre, slik som man viser med hendene hvor stort noe er når man sier «så

stort"; "The musical sound produced may have been *'that big!'*. For example, he plays one solo right hand passage in Beethoven's Bagatelle whilst tracing it in the air with the left hand. Here, at least, a significant function of the gesture would involve acting out the expressive idea in space" (Davidson, 2005, s. 224). Lillian Simones, som i sin studie utforsker rollen gester spiller mellom lærer og elever i kommunikative interaksjoner i en-til-en pianotimer, mener det kan tenkes å være en parallel, mellom det hun kaller "imagery-language dialectic" og "imagery-music dialectic": "in which gestures can be considered as integral spontaneous components of music when synchronous and co-expressive with music." (2010, s. 106). McNeill har selv også fremlagt idéen om at man kan tenke seg at det eksisterer en form for musikalsk "growth-point" og "imagery-music dialectic", men at dette krever noe annet enn språk som semiotisk motpart til musikalske former for gestuell "imagery": "I am thinking that musical GPs can be found in the performing musician organizing actions (performances on an instrument) via imagery, combined with an awareness of music as structure, to create units of meaningful musical (performance) actions." (2015, s.104).

Disse idéene peker kun mot en mulig forbindelse og parallell mellom gester og musikk og gester og tale. Selv om det ikke er blitt gjort mer nærgående forskning knyttet til dette, ut fra teori jeg har funnet under arbeidet med denne oppgaven, kan det virke som om at disse tankene peker mot en idé om at gester visuelt kan representere de underliggende musikalske tankene og idéene hos personer, og dermed også kommunikasjonen av dette. For å utforske hvordan og hvorfor en slik kroppslig billedgjøring av musikken kan finne sted, vil jeg i den følgende delen redegjøre for tankene og idéene om "gestural affordances", musikalsk formkognisjon og metafor-teori.

### **3.2 Gestural affordances**

En innfallsvinkel for å forstå hvordan Collier utleder håndbevegelser som representerer- og er knyttet til den musikalske lyden, er ut fra Godøys idéer om "gestural affordances" av musikalsk lyd. Godøy skriver at musikk har en egen evne til å få oss til å bevege oss og forestille oss bevegelser knyttet til kvaliteter og trekk i den klingende musikken. Hvilke trekk ved musikken folk beveger seg til, kan være mye av samme type, slik som å følge pulsen på konserter med føttene synkronisert med de andre. Allikevel kan det også være individuelle forskjeller hvor andre deler av kroppen viser at personen har fokus på andre trekk i musikken, slik som å følge ulike melodier i det de hører (Godøy, 2010, s. 103). For å tilnærme seg hvordan dette er tilfellet, tar Godøy utgangspunkt i Gibson sin teori om «affordance» (1979),



som vil si "that people, dependent on their individual background, expertise, particular situation or mood at any moment, may focus on different features in any single phenomenon of the world." (Godøy, 2010, s. 103).

Godøy illustrerer tanken om hvordan musikalsk lyd kan inneha «gestural affordances» gjennom Charlie Chaplin sin barbererscene i "The Great Dictator". Musikken i scenen er Brahms' Hungarian dance no. 5, og Godøy viser til hvordan gestene Charlie Chaplin produserer er knyttet til trekk i denne akkompagnerende musikken. For eksempel utfører Chaplin raske håndbevegelser frem og tilbake når han påfører barberingskrem på fjeset til kunden, mens musikken består av raske rekker med toner. Og med et hurtig nedadgående slag beveger han hele armen for å fjerne barberskummet akkompagnert av en enkel aksentuert tuttiakkord (Godøy, 2010, s. 105). Poenget er at musikken innehar såkalte "affordances" for gestuelle bevegelser som ligner de trekkene vi finner i musikken, og at gestene også "shape our perception of the music, i.e. the stream musical sound is chunked by the shaving actions" (Godøy, 2010, s.105).

Undersøkelse av «gestural affordances» av musikalsk lyd handler om to ting knyttet til musikalsk persepsjon. For det første hvordan lyttere fremkaller bevegelse fra strømmer av musikalsk lyd og den andre veien, om hvordan lyttere tar i bruk mentale bilder av lydrelaterte bevegelser for å gi mening til det de hører, skriver Godøy (2010, s. 106). Dette er en toveisprosess hvor "sound induces images of movement, and conversely, where previously learned images of sound-related movement are projected onto sound" (Godøy, 2010, s. 106). Denne prosessen mener han manifesteres som en "perception-action cycle" som viser at musikkpersepsjon både er kroppslig og multimodal: "The constant shift between perceiving and acting, or between listening and making (or only imagining) gestures, means that music perception, is embodied in the sense that is closely linked with bodily experience, and that music perception is multimodal in the sense that we perceive music with the help of both visual/kinematic images and effort/dynamic sensations, in addition to the "pure" sounds" (Godøy, 2010, s. 106).

Et problem med vestlig musikalsk tankegang, sier Godøy, er at man mangler et konseptuelt apparat for holistisk erfart musikalsk lyd som ikke er basert på partituranalyser, men heller de auditive trekkene ved ekte musikalsk lyd. Dessuten hvordan ulike trekk som tonehøyde, styrkegrad og klang samhandler (Godøy, 2010, s. 113). For å konseptualisere trekk i musikalsk lyd i relasjon til deres "gestural affordance", mener Godøy at man kan tenke på de musikalske trekkene som "trajectory shapes in time and space" (Godøy, 2010, s.113). Rom, eller «space», i denne sammenhengen inkluderer både kroppsbevegelse i det

tredimensjonale euklidiske rom, men brukes også på en mer abstrakt metaforisk måte, slik som å konseptualisere et "pitch-space" som et konseptuelt skjema for forskjellen mellom tonehøyder eller et "ekte" rom, slik som pianotangenter arrangert horisontalt fra venstre til høyre, mørkest til lysest. Metaforisk bruk av spatiale konsepter kan også gjelde flere trekk som intensitet, tempo, tekstur og lignende (Godøy, 2010, s. 113).

### 3.3 Musikalsk formkognisjon

Disse idéene fra forrige del, som omhandler sammenhengen mellom former og musikk, har Godøy også tilnærmet seg ut fra en oppfatning om musikalsk form-kognisjon. Her er tanken at former, forstått som geometriske figurer og bilder basert på kroppsbevegelser, metaforer og grafisk representasjon kan assosieres til produksjonen og persepsjonen av musikk (Godøy, 2019, s. 237). Denne måten å tenke på musikk på som former, hevder han er tett knyttet til menneskers erfaring av musikk (Godøy, 2019, s. 237).

En av hovedidéene til Godøy, som ligger til grunn for form- kognisjon, er at den er kroppslig og multimodal; at former manifesterer seg i lyd og bevegelse, hvor bevegelse også inkluderer syn, proprioepsjon, berøring og erfaringen av anstrengelse (2010, s. 244). Dette bygges ut fra "motor theory of perception" (Godøy, 2010, s. 244). Det vil si at observerte eller forestilte lydproduserende kroppsbevegelser blir prosjektert på det vi hører, slik som energiske håndbevegelser til voldsom lyd fra trommer eller sakte buebevegelser til myke strengeinstrumentlyder. Idéen er at "sound-producing body motion contribute to the mental schemaes for perceving musical sound" (Godøy, 2010, s.245). Godøy mener også at dette kan sees i motsatt retning på lignende måte, slik jeg har nevnt i «gestural affordance»-delen ovenfor. At trekkene i bevegelsene i selve lyden, såkalte lydbevegelser også kan oppstå som former. For eksempel former av en såkalt "quasistationary" type: frekvensspekter, klang, akkorder, modaliteter, intervallkonstellasjoner og lignende (Godøy, 2010, s. 254). Det kan også være lyder med ulike bevegelsesbaner som gir forskjellige former: melodier, intonasjonsformer, klanglige forandringer, stigende og synkende tempo, artikulering, dynamikk, rytmiskteksturer, frekvensspekter, forandringer som bruk av muter på blåseinstrumenter eller forandring på bueposisjoner (Godøy, 2010, s. 255).

Disse formene for bevegelser kan knyttes til vår evne til det Godøy kaller "musical imagery". Vi kan ut fra minnet om det vi har hørt, gjenskape musikken i sinnet vårt etter å hørt den eller uten den "originale" lytteopplevelsen. Musikken kan dermed mentalt gjenspilles i originalt tempo, i raskere eller saktere tempo eller som et oversiktsbilde over hele det

musikalske forløpet (Godøy, 2019, s. 254). «Musical imagery» definerer han som "Our mental capacity for imagining musical sound in the absence of a directly audible sound source, meaning that we can recall and re-experience or even invent new musical sound through our 'inner ear'" (s. 254). Disse bildene kan også være andre inntrykk som produseres når vi lytter til musikk, slik som farger, teksturer og landskap (Godøy 2019, s. 254). Videre mener han at basert på de sterke forbindelsene mellom bevegelse og lyd i musikk, kan man også snakke om en form for "enacted shape cognition", hvor bilder av musikalsk lyd bringes frem i sinnene våre ved aktiv skissering av de ulike formene. «Gestural imagery» blir da forstått som en måte å bringe frem "auditory imagery", ved hjelp av lydproduserende handlinger eller bevegelser som følger trekkene i den musikalske lyden (Godøy, 2019, s. 254). «Shape cognition» betegner dermed faktoren som oversetter mellom bevegelse og lyd: "The crucial element here would be the shifting between images of motion and sound, with motion imagery triggering sound imagery, and conversely, sound imagery triggering motion imagery all the time with shape cognition as the translating factor between motion and sound." (Godøy, 2019, s. 254).

Et annet poeng Godøy trekker frem knyttet til tanken om musikalsk formkognisjon er at man ofte tar i bruk formrelaterede metaforer slik som flat, spiss, rund, glatt når vi snakker om- og skriver om musikk både i dagligtalen og i musikkanalytiske kontekster (2019, s.238). Å kunne billedliggjøre noe abstrakt som konkrete former finner vi igjen i den metaforiske gesttypen til McNeill (1992, s. 14), men dette kan også sees i lys av metafor teorien til Lakoff og Johnson (2008).

### **3.4 Metafor teori**

Lakoff og Jonhson (2008) mener at menneskers tenkning er konseptuelt strukturert ut fra metaforer. De sier at for folk flest knyttes metaforer til retorikk og kun hører til språk. Idéen deres er derimot at metaforer er gjennomtrengende i alle deler av det daglige liv, ikke bare i språk, men også i handlingene og tenkningen vår (Lakoff & Johnson, 2008, s. 3): "If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, then what we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor." (Lakoff & Johnson 2008, s.3). Det konseptuelle systemet vårt er noe vi ikke er bevisst på i hverdagen - vi tenker og handler automatisk. Lakoff og Johnson mener at man kan få innsikt i dette systemet ved å undersøke språk, siden språket vi kommuniserer med er basert på det samme konseptuelle systemet vi bruker til å tenke og handle med (Lakoff & Johnson, 2008, s. 3). Språket gir dermed mulighet for å finne bevis på hva dette systemet utgjør og fungerer som

"Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system." (Lakoff & Johnson, s. 5). Metaforer er dermed ikke bare ordene vi bruker, men måten vi forestiller oss konsepter på. De strukturerer opplevelsene våre, hvordan vi tenker og hva vi gjør. Lakoff & Johnson mener at menneskelige tankeprosesser i stor grad er metaforiske, og at dette skjer ved at "The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another" (Lakoff & Johnson, 2008, s. 5). Eksempelvis ved å strukturere konseptet argumentering ut fra konseptet *krig*, gjør dette at vi tenker på argumentering som krigføring og handler deretter. Språket vi bruker om aspekter ved "argumentering", som å vinne og tape eller angripe en annens posisjon, reflekterer den metaforiske strukturen av det underliggende konseptet, som gjør at hvordan vi forstår konseptet «argument» blir strukturert i forhold til konseptet krig (Lakoff & Johnson, 2007, s.4-5).

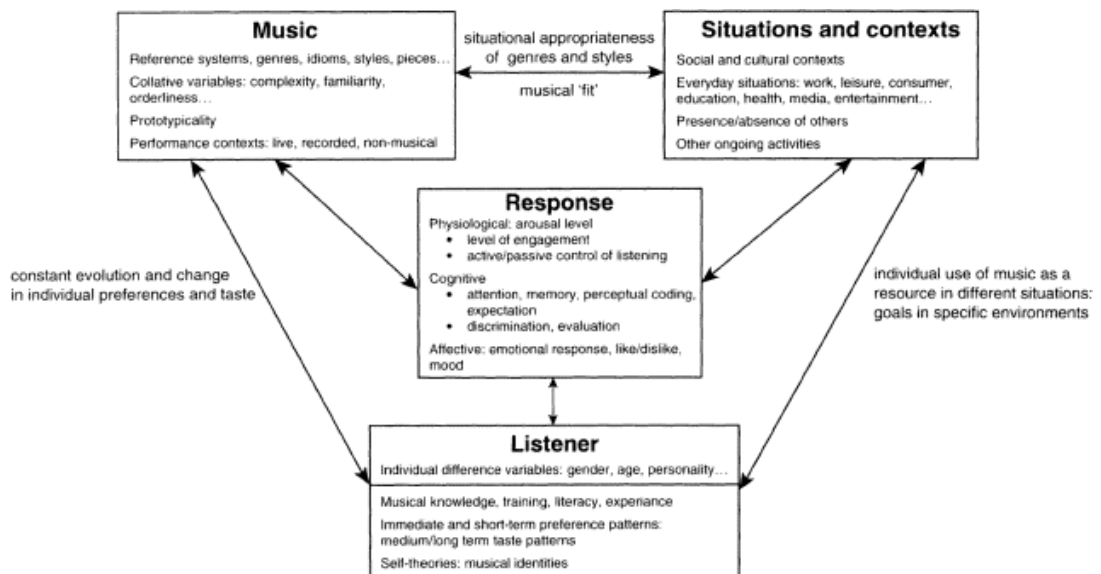
Hvorfor tenkningen vår er konseptuelt strukturert ut fra metaforer mener de springer ut fra våre opplevelser i verden (Lakoff & Johnson, 2008, s. 119). Metaforer muliggjør forståelsen av ett domene av opplevelse ut fra termene ved opplevelsen fra et annet. Denne forståelsen skjer med tanke på hele domenet av opplevelse og ikke kun i form av isolerte konsepter (Lakoff & Johnson, 2008, s. 117). Metaforiske konseptualiseringer som at "kjærlighet er en reise", "tid er penger" og "argumentering er krigføring" skjer gjennom at opplevelsene fra det grunnleggende erfaringsdomenet til den ene metaforen blir konseptualisert og definert ut fra tankene knyttet til den andre metaforens grunnleggende erfaringsdomene (Lakoff & Johnson, 2008, s. 117). De grunnleggende erfaringsdomenene til disse metaforene mener de utgjør strukturerte helheter av vår opplevelse, og kaller dem for "experiential gestalt": "Such gestalts are experientially basic because they characterize structured wholes within recurrent human experiences. They represent coherent organization of our experiences in terms of natural dimensions (parts, stages, causes, etc.). Domains of experience that are organized as gestalts in terms of such natural dimensions seem to us to be natural kinds of experience" (Lakoff & Johnson, 2008, s. 117.) Disse naturlige formene for opplevelser mener de er produkter av våre fysiske og sosiale opplevelser som vi har med kroppene våre, interaksjoner med fysiske omgivelser og interaksjon med andre mennesker innenfor våre kulturer (Lakoff & Johnson, 2008, s. 117).

### 3.5 Musikalsk kommunikasjon

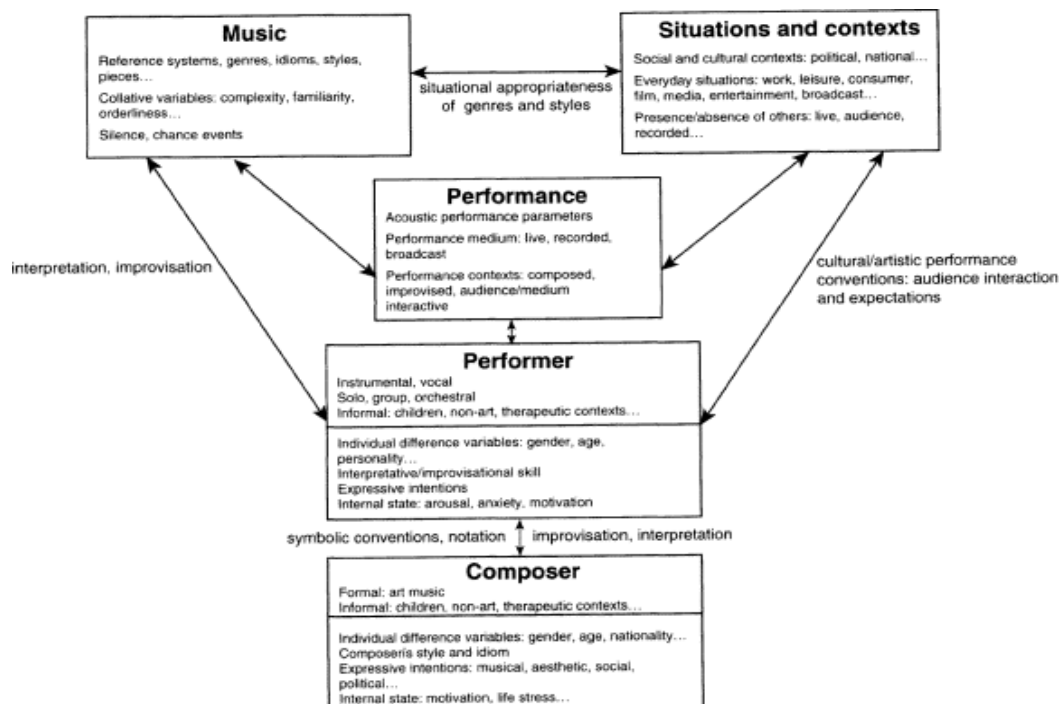
I de foregående delene jeg har redegjort for og i mine egne refleksjoner, mener jeg det ligger en underliggende forestilling om kommunikasjon som en enveis prosess som foregår mellom avsender og mottaker. Godøy & Leman, for eksempel, foreslår at en kanskje kan tenke musikalsk kommunikasjon som en sammenhengende lenke basert på bevegelse: "Indeed, bodily movements control instruments that generate movements of air particles. These movements are in turn transmitted to the listener, and are taken over by the listener's auditory system, which, through a neuronal coupling with the listener's motor system, sets the listener's body in motion" (2010, s. 6). Eller i den funksjonelle kategorien av kommunikative gester hvor de knyttes til utøveres gesters kommunisering av det ekspressive i musikken eller som teatralisk underholdning **til** publikum (Godøy, et al., 2010, s. 24). Med tanke på gestene vi produserer i samtaler, tolker jeg også at hovedfokuset er på hvordan en avsender sier noe og beveger hendene sine for å formidle et meningsinnhold til en mottaker, sett bort ifra at vi også gester når vi prater med oss selv, til andre og som støtte for egen tenkning (Goldin-Meadow, 2003).

En slik måte å tenke kommunikasjon på kan knyttes til Shannon og Weavers "information transmission model of communication" (1949). Denne modellen baserer seg på synspunktet om at en kommunikator bruker en form for kanal til å sende informasjon til en mottaker. Hargreaves et al. skriver at senderen, kanalen og mottakeren kan ta mange former, men modellens sentrale kjennetegn er at informasjon kun beveger seg i én retning fra avsender til mottaker og ikke omvendt (Hargreaves et al, 2005, s. 5). Hargreaves et. al sier at mange modeller av musikalsk kommunikasjon er påvirket av denne modellen, men det å tenke at musikalsk kommunikasjon *kun* innebærer informasjon overført fra en person til en annen, slik som for eksempel en fra utøver til en lytter, kan være problematisk. Hovedgrunnen deres er at en god del av musikalsk kommunikasjon kan sies å være mer interaktiv og "re-creative" mellom de ulike partene (Hargreaves et al., s. 3-4). Å tenke på musikalsk kommunikasjon ut fra "information transmission model of communication" gir utslag på følgende måte: "This view implies a kind of power relationship in which the performer takes the active role, and the listener is purely a passive recipient: this is not the case in many forms of musical communication, since the 'listener' may well play an active role in shaping the content and meaning of the message." (Hargreaves et al. 2005, s. 4) Dette mener jeg er meget relevant til kommunikasjonskonteksten mellom Jacob Collier og publikum. Slik jeg har nevnt innledningsvis, er et hovedaspekt som gjør at kommunikasjonskonteksten mellom dem skiller

seg fra andre typiske konsertsammenhenger nettopp det at publikum er aktive deltakere og ikke kun passive lyttere.



Figur 1. Reciprocal model of musical response (Hargreaves et al., 2005)

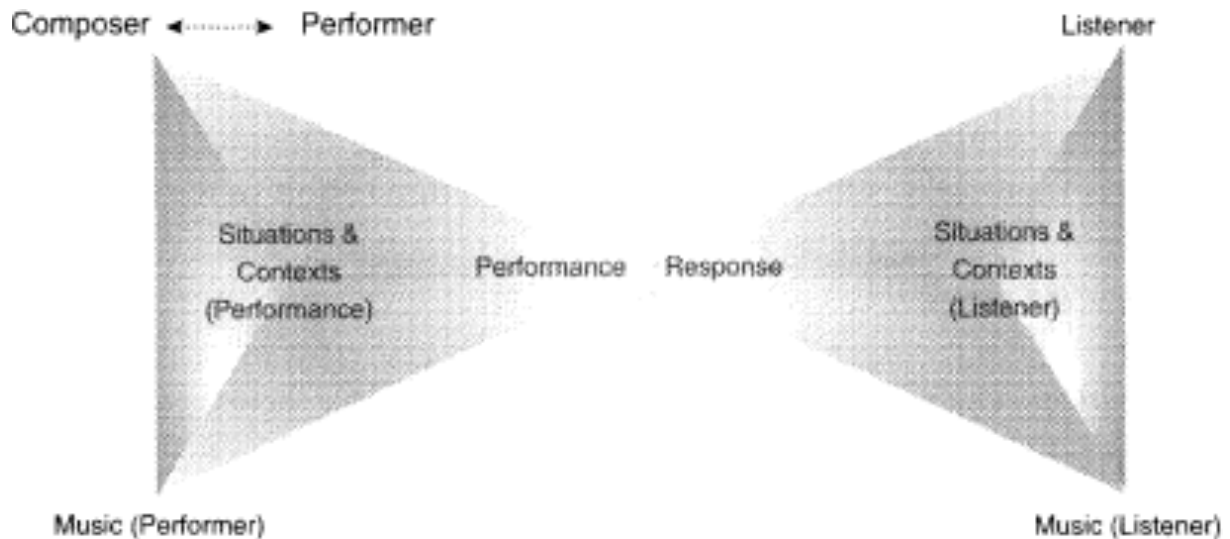


Figur 2. Reciprocal feedback model of musical performance (Hargreaves et al., 2005)

Hargreaves et al. legger frem et annet perspektiv på musikalsk kommunikasjon hvor man studerer det med tanke på de komplekse situasjonene man finner i det virkelige liv, og hvordan individer samhandler med andre mennesker, objekter og situasjoner i deres nærmeste omgivelser (Hargreaves et al., 2005, s. 5). Modellene deres kontekstualiserer kommunikasjonsprosessen ut fra tre hovedfaktorer: Karakteristikk ved musikken, menneskene som er involvert (komponister, utøvere, og/eller lyttere) og situasjonen/den sosiale konteksten kommunikasjonen foregår i (Hargreaves et al., 2005, s.7). Disse modellene, sett ut fra idéene til Bandura om "principle of reciprocal determinism", beskriver hvordan disse forskjellige faktorene påvirker hverandre gjensidig og kalles her for "reciprocal feedback" (Hargreaves et al., 2005, s. 8). Den første modellen, vist i figur 1. viser denne gjensidige tilbakekoblingen i musikalsk respons, mens figur 2. viser dette for musikalske opptredener. Med disse modellene ønsker Hargreaves et al. å inkludere en bredere definisjon av de ulike faktorene i musikalsk kommunikasjon, både med tanke på hvilke personer man snakker om og hva som kan regnes som musikk. Med tenker de ikke at musikalsk kommunikasjon dreier seg om utdannede musikere som spiller ferdigkomponert musikk for et publikum, men trekker da andre inn, slik som ufaglærte utøvere, andre type lyttere, utenfor konserthallen, gjennom media, på kaféer osv. (Hargreaves et al., 2005, s. 8). Ved å inkludere en bredere sosialkulturell kontekst og alle de ulike variablene innenfor hver faktor tenker de at de kan strekke seg lengere enn hva tanken om «transmission model» gjør. (Hargreaves et al., 2005, s. 8)

Ved å kombinere de to første modellene for musikalsk opptreden og respons, legger Hargreaves et al frem at man får en modell som kombinerer alle faktorene og variablene knyttet til hva som utgjør musikalsk kommunikasjon (Hargreaves et al., 2005, s. 20). De to «reciprocal feedback»-modellene presenterer de ulike faktorene og variablene i to dimensjoner, ved å plassere dem som to pyramider i tre dimensjoner (figur 3.) får man en modell hvor der de møtes er der hvor den musikalske kommunikasjonen skjer: "Musical communication is defined as the 'spark' which occurs when the performance event gives rise to a response" (Hargreaves et al., 2005, s. 20). Med dette skriver de at det viser den reciprocale feedbacken og det kausale forholdet mellom de avgjørende faktorene i begge retninger og alle de sosiale og kontekstuelle forklaringene. (Hargreaves et al., 2005, s. 20) De legger også til at modellene ikke nødvendigvis viser en alternativ teoretisk forklaring til "information transmission"-modellen, hvor den siste modellen i essens kan anses som en form for dette, men ved å vise det kausale forholdet mellom de to «reciprocal feedback»-modellen kan man få til det følgende: "The answer is that by specifying as many of the personal,

situational, and musical factors involved as is possible at this stage, and by advancing proposals about some of the causal interrelationships between them, we can generate new theoretical predictions that might not otherwise be possible" (Hargreaves et al., 2005, s.22).



Figur. 3 Reciprocal model of musical communication (Hargreaves et al., 2005)

## 4. Metode

For å finne svar på hvilken rolle Colliers bruk av gester for å kommunisere med publikum og oppfordre til deltakelse har jeg fokusert på å finne frem til et undersøkelsesopplegg som kan beskrive hvordan Collier beveger hendene sine i relasjon til den klingende musikken og publikum og hvilken funksjon man kan tolke at disse har i musisering. For å undersøke dette ligger det til grunn en kvalitativ forskningstilnærming hvor jeg har tatt i bruk videoannotasjon som metode og hentet inspirasjon fra fremgangsmåtene til McNeill, både i analysetilnærmingen og selve annoteringene (1992; 2005).

I denne delen vil jeg redegjøre for metodevalget for oppgaven, hvilken fremgangsmåte jeg bruker i annoteringen og analysen av videoklippet jeg har valgt og hvilke begrensninger metodevalget mitt medfører.

### 4.1 Valg av metode

For å tilnærme meg hvordan gestene til Collier kommuniserer med publikum ønsket jeg å sette meg inn i publikums opplevelse, hvor jeg kan bruke min egen opplevelse til å få innsikt i



publikums opplevelse i samspill til Collier. En kvalitativ tilnærming var dermed mest nærliggende.

For å finne frem til et undersøkelsesopplegg som kunne fungere for min oppgave har jeg tatt utgangspunkt i hvordan typiske studier av gester og tale gjør det. Ifølge Goldin-Meadow bruker typiske geststudier videoopptak av folk som snakker og konverserer naturlig, forteller en historie eller forklarer et problem. Forskere observerer så gestene som blir produsert i relasjon til språket og bruker dette for å trekke slutninger om hvordan taleren snakker og tenker basert på konteksten og formen til gestene. (Goldin-Meadow, 2003, s. 10). Nøkkelen til å studere gester ligger i kodesystemet en tar i bruk sier Goldin-Meadow. Man må identifisere og isolere gestene i strømmen av motoratferd, beskrive formen til gestene før man så tillegger dem mening (Goldin-Meadow, 2003, s. 11). Denne måten danner utgangspunktet for min fremgangsmåte, men hvor tale byttes ut med musikk og musiseringen.

Jeg tok i bruk videoannotasjon for å kunne skriftliggjøre videodataene av den nonverbale kommunikasjonen. Siden dette er noe man bruker til «kvalitative observasjonsstudier, gjerne av atferd hos barn og voksne» (Jensenius, 2009, s. 54

## 4.2 Min fremgangsmåte

Det finnes flere videoklipp av konserter med Jacob Collier som viser samme type segment som min oppgave undersøker. Videoklipper jeg har valgt er basert på at kamera har Collier og hans kroppsbevegelser i fokus. Siden det ikke er jeg som har gjort videoopptakene har jeg heller ikke da kontroll over kamerastyr og kameravinkler.

Videoklipper jeg har valgt er fra en konsert i operahuset i Toronoto. Jacob Collier har selv lagt ut dette videoklipper på sin youtube-kanal (2019), men i min oppgave tar jeg i bruk George Collier sin versjon (2021). Det er det samme klippet, men George Collier har her lagt til en transkripsjon av det musikalske forløpet som var nyttig i annoteringsarbeidet og som kan være nyttig for leseren.

For å gjøre annoteringene tok jeg i bruk annoteringsprogrammet VideoAnt som er utviklet ved University of Minnesota. Der kan man lage en privat bruker og laste opp youtube-videoer. Man kan markere tidspunkt i videoen og skrive kommentarer til det. Jeg startet først med å beskrive konteksten gestene ble produsert i for å trekke ut et datagrunnlag for hva som skjer i videoklipper når det gjelder Collier, publikum og den klingende musikken. Hensikten var å danne et rammeverk for å forstå hva gestene til Jacob Collier kommuniserer til publikum. Ved å ha en beskrivelse av konteksten rundt gestene kan

man ha en måte å sammenligne hvordan Collier beveger hendene sine og danne grunnlag for hvilken funksjon gestene har for det som skjer i løpet av videoklippet.

Hos McNeill sine undersøkelser er transkriberingen først og fremst hva taleren sier og hvilken mening som uttrykkes her, som videre danner grunnlag for å tolke hva slags mening gestene formidler (2005, s. 262). For min oppgave er det fravær av tale, og spørsmålet om mening er ikke så rett frem. For denne oppgaven annoterte jeg det som omhandler hva som danner grunnlaget for kommunikasjonen og hva det kommuniseres om i løpet av utøvelsen av det musikalske spørsmålet. Slik som hvem som synger hva og når og hvordan det utøves. Fokuset var å fokusere på de to aktørene Jacob Collier og publikum og den klingende musikken. Hvordan Jacob Collier beveger seg på scenen, hvor han står ovenfor publikum, hva han synger, hvilke seksjoner av publikum som synger og hva de synger. I videoklippet jeg har valgt er musikken som sagt inkludert i form av et notebilde lagt til nederst i bildet og jeg har tatt utgangspunkt i dette for å si noe om hva som synges. Jeg har først og fremst fokus på hvilken seksjon av publikum som synger hva og hva Collier også synger da dette ikke kommer frem i notene. Siden musikken synges kontinuerlig så vil det si at når jeg skriver at publikum synger en annen tone så bytter de fra forrige og fortsetter å synge denne. Det neste jeg gjorde var å identifisere hva som regnes som gest fra annen motoratferd. Med utgangspunkt i Ekman og Frisen (1968) sine kategorier av adaptors og emblemer, ble disse først identifisert. Det jeg regnet som gester var de håndbevegelsene som ble produsert i relasjon til den klingende musikken eller andre aspekter ved musiseringen og med intensjon om å kommunisere. Her vil jeg presisere at jeg ikke startet å beskrive bevegelsene i denne fasen, men kun markere tidspunktene de skjer.

I videoklippet var det en utfordring å bestemme hva som skulle regnes som en "hel" gest siden håndbevegelsene går raskt inn i hverandre og skifter på sekundet. For å kunne separere hva som kunne gjelde som en gest tok jeg utgangspunkt i forandringer og kontraster i den musikalske konteksten med tanke på hvilke musikalske parametere eller form for musisering og i hvor stor grad formen på gestene lignet på hverandre. Med dette mener jeg at selv om en bevegelse knyttet til forandring i en tonehøyde kunne vært regnet som "en gest" så regnet jeg dette som en del av en større gest hvis tonehøyden var del av en større musikalsk idé slik som en melodilinje. Og hvis formen på gestene gikk fra å bevege seg vertikalt til sirkulære bevegelser, med andre ord store kontraster i trekkene ved bevegelsen, så regnet jeg dem som enkeltstående gester.

I motsetning til beskrivelsen av konteksten med egne ord ønsket jeg å ha et deskriptivt system som kunne gi en mer systematisk beskrivelse av gestenes bevegelser. Å skulle

beskrive gestenes bevegelser med egne ord skapte flere utfordringer. Siden gestene utfolder seg i tid og rom er det vanskelig å gjengi med egne ord uten å miste en nøyaktighet av de ulike dimensjonene og at man beskriver hver gest på samme måte slik at man har muligheten til å sammenligne dem. Hvis man for eksempel skal beskrive posisjonen til en gest hvor den går fra hoftehøyde til over hodet dukker det opp flere problemer. Hvor langt unna hoften er hånden? Hvor langt over hodet er hånden? Hva med andre dimensjoner som formen på hånden eller hvilken orientering hånden har på ulike tidspunkt i bevegelsesbanen? For å beskrive de ulike dimensjonene av gestenes bevegelser tok jeg i bruk notasjonskonvensjonene til McNeill (se vedlegg). Gestene ble beskrevet med ut fra hvilken hånd som produserer gesten, håndflaten og fingrenes orientering relativ til kroppen, hånden og fingrenes form og posisjonen til hånden relativ til kroppen. På denne måten kunne jeg systematisk beskrive hver dimensjon av gestenes bevegelse og forandringer innenfor hver dimensjon. Siden videoklippet skifter vinkel og for å beskrive posisjonen i løpet av en bevegelsesbane og/eller hvor gestene skjer tok jeg i utgangspunkt hvordan McNeill foreslår en skjematisk inndeling av områdene foran taleren hvor gestene skjer i. Dette kaller han for «*gesture space*» og kan visualiseres som en "shallow disk in front of the speaker". (2015, s. 86) "for transcription purpose, the gesture space can be divided into sectors using a system of concentric squares; the sector directly in front of the chest is Center-Center; surrounding this is the Center, then the periphery (divided into upper, lower, right, left), and finally, at the outer limit, the Extreme Periphery (also divided). (McNeill, 2015, s.88) Ved å ta i bruk denne kunne jeg så både kode hvor håndens posisjon er i starten av bevegelsen og hvordan den beveger seg i bane til neste posisjon i slutten av gesten. I vedlegget står kodene for «periphery», men ikke «extreme periphery». Disse ble skrevet inn i annoteringene ved å legge til en "E-" foran. Basert på disse konvensjonene gjorde jeg også disse grepene når jeg annoterte: For å fange forandringene innad i hver dimensjon tok jeg i bruk komma for å beskrive hvordan den forandrer seg. Hvis det var noe ved bevegelsen innenfor hver dimensjon som ikke enkelt lot seg beskrive av notasjonskonvensjonene skrev jeg dette som kommentar i paranteser. Hvis hendene utførte ulike bevegelser, separerte jeg hver beskrivelse for hvilken hånd det gjelder. På denne måten kunne jeg systematisk beskrive hver gest på samme måte og samtidig fokusere på hver enkelt dimensjon om gangen.

Hos McNeill lar gester og konteksten seg kombinere visuelt gjennom typografiske grep, siden konteksten gestene produseres i først og fremst er knyttet til meningsinnholdet som ytres i talen. Hva som ytres lar seg dermed representere med skrift hvor man så kan inkorporere de ulike elementene og dimensjonene av gestene ved hjelp av ulike

formateringskonvensjoner som braketter, fet skrift og lignende. (McNeill, 2003, s. 275) Siden kommunikasjonsteksten som undersøkes i denne oppgaven ikke inneholder tale lar ikke denne fremgangsmåten seg like enkelt overføres. For å kunne tolke hvilken funksjon gestene har i interaksjonen mellom Jacob Collier og publikum tok jeg i bruk tabeller i word. På denne måten kunne jeg overføre annotasjonene av konteksten og gestene og se dem i relasjon med hverandre knyttet til tidspunktet de skjer i. Spesifisere at tidspunktene ikke kunne settes inn i egne rader fordi dette hadde vært vanskelig med tanke på tidslinjen. I stedet tok jeg utgangspunkt i at de står ved siden av hverandre omtrentlig i tid som en tidslinje fra topp til bunn. Og om konteksten er knyttet til gesttidspunktet eller ikke. På denne måten tar jeg utgangspunkt i hvordan McNeill (1992;2005;2015) og Goldin-Meadow (2003) mener formen på gestene og konteksten gestene skjer i skaper et rammeverk som man så kan tolke meningsinnholdet gestene kommuniserer.

### **4.3 Begrensninger**

En ulempe med bruk av min metode er at den kun tar for seg et videoklipp. Dette gjør at mine funn om bruk av gester sin rolle i musikkutøving ikke kan generaliseres til annet enn å gjelde Jacob Collier selv. Men selv om oppgavens kvalitative metode ved hjelp av video-annotasjon av en enkel konsertopptreden ikke kan generaliseres, så er det likevel nyttig for å kunne belyse aspekter som kan overføres til tilnærming av musikalsk samspill og kommunikasjon i andre kontekster. Aspektene blir også belyst på en mer dyptgående måte for å forstå kommunikasjonsteksten i sin helhet enn om fokuset for oppgaven ikke var på selve konteksten i seg selv. For å påse at analysen blir gjort på en troverdig måte har jeg lagt vekt på at annoterings- og analyseprosessen skal være mulig å gjentas på samme måte av andre ved å bruke konsise deskriptive systemer av gestenes bevegelsesdimensjoner.

Selve valget av youtube-videoklipp som analyseobjekt har også visse begrensninger som jeg vil gjøre klart. For det første siden jeg ikke har kontroll over filmingen av videoklippet og ikke kan prate med Collier selv kan jeg ikke vite hvordan han går frem i slike segmenter. Med tanke på hvor planlagt det er og i hvor stor grad det er improvisert. Samtidig tar jeg utgangspunkt i at segmentene er improvisatoriske basert på at ulike klipp viser forskjeller i det musikalske uttrykket, selv om de kan være basert på de samme rammene for det musikalske forløpet. Siden jeg heller ikke har muligheten til å samle inn data om publikummet sitt musikalske nivå fører dette også til at det påvirker overførbarheten til andre kontekster, da

Collier kan sees på som «musikk for musikere». Til tross for dette kan en også tenke at aspektene i seg selv noe som kan overføres og tilrettelegges for.

## **5. Analyse**

I denne analysen vil jeg presentere tolkningene mine, basert på annoteringene, om hvilke beskjeder Collier formidler gjennom gestbruken sin til publikum og hvilke grep han gjør for å oppfordre til deltakelse. Dette gjør jeg gjennom tekstbeskrivelser. Videoklippet er fra en konsert i Opera huset i Toronto (George Collier, 2022) hvor Collier utøver musikk i samspill med publikum. Tidsstemplene jeg bruker i denne delen er direkte til videoklippet og ikke det samme som i annotasjonen. Annoteringene som er blitt gjort finner man i vedleggene. Disse analyseresultatene er viktige for resten av oppgaven siden de danner grunnlaget for den teoretiske diskusjonen.

### **5.1 Bevegelsene og musikken i opptreden**

Før jeg presenterer mine tolkninger av hvilke beskjeder gestene kommuniserer med spesifikke eksempler, ønsker jeg å gi en kort oversikt og oppsummering av transkripsjonene jeg har gjort over hva som kjennetegner helheten ved de ulike dimensjonene av bevegelsene og det musikalske forløpet. Dette mener jeg vil gi en helhetlig oversikt og oppsummering av hva som skjer i videoklippet og opptreden til Jacob Collier, og er utgangspunktet for tolkningen jeg har gjort av funksjonen og rollen gestene spiller i kommunikasjonen med- og oppfordringen til deltakelse fra publikum. Ved å presentere det som kjennetegner bevegelsene og det musikalske på en helhetlig måte, kan jeg så eksemplifisere mer spesifikt hva jeg har tolket er funksjonen og beskjedene gestene kommuniserer med konkrete eksempler som illustrerer helheten.

#### **5.1.1 Trekk ved bevegelsene som helhet**

I løpet av opptreden tar Jacob Collier i bruk hele gestrommet foran seg med alle dets ytterpunkter. Gestene produseres ofte med armene utstrakt i deres fulle lengde og beveger seg innenfor seksjonene “periphery” og “extreme periphery” av gestrommet. Dette ser vi ved at hendene kan gå vertikalt fra hoftehøyde til over hodet eller horisontalt med armene helt utstrakt til høyre og venstre eller diagonalt mot hjørnene av gestrommet. Selv om gestene beveger seg innenfor alle ytterkantene av gestrommet i løpet av opptreden, vender Collier

ofte tilbake til skulderhøyde og oppholder seg her mest. Senter av gestrommet er det minst brukte av Collier. De få gangene hendene hans befinner seg her er dette ofte som del av en større bevegelse som går fra senter til ytterkantene av gestrommet. De gangene gestene produseres ved at hendene oppholder seg i en enkel seksjon av gestrommet, tar Collier ofte i bruk større bevegelser av andre deler av armen innenfor dette området; for eksempel med sirkulære bevegelser fra albuen eller ved å veive frem og tilbake med håndleddet.

Gjennom hele opptredenen opererer hver av hendene innenfor sin del av gestrommet. Gestrommet er delt på midten som en imaginær linje som separerer det inn i en høyre- og venstrehalvdel. Hendene krysser ikke over til den andre håndens halvdel, men holder seg innenfor hver sin respektive halvdel. Gestene varieres med om det er med én hånd eller om det utføres med begge hender. De gangene gestene utføres med begge hender skjer dette på forskjellige måter. Den første varianten er at gestene gjør samme bevegelse i alle dimensjoner innenfor hver sin halvdel, men at de er speilvendt med hverandre over den imaginære linjen som deler dem. For eksempel kan høyre hånd bevege seg fra å være helt utstrakt til høyre side til diagonalt over hodet, mens venstre hånd beveger seg fra utstrakt til venstre side til diagonalt over hodet på sin side. Den andre varianten er at bevegelsene er av samme type, men går i motsatte retninger. For eksempel kan den ene hånden starte over hodet pekende ned og den andre hånden starte ved hoftehøyde pekende opp og så møtes i skulderhøyde. En tredje variant er at hver hånd gjør hver sin type bevegelse, men da som oftest etter hverandre og ikke samtidig. Hendene produserer heller aldri former for gester som er avhengig av at begge hendene skal være i kontakt med hverandre, slik som hvis en skulle lage en sirkel med hendene ved å sette venstre og høyre pekefinger og tommel sammen.

Collier tar i bruk noen få varianter av håndformer som han holder seg til over lengre tid gjennom gestsekvensene uten å bytte raskt mellom hver av dem. Hovedsakelig bytter han mellom en pekende form og åpne hender, med ulike varianter av disse. Den pekende håndformen er den mest konsise, med lukket hånd og utstrakt pekefinger som varieres med løsere fingre eller tommel ut. Hovedsakelig holder Collier denne formen som den er, mens bevegelse i de andre dimensjonene er det som utgjør gesten. Med den åpne håndformen er det flere variasjoner der det skjer flest bevegelser innenfor håndform-dimensjonen. Enten er fingrene samlet eller utspredd, eller de går fra lukkede hender til åpne hender eller sprellende fingre.

Hendene og fingrenes orientering er konsise fremfor skiftende. Det vil si at de holder den samme orienteringen i løpet av gjennomføringen av dimensjonene i produksjonen av en gest. Hvis for eksempel en av Collier sine gester starter med en bevegelsesbane fra over hodet

og ned til hoftehøyde, vil håndflaten være vendt inn mot kroppen med fingrene pekende nedover og holdes slik gjennom hele bevegelsesbanen uten å skifte. Der vil den holdes før en ny bevegelse skjer. Videre blir håndorienteringen gjennomgående brukt på en slik måte at den gir variasjoner til håndformen. Håndens form holdes som den samme i en gestsekvens, men orienteringen dens forandrer hvordan formen utfolder seg. Dette kan skje ved å holde en pekende håndform som orienterer seg fra side til side, eller ved å forandre retning på pekingen fra opp til ned

Flere ganger i løpet av opptredenen tar Jacob Collier i bruk resten av kroppen for å aksentuere og støtte bevegelsene i gestene. For eksempel kan håndens posisjon relativt til kroppen være den samme, men allikevel skifte posisjon ved at han i stedet for å bevege hendene og armene, beveger hele overkroppen ved å bøye knærne. Et annet eksempel er at før gestene opptrer, beveger Collier seg ofte bakover og så fremover for å lede inn til når gesten starter. Andre ganger roteres hele gestrommet mens gesten holder seg i samme posisjon ved at han roterer overkroppen fra side til side. Foruten store bevegelser og bruk av kroppen, tar Collier også i bruk bevegelser av hodet og ulike ansiktsuttrykk. Selv om det dette kommuniserer ikke er fokusområdet for denne oppgaven, er det hensiktsmessig å nevne disse, da de også er med å på å aksentuere og støtte gestene – for eksempel ved å gi tilbakemelding eller vise vokallyd.

Gjennom opptredenen blir kjennetegnene og bevegelsene til de ulike gestdimensjonene gjentatt, og gjerne i samme type sammenheng. For eksempel når en gest allerede er etablert blir denne ofte gjentatt, som der hvor hendene posisjonerer seg i gestrommet eller type håndform. Ofte er gjentakelsen av disse knyttet til lignende elementer i det som skjer i musikken og beskjer om musiseringen.

### **5.1.2 Det musikalske forløpet**

Musiseringen skjer gjennom trestemt sang. Publikum blir gjennom Jacob Colliers opptreden delt inn i tre seksjoner, der høyre side av salen synger topptonen, midtre del synger den midterste tonen og venstre side av salen synger bunntonen. Gjennom musiseringen synges forskjellige melodier av én stemme om gangen eller to samtidig, men det forekommer ikke at alle tre stemmene synger ulike melodifigurer samtidig. Det er alltid én seksjon som ligger på samme tonen, mens de andre seksjonene beveger seg i tonehøyde. Med unntak fra helt i oppstarten får de ulike seksjonene tonene de skal synges innstudert. De synger kun vokalisert, uten noen form for tekst – og vokallyden er først og fremst O- og A-vokaler.

Parameterne den utøvde musikken følger er først og fremst tonehøyde, harmonier og dynamikk. Når det kommer til tonehøyde, beveger det seg kun trinnvis innad i hver stemme. Gjennom musiseringen synger publikum tonen kontinuerlig fra start til slutt. Harmonisk består musikken enten av enkle treklanger – tonika og dominant – eller tostemte intervaller i form av kvarter i tonearten F. Det er også innslag av dynamikk, særlig i avslutningen der styrkegraden økes og senkes. Musiseringen er fri rytmisk og har ikke noe satt tempo eller taktinndeling. Musiseringen er organisert ut fra om sekvensene har fokus på dynamikk eller tonehøyde, men aldri begge deler samtidig.

Gjennom musiseringen er ikke Collier delaktig i syngingen, bortsett fra ved innstudering og ledelse. Før publikum starter å synge, presenterer Collier de ulike tonene for hver seksjon. Hvis publikum får høre en tone de ikke har sunget i de ulike melodiske figurene så langt, synger Collier *med* publikum for å etablere tonen. Andre ganger synger Collier selv for å rette på hvilken tone som skal synges.

De ulike melodiske motivene blir repetert og utbrodert. Gjennom opptreden repeterer Collier et segment etter å ha vist det én gang. Andre ganger utbroderer han en melodifigur til en lengre frase. Hovedsakelig skaper Collier musikken ved å ta utgangspunkt i tonen publikum synger, og beveger seg i ulike retninger før de vender tilbake til tonen de startet på i utgangspunktet. I andre segmenter av musiseringen er det kun fokus på skifte av tonehøyde. Disse to ulike typene måter å musisere med tonehøyde på skjer ikke samtidig.

## 5.2 Formidling av beskjeder om musiseringen

Gestene Jacob Collier produserer kan hovedsakelig tolkes som beskjeder knyttet til hvem, når og hva publikum skal synge. Beskjeder knyttet til musikalske parametere er knyttet til tonehøyde og dynamikk. Ettersom musikken har en fri tidsfølelse er ikke gestene knyttet direkte til rytme. Grunnen til at de kan tolkes slik kan baseres på hvordan gestene opptrer synkront med det som skjer i musikken. Mellom disse ulike gestene er det likheter og mønstre som blir gjentatt eller viser seg med varianter av samme type. Hvem som skal synge bestemmes enten gjennom direkte indikering med pekebevegelser eller retningen bevegelsene tar.. Videre ser vi andre beskjeder som handler om presentering, retting og tilbakemelding. I denne delen av oppgaven vil jeg trekke frem de ulike typer bevegelser som kan identifiseres og beskrive konkrete eksempler på dette med henvisning til tidspunktene i videoklippet for å trekke frem nyansene og variasjonene mellom hver type gestbruk.



## 5.2.1 Tonehøyde

En stor andel av gestene er knyttet til beskjeder om hvilke toner Collier oppfordrer publikum til å synge når han leder dem gjennom musiseringen. Disse gestene deler lignende trekk og mønstre med de ulike bevegelsesdimensjonene, og blir kun produsert i segmentene i musiseringen hvor de musikalske idéene hovedsakelig omhandler parameteret tonehøyde. De ulike variantene av denne formen for gester kan sees i sammenheng med de forskjellige musikalske idéene om tonehøyde Collier tilsynelatende ønsker at publikum skal synge. Basert på dette blir det identifisert tre type gester:

**Tonehøyde opp eller ned:** gester som kommuniserer at publikum skal skifte tonehøyde

**Dreietoner:** gester som kommuniserer bevegelser i tonehøyde hvor publikum synger trinnvis til nabotonen før de vender tilbake til tonen de startet på.

**Tonerekker:** Lengre bevegelser i tonehøyde som utgjør en sekvens med oppadgående og nedadgående bevegelser som vender tilbake til tonen de startet på.

Innenfor hver av disse typene er det videre varianter ut ifra om Collier henvender seg til en seksjon av publikum eller flere om gangen. Tonerekker kan inneholde dreietoner og kunne vært ansett som to separate musikalske idéer, men jeg har tatt utgangspunkt i hvorvidt det er pause mellom de musikalske idéene eller om det er tydelige skifte i type idé både musikalsk og i bevegelsesdimensjonene i gestene.

For å kunne separere og sammenligne hver type gester knyttet til tonehøyde vil jeg redegjøre for dem en etter en. Disse ulike typene gester knyttet til tonehøyde varierer mellom å være separate eller gå inn i hverandre og kommer i ulike rekkefølger gjennom det musikalske forløpet. Fremfor å presentere dette kronologisk vil jeg heller ta for meg en og en og behandle dem innenfor den enkelte seksjon som tar for seg sin type. Gester som hovedsakelig indikerer hvem det gjelder og ikke det musikalske, vil jeg ta senere i analysen, selv om de ofte også opptrer nært gestene knyttet til tonehøyde.

### Dreietoner

Denne typen, gester, ligner hverandre gjennom opptreden. Hvor variasjonen, posisjonen, til hånden, og om det er to seksjoner av publikum som synger eller ikke og om de skjer separert eller leder inn, til tonerekker og tonehøyde opp og ned gester.

Den ene varianten er i tilfeller hvor Collier henvender seg til én seksjon. Første gangen vi hører en dreietone, kommer denne som en egen sekvens med pause imellom. (0:24) Collier

henvender seg til høyre side av publikum, mens han med utstrakte armer beveger hånden over hodet og til skulderhøyde. Med pekende hånd, håndorienteringen på vei oppover peker oppover og peker nedover på vei ned. Det som skiller seg fra første gangen, og som vi ser, de andre gangene, er at når Collier gir beskjed til publikum om å synge tonen ned, bøyer han kroppen istedenfor å posisjonere hånden under skulderhøyde. Andre gangen (0:44) ligner første gangen i de fleste bevegelsesdimensjoner, men hvor forskjellen er at hånden posisjoneres i hoftehøyde når publikum synger tilbake til utgangspunkttonen, slik at tonehøyden dras ned. Den andre gangen, viser eksempel der dreietone leder inn mot en lengre tonerekke, med en kort pause imellom. Tredje gangen (1:32) kommer en rekke med dreietoner etter hverandre, mens han henvender seg til venstre side av publikum. Disse er like som de har vært, bortsett fra at det er venstre hånd som produserer gesten.

Den andre varianten tar Collier i bruk begge hender og henvender seg til to seksjoner om gangen. Dette skjer ved 1:49 og 1:57. Disse gestene ligner på de andre dreietone-eksemplene, men skiller seg ut med hvordan armene er utstrakt og at begge hendene er i bruk. Fremfor å bevege armen og hånden over hodet og i skulderhøyde foran seg, strekkes begge armene ut til sidene og går fra over hodet og hoftehøyde. Disse kommer før det går over til gester knyttet til tonehøyde opp og ned.

## **Tonerekker**

Første varianten av gester knyttet til tonerekker er knyttet til om det er én seksjon han henvender seg til. Første gangen publikum synger en lengre tonerekke, er det som brodering av en tonerekke. (0:32) Høyre side av publikum starter med å synge tonene Bb, A, Bb, A i økende tempo før de ligger på tonen G og tilbake til A. (0:32) På de første tonene svinger Collier armen oppover når tonehøyden skal gå opp og nedover når tonehøyden skal gå ned, med pekende hånd oppover og nedover. Posisjonen relativ til kroppen er den samme - over hodet og ved hoftehøyde. Når publikum synger fra A til G skjer det noe som skiller seg fra de andre gestene knyttet til tonehøyde, men som vi ser Collier tar i bruk senere. Istedenfor å etablere en ny posisjon for tonen G, gjentar han samme nedadgående bevegelse hvor han svinger armen raskt til skulderhøyde uten å peke oppover. (0:35) Dermed samsvarer ikke tonene med posisjonen, men heller selve bevegelsen. Andre gangen (0:47) fortsetter han med høyre siden. Her er et eksempel på hvordan dreietonen som kommer først kunne vært ansett som en del av hele tonerekken. Slik jeg opplever det, er det nok pause til at det blir to idéer separert fra hverandre. Publikum synger Bb, C, Bb, A, G, A. Gestene Collier utfører skjer på

lignende måte med å vise tonehøyder ved å bevege armene over hodet og ned igjen. Det som skiller seg her er at man ser en variant fra første gangen når Collier beveger seg enda et tonetrinn høyere enn utgangspunkttonen, til C. Her svinger Collier armen fra hodet til skulderhøyde og tilbake til over hodet uten å peke nedover og løfter hele kroppen ved å stå på tærne. På denne måten får han publikum til å synge enda en tonehøyde opp, og blir som en motsatt versjon av førstegangen når han ønsker de skal synge en tone ekstra ned. Når Collier også ønsker at de skal gå fra A til G på slutten, tar han i bruk en annen variant hvor han ikke svinger raskt opp og ned med armen slik som ved 0:35, men istedenfor lar kroppen gjøre denne bevegelsen med å bøye knærne. (0:49)

Den andre varianten av gester knyttet til tonerekker skjer når han henvender seg til to seksjoner om gangen med begge hender. Det som er hovedforskjellen fra de gangene han henvender seg til én seksjon er at han tar i bruk to hender, men det er også noen detaljer jeg vil trekke frem som skiller seg ut: Ved 1:09 synger publikum G, A, Bb, A, Bb, A. Collier svinger begge armene ned til hoftehøyde mens han peker nedover og bøyer knærne. Så gjentar han samme oppadgående bevegelse og bøyer knærne litt med tonene A og Bb før han gjør en svingende bevegelse fra hodehøyde til skulder høyde mens han peker nedover fra Bb til A. Igjen ser vi at posisjonen ikke er knyttet til spesifikke toner, men heller at selve bevegelsen er det som signaliserer opp eller ned i tonehøyde og hvordan de varierer i posisjonen de starter og ender på. Andre gangen han henvender seg til to seksjoner (2:10) synger publikum tonerekken A, Bb, C, Bb, C, Bb, A. Begge armene er utstrakt til begge sidene og følger samme formen for bevegelser som han har gjentatt tidligere. Eneste store forskjellen er når han ønsker at publikum skal gå fra Bb til C. Her repeterer han den oppadgående bevegelsen, men forandrer også håndformen for å gjøre det ekstra tydelig. Hendene går fra en lukkede fingre med utstrakt pekefinger til knyttet hånd tilbake til pekefinger utstrakt.

## **Tonehøyde opp eller ned**

Gester som formidler beskjeder om at publikum skal synge en tonehøyde opp eller ned har to forskjellige formål i løpet av musiseringen knyttet modifisering av harmonikken. Det første formålet er for å skape harmonisk spenning mellom seksjonene i publikum. Gjennom musiseringen skjer forandringene i tonehøyde enten ved at en stemme gjør en melodisk bevegelse eller med parallellføring mellom to stemmer. Ved å flytte en stemme om gangen oppnår Collier at publikum synger sekundintervaller med hverandre før de vender tilbake til tersklanger. Det andre formålet er å legge til rette for en overgang fra treklang til tostemt.

Siden musiseringen kun består av trinnvisbevegelse, tar Collier i bruk beskjeder om at publikum skal bevege seg tonemessig mot samme tone, fra ters, til sekund og møtes på samme tone. Disse segmentene med tonehøyde opp eller ned kommer gjerne som hale etter dreietoner eller tonerekker.

Første gangen Collier tar i bruk denne formen for gestbruk skjer det som et eget segment. Ved 0:59 henvender han seg først til høyre side av publikum med samme nedadgående bevegelse til skulderhøyde jeg har beskrevet tidligere. Mens høyre hånd holdes i denne posisjonen gjør han det samme med venstre hånd til midterste del av publikum. Før han gjør en svingende bevegelse fra hoftehøyde til skulderhøyde mens han peker oppover for at begge seksjonene av publikum skal vende tilbake til utgangspunkts-tonene. På denne måten går høyre og midtre del av publikum fra tersen F og A, til sekund G og F, til tersen G og E før de vender tilbake til utgangspunkt tonene F og A. Ved å presentere dette første gangen som et eget segment, virker det som Collier etablerer denne formen for gestbruk før han senere lar det gli inn i de andre gesttypene. Et annet poeng med denne første gangen han tar i bruk denne gesten, er at dette er første gangen han leder to seksjoner til å musisere samtidig –noe som så leder inn til en tonerække etter en pause imellom.

I resten av musiseringen bruker Collier hovedsakelig denne type gester til å gå fra tostemt til treklang, bortsett fra et segment hvor han ombestemmer seg. Han beveger hendene likt i de to første tonene, mens i den siste tonen når de to seksjonene skal synge unisont, gjør han en annen variant. Etter en tonerekkesekvens ser vi ved 1:22 at Collier lar den ene hånden starte ved hoftehøyde pekende oppover og den andre ved over hodet peke nedover hvor de så føres til skulderhøyde. På denne måten gir han beskjed til to seksjoner om gangen å bevege seg i motsatt retning. Det samme skjer også ved 2:19. Men ved 2:02 ser det ut som han skal til å gjøre det samme, men ombestemmer seg i siste liten til å la begge hendene gjøre den oppadgående bevegelsen hvor de ikke synger samme tone, men heller går tilbake til utgangspunkts- tonen.

Ut fra disse eksemplene kan vi se at det er visse trekk som går igjen. For det første er ikke pekingen knyttet til noen tydelig posisjon hvor tonen skal befinne seg. Det er heller slik at en oppadgående bevegelse signaliserer til publikum at de skal synge én tonehøyde opp og motsatt med tonehøyder ned. Likevel kan man tenke at det er en form for relativ posisjon i og med at armene ofte løftes opp til skulderhøyde ved oppadgående bevegelser og til hoftehøyde ved nedadgående.

Videre er retningen på håndformen med pekefinger vendt oppover og nedover også det som signaliserer om publikum skal synge opp eller ned i tonehøyde, og at hendene hans gir beskjeder til den seksjonen de henvender seg til.

### **5.2.2 Dynamikk**

Den andre typen beskjeder Collier gir publikum gjennom gestene sine, er knyttet til styrkegrad og dynamikk. Disse deler like bevegelser i de ulike dimensjonene, og forekommer mellom sekvensene som omhandler tonehøyde. Basert på konteksten hvor publikum synger, og trekk ved gestene er det to typer beskjeder gjennom gestene som blir identifisert. Den første typen beskjede er når Collier ønsker å få lyd fra publikum både i form av mer lyd og å fortsette å holde på lyden, men uten store forandringer i dynamikken i den klingende musikken. Slik jeg har tolket det virker det som disse typene gester har som formål først og fremst å opprettholde aktiviteten til publikum gjennom hele det musikalske forløpet, fremfor å forandre noe ved musikken. Den andre formen for gester knyttet til dynamikk er direkte knyttet til senkning og økning i graden av dynamikk. Denne formen for gester skiller seg fra den første både med tanke på trekkene ved gestene og den klingende musikken. Videre er denne formen for gester også den som forekommer minst i opptreden.

### **Opprettholdelse av lydstyrke**

Før jeg nevner eksempler på gester knyttet til opprettholdelse av styrke vil jeg nevne det første eksempelet hvor gesten, i tillegg til å omhandle styrkegrad, også har funksjon for å presentere tonen. Opptreden starter med at Collier står på midten av scenen og synger tonen F. (0:00) Armene er inntil kroppen og han har underarmene utstrakt foran seg i hoftehøyde. Hendene er åpne, og han beveger fingrene raskt frem og tilbake. Alle i publikum starter så å synge samme tonen som Collier. Siden dette er starten på det musikalske forløpet så skiller denne gesten seg fra de andre med at den kan tolkes å formidle flere beskjeder enn kun tonehøyde.

På en side viser den at publikum skal starte å synge og på den måte omhandle styrkegrad. Samtidig kunne den også knyttes til tonehøyde fordi Collier ønsker at publikum skal gjenta den samme tonen som han starter med å presentere. Til tross for at den både kan knyttes til dynamikk og tonehøyde så inkluderer jeg den innenfor denne typen gester som formidler beskjeder om dynamikk. Av den grunn, som jeg vil vise, bærer de samme trekkene som de gestene som formidler beskjeder om dynamikk og styrkegrad.

Denne formen for gester brukes videre i kontekster hvor Collier ønsker at publikum skal opprettholde lydstyrken eller fortsette å synge det de synger. Vi ser denne gesten gjentatt flere ganger i løpet av musiseringen (0:09, 0:29, 1:25, og 2:24) Variasjonen skjer hovedsakelig rundt hvor utstrakte armene er og orienteringen relativ til kroppen og posisjonen i gestrommet. Fellestrekket ligger i at fingrene beveger seg raskt frem og tilbake og at begge hender produserer gesten. For eksempel ved 0:09 ser vi Collier har hendene orientert med håndflatene opp, mens ved 0:29 har han håndflatene inn mot senter og med utstrakte armer til sidene i skulderhøyde. Hvor sistnevnte dukker opp igjen ved 1:25 og 2:24, men her med mindre utstrakte armer til sidene.

En variasjon var når Collier ønsket at publikum skulle holde på og ikke falle i lydstyrke ved å be om mer energi fra publikum. Trekk ved disse gestene skiller seg fra de foregående med større bevegelser i gestrommet med hendene og armene og at fingrene går fra sprellende fingre til en tydeligere variant av å åpne og lukke hendene. Når Collier produserte disse gestene hører vi også publikum synge sterkere. Denne formen for gester skjer kun to ganger i opptredenen. Første gangen ved 0:40 hvor Collier står på midten av scenen og henvender seg til den midtre og venstre del av publikum, etter en tonerekke sekvens med høyre side. Armene er her ved hoftehøyde og hvor underarmene gjør sirkulære bevegelser fra albuen og hvor hendene åpnes og lukkes. Andre gangen ved 0:54 utføres samme form for gest, men hvor posisjonen er nærmere skulderhøyde.

## **Økning og avtagende lydstyrke**

Den siste formen for gester minner om gestene brukt til å gi beskjeder om tonehøyde og er de som forekommer færrest ganger gjennom opptredenen. Trekkene i bevegelsesdimensjonene ligner de knyttet til tonehøyde med tanke på posisjon og bevegelsesbane gjennom gestrommet. Hendene er det som skiller seg ved at istedenfor en typisk pekegest så er det åpne hender med fingrene utstrakt og orienteringen av håndflaten enten vendes oppover eller nedover. Vi ser Collier beveger hendene fra hoftehøyde, med åpne hender, spredde fingere og med håndflatene vendt oppover, til over hodet. (2:26) Publikum synger sterkere enn det de har gjort frem til nå, før Collier snur hendene med håndflaten vendt nedover og publikum synger svakere og svakere. Så føres hendene nærme hverandre i senter til en siste gest (2:34) hvor han gjør et raskt nøkk med hendene og lukker dem for å avslutte det musikalske forløpet.

Denne typen gest opptrer også i starten, men i en raskere utgave og ikke knyttet til samme type beskjed om direkte økning eller avtagning i lydstyrke. Etter å sekvensen med

presentasjon og innstudering av tonene publikum skal synge i hver seksjon fører Collier høyre hånd med håndflaten vendt oppover og med åpen hånd raskt fra hoftehøyde til skulderhøyde. (0:18) Før han så kjapt peker til hver sin side med begge hender. Ut fra konteksten så tolker jeg dette som en gest for å forsikre seg om at publikum fortsetter å synge det han har presentert. Siden midtre del synger samme tonen som de ble presentert i starten, og Collier nettopp har gitt de andre tonene til de to andre seksjonene, gir denne beskjed om at midtre del skal holde på styrkegraden. Mens pekingen til høyre og venstre seksjon forsikrer seg om at de også skal fortsette å holde på styrkegraden.

En observasjon jeg finner særlig spennende knyttet til de to formene av gester er at det er håndformen som er avgjørende for hvilket musikalske parameter Collier sikter til. For når det har med tonehøyde å gjøre så er formen på hånden at alle fingrene er samlet til en knyttet hånd bortsett fra en utstrakt pekefinger - en typisk pekehånd. Mens når det er knyttet til dynamikk og lydstyrke så er det med åpne hender og hvor alle fingrene er aktive både i form av sprellende fingere og åpne og lukking av hendene.

### **5.2.3 Indikering av hvem som skal synge**

For å signalisere hvem som skal synge tar Jacob Collier i bruk to forskjellige metoder. Den første metoden går ut på å produsere en egen gest som har som formål å gi beskjed om hvem han henvender seg til. Dette skjer som en enkel indikering ved å peke mot den seksjonen han ønsker skal ta imot beskjeder. Disse forekommer oftest når det skjer forandringer eller en ny type sekvens som kommer, for å etablere hvem han sikter til. For eksempel ved 0:24 hvor han peker mot den høyre siden etter å ha presentert tonene og musiseringen har startet. Dette ser vi også ved 1:48, hvor han for første gang henvender seg til høyre og venstre side samtidig. Når han tar i bruk den andre metoden er det ikke med en egen pekegest, men heller hvem gesten er rettet mot og hvem kroppen er vendt mot. Dette ser vi særlig i segmenter hvor det ikke oppstår nye elementer av bytte mellom seksjoner eller nye former for musisering.

### **5.2.4 Presentasjon, retting og tilbakemelding**

En rekke av gestene er ikke direkte knyttet til utøvelsen av musikken eller indikering av hvem som skal synge, men heller *beskjeder* rundt musiseringen. Den første formen for slike beskjeder er ved presentasjonen og innstuderingen av tonene han vil at publikum skal synge i starten. Andre ganger er det underveis i musiseringen hvor Collier retter på det publikum

synger for å få det slik han ønsker det. Den siste formen for gester har som formål å gi tilbakemelding til publikum underveis om at det de gjør er godt utført.

Ved starten presenterer og innstuderer Collier hver tone publikumseksjonene skal synge med ulike former for peking og svingende bevegelser. Først (0:07) synger Collier tonen C mens han henvender seg til venstre side av publikum som så gjentar denne tonen. Venstrearmen hans svinger frem og tilbake mot publikum og ned mot gulvet tre ganger med en pekende hånd. Deretter henvender han seg til venstre side av publikum (0:09) og svinger venstrehånd fra senter til utstrakt arm i skulderhøyde mens han peker på dem. Collier synger tonen A og publikum gjentar. Videre synger han tonen F (som alle sang på i starten) til midtre del av publikum og har armen strukket ut foran seg over hodet, mens han svinger på en pekende hånd frem og tilbake. Siden dette er tonen som alle startet på, er dette mer en gjentakelse for å påse at midtre del av publikum fortsetter å synge denne tonen. Vi ser også at han gir beskjed om å øke volum ved å løfte armen med åpen hånd, håndflaten vendt oppover fra hoftehøyde til over hodet. Til slutt peker han mot høyre og venstre side av publikum for å påse at de synger de tonene han har gitt dem (0:16).

Ved sekvenser med nye toner synger Collier ofte med på den nye tonen mens han produserer den tilhørende gesten, slik som første gangen publikum synger en dreietone. Her synger han med til tonen Bb mens han utfører gesten (0:25). Når publikum først har gjennomført en slik sekvens synger han *ikke* med. På denne måten etablerer han hva som er intensjonen med gestene. Hvis publikum ikke synger det han ønsker, retter han ved å repetere tonen etter gesten (1:03). Det er kun én gang i opptredenen at Collier stopper opp og presenterer tonen på nytt. Ved 1:50 ser vi at Collier er i gang med en dreietone-sekvens med høyre og venstre side av publikum. Han sørger for at midtre del også synger med. Man ser ikke i videoklippet hva han gjør, men det virker som om han løfter hånden mot midtre del for å stoppe dem fra å forandre tonehøyde. Deretter gir han tonen til høyre side av publikum ved å vende hodet mot dem.

Gjennom opptredenen bruker Collier to varianter av tilbakemeldinger. Den ene i form av emblemer, gjerne etter en ny musikalsk idé eller sekvens blir presentert for publikum. Ved 00:14 og 1:07 gir han en standard “tommel opp” gest, med lukkede fingre og tommelen utstrukket. Slik jeg tolker dette formidler Collier til publikum at det de gjorde var riktig og at de gjør en god jobb. Den andre formen skjer gjennom nikking med hodet istedenfor håndbevegelser. De skjer også i lignende kontekster hvor publikum utfører noe nytt, slik som ved 0:36 hvor det er første gangen publikum synger to toner i nedadgående bevegelse.



## 5.3 Grep for å oppfordre til deltakelse

Foruten at gestene formidler beskjeder til publikum om musiseringen er det også flere grep jeg tolker Collier gjør for å forsikre seg om at gestene oppfattes av publikum og at han ivaretar deltakelsen deres. Det er særlig tre aspekter jeg mener opptreden som helhet karakteriseres av. Det første er hvordan han påser at publikum ser gestenes ulike bevegelsesdimensjoner. For det andre tar han i bruk forskjellige former for repetisjon og variasjoner etter at han har etablert ulike gester og musikalske idéer. For det tredje påser han at alle seksjonene av publikum er aktive gjennom musiseringen.

### 5.3.1 Synlighet

Det første jeg vil trekke frem knyttet til synlighet er at gestene fyller hele gestrommet så alle i publikum har mulighet til å se dem. I denne kommunikasjonskonteksten tar Collier hensyn til at han kommuniserer med flere hundre mennesker om gangen og også til ulike seksjoner av hele publikum. I andre kommunikasjonskontekster, som for eksempel mellom medutøvere, med 1-til-1 eller mindre grupper, er avstanden kort nok til at gestene kan utøves i de indre delene av gestrommet. Siden avstandene kan være store fra bakerste rad til scenen, forstørrer Collier hele gestrommet slik at gester som kunne vært utført i de indre seksjonene av gestrommet blir fordoblet og brer seg ut i gestrommet i dets helhet. Videre er det også en grad av presisjon i hvordan han tar i bruk gestrommet. Slik jeg skrev innledningsvis om Freddie Mercury, bruker utøvere også håndbevegelser for å kommunisere med et helt publikum. Collier kommuniserer med ulike seksjoner samtidig og han signaliserer hvem han kommuniserer til ved å la hendene bevege seg tydelig innenfor de forskjellige seksjonene av gestrommet, både med tanke på hvem han henvender seg til og knyttet til de musikalske idéene.

Collier virker også bevisst på plasseringen sin på scenen og hvilken retning han vender seg mot for å gjøre det enklere for publikum å se gestene og intensjonene hans. For eksempel beveger han seg til den siden av scenen som er nærmest den seksjonen av publikum han ønsker å kommunisere med. De gangene han henvender seg til hele publikum eller til flere seksjoner samtidig, står han på midten av scenen. Ved å gjøre dette viser han både hvem han kommuniserer med, men gjør det også lettere for publikum å faktisk se gestene.

I tillegg til store bevegelser ved bruken av gester tar Collier også i bruk kroppen for å forsterke gestene på ulikt vis, blant annet ved å utvide gestrommet ved å løfte eller senke hele kroppen. Eller han tydeliggjør at det kommer en ny beskjed ved å gå steg bakover før gesten produseres for så å ta skritt frem mens bevegelsen skjer. Også ansiktsuttrykk og bevegelse av hodet kan nevnes i denne sammenhengen. Tilleggsinformasjon vises blant annet med munnen og ved løfting og senking av hodet, som sammen med resten av kroppen forsterker de ulike bevegelsesdimensjonene ved gestene.

### **5.3.2 Repetisjon og variasjon**

Jacob Collier tar også flittig i bruk repetisjon av bevegelsene og musikken for å lede publikum gjennom musiseringen. Dette finner vi flere eksempler på: for det første er selve bevegelsesdimensjonene noe som gjentas knyttet til de ulike formene for musikalske idéer, både når det gjelder tonehøyde og dynamikk. Videre gjentar Collier ofte samme segment med samme type bevegelse og musikalsk idé.

For å skape fremdrift og nye musikalske idéer går både bruken av gester og de musikalske idéene fra enkelt til mer komplisert. For eksempel starter Collier med dreietoner før han går over til tonerekker. Han påser også at tonene er etablert før han fortsetter med å variere de musikalske idéene.

### **5.3.3 Aktivisering**

Gjennom opptreden sørger Collier for å aktivisere hele publikum i musiseringen. Flere ganger henvender Collier seg til én seksjon eller to seksjoner gjennom musiseringen. Mellom hver av disse sekvensene beveger og vender Collier seg til resten av publikum ved å produsere gester for å få mer lyd. På denne måten kan han bytte mellom å gjennomføre en tonehøyde-sekvens samtidig som han opprettholder aktiviseringen fra de andre seksjonene som kun synger tonen. Videre skaper Collier variasjon med de ulike formene for tonehøyde-gester ved å bytte mellom hvilke seksjoner som er i fokus – om det er to samtidig eller om det er én seksjon som ikke har fått prøvd seg på å synge de musikalske idéene. Ved å veksle slik frem og tilbake mellom seksjoner oppnår Collier at alle i publikum blir inkludert i musiseringen.

I forlengelse av at publikum er aktivisert gjennom musiseringen passer Collier også på at alle får prøve seg på å synge de forskjellige musikalske idéene. Dermed er det slik at tonehøyde, dreietoner og tonerekker ikke bare er forbeholdt én seksjon, men at han lar alle

spille ulike roller. Han passer på at gjennom musiseringen får alle prøve å synge de forskjellige segmentene, enten sammen med en annen seksjon eller for seg selv. Et godt eksempel jeg særlig vil trekke frem er hvordan høyre og midtre del av publikum er de som er mest i fokus fra starten av opptreden, men når Collier først henvender seg til venstre side av publikum oppholder han seg her over lengre tid. De får anledning til å synge dreietone-motivet flere ganger etter hverandre, og deltar etter hvert også i tonerekke-sekvensen sammen med høyre side av publikum.

## 6. Diskusjon

I denne delen vil jeg diskutere observasjoner av analysefunnene og se dem i forhold til de ulike teoretiske perspektivene jeg har redegjort for i teoridelen. Jeg starter med å diskutere de funksjonelle aspektene ved opptreden ut fra de funksjonelle kategoriene ved musikkutøvelse til Godøy et al. (2010). Her vil jeg belyse hvordan de funksjonelle aspektene påvirkes av den uklare rollefordelingen av hvem som er utøver og publikum, ut fra en synsvinkel om at Collier kan anses å "spille" publikumet nærmest som et instrument. Deretter utforsker jeg hva som kjennetegner måten gestene kommuniserer på gjennom musiseringen ved å sammenligne dem med trekk ved hvordan McNeill (1992;2005;2015) og Goldin-Meadow (2003) mener gester kommuniserer når de skjer sammen med tale. Her tar jeg utgangspunkt i at meningsinnholdet gestene representerer, knyttes til musikken og musiseringen og ikke semantisk innhold i tradisjonell forstand, siden fokuset for oppgaven er på gestene og ikke forholdet mellom språk og musikk. Så utforsker jeg hvordan gestene kan sees å representere og visualisere de underliggende idéene om musikken som klingende fenomen. Dette gjør jeg ved å se dem i sammenheng med gesttypene til McNeill (1992; 2005;2015) og knytter dette videre opp mot teoriene om "musical affordances" (Godøy, 2010), musikalsk formkognisjon (Godøy, 2019) og konseptuell metafor-teori (Lakoff & Johnson, 2008). Til slutt diskuterer jeg den musikalske kommunikasjonen ut fra Hargreaves, et al. sin modell om "reciprocal feedback" (2005). om hvordan det skapes en felles musikalsk opplevelse som visker ut skillene mellom utøver og publikum. Før jeg så reflekterer over hvilke begrensninger en slik tilnærming Collier benytter i møte med publikum har.

## 6.1 Å spille publikumet

Det første jeg vil gjøre er å utforske gestbruken til Collier opp mot Godøy et al. sine kategoriseringer av musikalske gesters funksjonelle aspekter. Disse inkluderer lydproduserende, lydakkompagnerende, lydtilretteleggende og kommunikative gester (Godøy, et al., 2010, s. 24).

Ved første øyekast kan det virke som om funksjonen til Collier sine gester i all hovedsak er kommunikative. Collier står på scenen og formidler beskjeder om musikken og musisering som publikum så tolker og utfører deretter, hvorpå kommunikasjonen dreier seg om å koordinere publikums lydproduserende handlinger. Ved nærmere ettersyn mener jeg at det kan tegnes et mer nyansert bilde av hvilke funksjonelle aspekter det er ved gestbruken. Hovedsakelig finner jeg dette i rollene publikum og Collier har i samspillet for å skape det musikalske forløpet. Musikken som skapes er ikke ferdig komponert i forkant, men noe som improviseres frem gjennom Collier sine gester og samspillet med publikum som selv er utøvere av konsertens musikk, fremfor passive lyttere. Med dette tenker jeg at man kan nærme seg de funksjonelle aspektene ved å tenke på publikum som et "instrument" som Collier spiller på.

Ut ifra denne idéen kan det være nærliggende å tenke at gestbruken innehar aspekter av lydproduserende art, siden musikken skapes i musiseringsøyeblikket som Collier leder. Å tenke publikum som instrument kan minne om hvordan Godøy et al. beskriver at danseres bevegelser kan anses som lydproduserende hvis de er knyttet opp mot et elektronisk system. (2010, s. 13) Tanken min er at når Collier improviserer musikken han ønsker å høre, så styrer han syngingen til publikum gjennom gestene sine, hvor publikums stemmebånd blir en forlengelse av han selv for å generere lydene av hans musikalske idéer. På den annen side kan det diskuteres hvorvidt de er lydproduserende da de ikke kan knyttes til underdelingen eksitasjons -bevegelser (Godøy, et al., s. 25) da de verken direkte eller indirekte er i kontakt med stemmebåndene til publikum. Dette gjelder også underdelingen modifikasjons-gester (Godøy, et al., s. 25). Samtidig ser vi i opptreden til Jacob Collier at han gjennomgående tar i bruk munnen for å forme klangen til det publikum synger ved å vise vokal-lyden de skal synges med. Så selv om gestbruken til Collier ikke samsvarer direkte med lydproduserende gester, er det fortsatt mulig å tolke gestene som en form for lydproduksjon.

Et annet perspektiv man kan ta er å tenke publikum og Collier som medutøvere som reagerer på hverandre gjennom samspillet. For selv om Collier setter dem i gang med å synges tonen sammen, så gjør han ikke dette for alle tonene. Publikum, gjennom opptreden,

bestemmer også selv hvilke toner som skal utgjøre de forskjellige melodifigurene. Fra et slikt perspektiv tenker jeg at Colliers bevegelser også kan ha funksjonelle trekk av å være lydakkompagnerende ved å følge trekkene i det publikum bestemmer seg for å synge ved å tegne det i luften (Godøy, et al., 2010, s. 27). Fortsetter vi med samme tankegang om at publikum er medutøvere, tenker jeg at gestene også kan inneha dimensjoner som er lydtilretteleggende for publikums musisering, særlig av typen fraseringsgester og "entrained" gester (Godøy, et al., 2010, s. 26). For Collier formidler ikke bare beskjeden om hvilken spesifikk tonehøyde eller lydstyrkenivå det dreier seg om, men de ulike bevegelsesdimensjonene ved gestene virker sammen for å også vise selve fraseringen av intensitet og hurtigheten det skal fremføres i. Og siden det musikalske forløpet kjennetegnes av å være fri rytmisk, gir gestene muligheten til å dele felles puls når det musiseres med de forskjellige parameterne av dynamikk og tonehøyde.

I denne delen av diskusjonen har jeg satt søkelys på hvilke funksjonelle aspekter gestene til Collier har i musiseringen med publikum. Som Godøy et al. sier, så kan man anse alle musikalske gester å være knyttet til kommunikasjon (2010, s. 25). Men på hvilken måte kommuniserer gestene og hvordan kan de knyttes til den klingende musikken? I de to neste delene vil jeg undersøke nærmere selve kommunikasjons -aspektet ved gestene.

## 6.2 En musikalsk samtale

Gester som akkompagnerer tale formidler mening som er pragmatisk og semantisk knyttet til det som ytres og utgjør deler av et enhetlig system (McNeill, 1992; 2005; 2018; Goldin-Meadow; 2003). Gestene Collier produserer kan ikke knyttes til et semantisk innhold på samme måte som tale av den enkle grunn at de ikke er det samme. Allikevel tenker jeg at gestene til Collier formidler mening på en pragmatisk måte ut fra konteksten og musikken. Slik ser vi i opptreden at Collier har intensjon om å formidle et meningsinnhold knyttet til musiseringen og de musikalske idéene, og at publikum raskt tolker dette riktig. Jeg tenker at en måte å se paralleller mellom hvordan gester kommuniserer når de akkompagnerer tale kan skje gjennom å se hele samspillet som en form for "musikalsk samtale". Her tenker jeg ikke på at musikken nødvendigvis har en semantisk parallell til språket som gestene formidler, men heller at interaksjonen mellom Collier og publikum er en intensjonal kommunikativ aktivitet for å kunne skape musikk på lignende måte som gester og tale også er intensjonelle. Musikken i seg selv og musiseringen tenker jeg dermed kan anses å være "referenten" som gestene skjer sammen med. I stedet for et språklig innhold er "samtalen" noe som består av

musikken i seg selv og alt rundt som Collier og publikum kommuniserer om. Denne tanken om en form for "musikalsk samtale" tenker jeg er ekstra nærliggende med tanke på at musiseringen er improvisatorisk og samspillet mellom Collier og publikum skaper musikken – på lignende måte som at en samtale i språklig forstand ikke er nedskrevne monologer som fremføres. Ut fra dette perspektivet om en form for "musikalsk samtale" vil jeg sammenligne hvordan gestene Collier produserer kan knyttes til hva som kjennetegner gestene som produseres når vi snakker.

Det første jeg har tenkt på er om gestene til Collier kan anses som en form for «illustrators» (Ekman & Friesen, 1969) knyttet til det musikalske innholdet. Den observasjonen jeg mener kan indikere en slik parallell gjorde jeg i analysearbeidet. Både emblemer og «adaptors» er til stede med de samme egenskapene som skal til for at de er en slik type nonverbal atferd. Gestene til Collier knytter seg til det musikalske innholdet og på denne måten kan sies å være en form for musikalske «illustrators». Hånden representerer noe annet enn seg selv og er et symbol som representerer musikken og musiseringen i den "musikalske samtalen".

En annen måte å undersøke hvordan gestene kommuniserer, er å sammenligne dem med Kendon-kontinuumet bestående av gestikulering, språklignende gester, emblemer, pantomime og tegnspråk (McNeill, 1992), men hvor tale erstattes med musikk og musisering. Jeg mener at gestene til Collier ikke passer med språklignende gester, emblemer og tegnspråk. Språklignende gester er for langt fjernet fra musikk til å skulle passe. Fordi det ikke er noe "grammatisk" gestene kan fylle inn for selve musiseringen. Emblemer i form av seg selv tar Collier i bruk gjennom opptredenene. Gestene kan heller ikke sammenlignes med et lingvistisk system som tegnspråk, i og med at gestene til Collier er idiosynkratiske og ikke del av noe kodifisert system. Det jeg finner at det kan trekkes paralleller til, er gestikulering og pantomime- spektrumet ved Kendon-kontinuumet. Gestikulering er idiosynkratiske og spontane, produseres kun når tale er til stede. (McNeill, 1992, s. 37) Mens pantomime er mimelek som forteller et helt narrativ. (McNeill, 1992, s. 37) Ved gestikulerings- spektrumet er også gestene til Collier idiosynkratiske når de skjer sammen med musikken. I hvor stor grad de er spontane, betegner en av begrensningene med oppgaven min, med tanke på at jeg ikke kan snakke med Collier selv. Det kan tenkes at de er spontane i form av at det er improvisasjon. Hvorvidt gestene akkompagnerer tale på samme måte som gestikulering, er det ikke like enkelt å trekke en parallell til. Gestene til Collier skjer synkront med musikken som synges, slik som skifte av tonehøyde. Samtidig utgjør tonehøyde skiftene en hel melodi og på denne måten kan anses som å følge en "narrativ" linje - bevegelsen i melodien som helhet -

slik som pantomime. Det er også flere gester som finner sted som ikke forekommer synkront med den klingende musikken, men allikevel er del av musiseringen. Særlig pekingen til Collier kan trekkes frem her, hvor han ofte peker hvem som skal synge før han formidler beskjeder om hva de skal synge.

For å forstå nærmere hvordan gestene til Collier formidler mening vil jeg nå gå fra forholdet til tale ved Kendon-kontinuumet til å se det ut fra de dimensjonale trekkene ved gester når vi snakker. Gester presenterer informasjon i helt ulikt språk. (McNeill, 1992, s. 19) Språk gjør det sekvensielt, lineært og med distinktive meninger knyttet til ord som sammen danner setninger. Oppgaven min er som sagt ikke ute etter å undersøke hvordan musikk kan ligne på språk. Hvordan, gestene, knyttes, til musikken, vil jeg komme nærmere inn på. Men egenskapene ved gestene når vi snakker sin meningsformidling er noe som kan sammenlignes, hvor språket erstattes med musikk. Uten å hevde hvordan musikk og språk henger sammen, er musikk noe som skjer gjennom tid, som jeg tenker fungerer på lignende måter som språk. Rytmer og tonehøyde følger etter hverandre i sekvenser på en lineær måte og danner melodier og figurer. Samtidig er musikk forskjellig fra språk med tanke på at det er polyfont - flere stemmer, elementer virker samtidig for å skape musikalske uttrykk. Colliers gester minner om gester ved tale ved at de på samme måte står fritt til å variere i dimensjoner av tid, rom, form og baner, og presenterer meningskomplekser uten segmentering og linearisering (Goldin-Meadow, 2003, s. 25). Blant annet ser vi globale egenskaper, som vil si at meningen til gestens deler avhenger av helheten, også er til stede hos Collier. (McNeill, 1992, s. 19). For eksempel er ikke peking i seg selv noe som innehar en distinkt mening knyttet til tonehøyde. Det er heller den pekende hånden i kombinasjon med resten av armens bevegelse og orienteringen av hånden som gjør at vi forstår den som knyttet til tonehøyde. Videre formidler gestene til Collier mening på en syntetisk måte, hvor en enkelt gest kan bestå av mange forskjellige meninger samtidig (McNeill, 1992, s. 19). Når Collier produserer gester knyttet til tonehøyde eller dynamikk, kan han indikere hvem som skal synge, at tonen skal gå oppover ved å peke oppover og vise bevegelsen fra utgangspunkts -tonen til den neste ved å løfte hele armen. Colliers gester følger heller ikke noen form for fastsatte konvensjoner eller fastsatte former slik som tegnspråk gjør (McNeill, 1992, s. 21). Det er dermed ikke en form for direksjon hvor bevegelsene følger noen form for standard, men er heller Collier sine egne idiosynkratiske bevegelser. Disse tolkes ut fra den akkompagnerende musikken og den nærliggende konteksten de skjer i. Videre kan man ikke si at det knyttes distinktive meninger til de ulike bevegelsesdimensjonene i seg selv. Slik som at peking utelukkende er forbundet med tonehøyde slik vi kunne funnet det i Curwens «solfége tegn» (Hanken & Johansen,

2013). At det ikke er noen fastsatte konvensjoner om hva gestene betyr, styrkes også ved at det ikke gis noen verbal instruksjon verken i forkant eller gjennom musiseringen. Der gestene til Collier skiller seg fra gester når vi snakker, er egenskapen om å være "non-combinatoric", som vil si at gester ikke hierarkisk bygger på hverandre til sammen å forme større og mer komplekse gester (McNeill, 1992, s. 21) Hos Collier ser vi at dette i motsetning er tilfellet. Gestene produserer synkront med hvert enkelt musikalske element, for eksempel en tonehøyde opp eller ned, men samtidig kan også disse håndbevegelesene tolkes som en større gest som representerer en hel melodilinje eller -figur, slik jeg selv velger å gjøre det i analysen.

### 6.3 Musikken og gestene

I forlengelse av tanken ovenfor om en form for "musikalsk samtale" vil jeg nå se på mulige paralleller ved Colliers gestbruk til McNeill sine dimensjoner av gesttyper. Henholdsvis ikoniske, metaforiske, deiktiske og slag. Disse gesttypene betegner hvordan gestene vi produserer når vi snakker er knyttet til det semantiske og pragmatiske meningsinnholdet. (McNeill, 1992) Jeg vil derfor igjen presisere at når jeg sammenligner gestene til Collier med disse typene, så er det ikke det semantiske innholdet, men heller hvorvidt det kan være fruktbart å også snakke om aspekter av deiktiske, slag, ikoniske og metaforiske dimensjoner i Colliers gestbruk.

Den tydeligste parallellen mellom Colliers gestbruk og McNeill sine gesttyper er deiktiske gester. Deiktiske gester når vi snakker, er gester som indikerer objekter, mennesker og steder i den virkelige verden både på en konkret og abstrakt måte (McNeill, 1992, s. 18). Collier bruker ofte pekebevegelser på ulike måter både konkret og abstrakt. Eksempler på pekende gester som indikerer på en konkret måte ser vi når Collier gjennomgående i opptredenen peker mot dem han ønsker skal synge. Deiktiske dimensjoner ser vi også i mer indirekte former for peking, hvor Collier ikke utfører en pekebevegelse, men hvor hele gesten i seg selv er rettet mot hvem han ønsker skal synge. Indikeringen kan også formilde beskjeder om mer enn kun hvem han henvender seg til. Slik som i presenteringene av tonene helt i starten av opptredenen, hvor gestene både viser hvem han henvender seg til, men også at de skal synge den tonen han presenterer. I Colliers gestbruk finner vi også eksempler på deiktiske gester i en mer abstrakt form. Når Collier ønsker at publikum skal skifte tonehøyde peker han enten opp eller ned med hånden samtidig som han løfter og senker armene. Publikum ser ut til å forstå at dette raskt og intuitivt dreier seg om tonehøyde og synger deretter. Her virker det som at tonehøyde forbindes med vertikalitet og relative posisjoner i



gestrommet. Men tonehøydene i seg selv kan ikke sies å befinne seg konkret i den virkelige verden der han peker.

Slag-gester er den gesttypen med færrest paralleller til Colliers gestbruk, ettersom denne gesttypen allerede er basert på en analogi om å slå musikalsk lyd slik dirigenter gjør (McNeill, 1992, s. 15). Det at denne gesttypen betegner håndbevegelser som fremhever og signaliserer hva en taler mener er viktig og ikke viktig i en diskurs (McNeill, 1992, s. 15) lar den seg ikke godt overføre til en musikalsk kontekst. Fordi, til tross for at jeg har fremlagt idéen om å tenke kommunikasjonen mellom Collier og publikum som en form for "musikalsk samtale", består ikke kommunikasjonen mellom dem av en diskurs med ord og setninger som sammen skaper et narrativ. Hvis man skal si slag-gester er en dimensjon ved Colliers gestbrukt kan man knytte det til de rytmiske parameterne i det musikalske forløpet. Man kan si at både språk og musikk ligner hverandre med tanke på rytme. I musikk er dette gjerne med fast puls mellom utøvere og lyttere i motsetning til tale som ikke har en slik form for "musikalsk" rytme. Dimensjoner av slag-gester i Colliers gester kan i så fall tenkes å være knyttet til hvordan gestene hans også formidler informasjon til publikum om rytmen og sekvensene med tonehøyde og dynamikk. Særlig med tanke på at det musikalske forløpet i seg selv ikke har en fast puls.

Ikoniske gester er knyttet til det semantiske innholdet på en konkret måte hvor bevegelsene representerer objekter eller mennesker i tid og rom og formen til objekter eller mennesker (Goldin-Meadow, 2003, s. 7). Metaforiske gester på sin side er håndbevegelser som også representerer det semantiske innholdet i talen, men hvor abstrakte idéer gis form gjennom konkrete objekter og hendelser (McNeill, 1992, s. 14). Musikk på sitt mest grunnleggende kan sies å være lydbølger som vi mennesker organiserer i sinnet vårt til musikk. (Hanken & Johansen, 2013) Å skulle peke på ikoniske og metaforiske dimensjoner ved gestbruken til Collier blir dermed komplisert. For er musikk noe konkret eller abstrakt? Musikken som klingende fenomen kan sies å være konkret i og med at det er bevegelser i luftpartikler, og lydproduserende handlinger er også konkrete i den virkelige verden. Samtidig er musikk noe som vi mennesker skaper i sinnene våre. Slik som med de abstrakte deiktiske gestene Collier bruker for tonehøyde så blir spørsmålet om dette skal anses som noe metaforisk eller konkret. For publikum er dette noe de forstår helt intuitivt. Forholdet mellom musikken og hvordan den blir billedgjort gjennom gestene til Collier vil jeg belyse ut fra perspektivene om "gestural affordances" (Godøy, 2010), musikalsk formkognisjon (Godøy, 2019) og metafor-teori (Lakoff & Johnson, 2008).

Gjennom opptreden synes publikum å intuitivt forstå hvilke trekk ved musikken gestene formidler beskjeder om. Dette kan tenkes å indikere en felles forståelse av hvilke trekk ved bevegelsene som korrelerer med musikkens parametere. For uten at Collier gir verbale instruksjoner, forstår publikum hva de skal synge. Dette kunne vært knyttet til hvordan Collier etablerer en forbindelse mellom en type gest med musikken ved å også synge hvilke toner publikum skal synge i starten av opptreden. Allikevel skjer dette så kjapt og blir forstått med en gang til at det kan anses som en felles forståelse av hvorfor akkurat en type gest skal forbindes med et musikalsk parameter. Et annet innspill til dette er at når det gjelder dynamikk så forstås dette uten at Collier synger noe som helst. Kontrasten mellom gester til tonehøyde kan være med på å hjelpe publikum å forstå at det er dynamikk og styrkegrad det dreier seg om, men dette skjer fortsatt kun gjennom bruk av gester. Dette virker dermed å være i tråd med Godøys tenkning om "gestural affordances" hvor lyttere fremkaller bevegelser fra musikalsk lyd, og at lyttere tar i bruk mentale bilder og lydrelaterte bevegelser for å gi mening til det de hører (2010, s. 106).

Musikalsk formkognisjon kan også forklare aspekter ved hvordan gestene billedliggjør musikken og hvordan publikum oppfatter dette. Godøy mener at musikalsk formkognisjon, det at vi forstår musikken som geometriske former, er noe som er tett knyttet til vår persepsjon av musikk. (Godøy, 2019, s. 237). Når Collier formidler beskjeder om ulike melodifigurer, kan dette knyttes til former, fordi bevegelsene som Collier produserer ser ut til å forme konturer i lufta, ved at han tegner vertikalt hvordan bevegelsene i tonehøyde går opp og ned. Konturene er ikke så eksplisitte siden gestene også synes å formidle like mye at publikum skal synge i ulike retninger. Likevel er det nok bevegelse i armene til Collier gjennom opptreden til at en kan tenke dem som deler av linjene i den melodiske konturen. Et annet eksempel er hvordan dynamikk kan minne om mer "quasistationary" former. (Godøy, 2019, s. 254). Når Collier ønsker å opprettholde styrkegraden, bruker han hender med sprellende fingre for å formidle at dette er hva han ønsker fra publikum. "Formen" på dynamikk kan dermed tenkes å være "ruglete" eller av flere deler som beveger seg frem og tilbake.

En annen teoretisk tilnærming som kan gi innsikt i hvordan man knytter konkrete former og bevegelser med trekk i bevegelsene i musikken er ut fra Lakoff & Johnson sin metaforteori. Hovedidéen til Lakoff & Johnson er at menneskers tenkning er konseptuelt strukturert gjennom metaforer. (2008, s. 3) hvor man forstår opplevelsen som ulike metaforer representerer ut fra andre metaforer. (Lakoff & Johnson, 2008, s. 5). Med alt vi har vært inne på nå med hvordan gestene til Collier tegner linjer, spiller på vertikalitet, former og mer, kan

en tenke seg at dette kan forstås som metaforiske struktureringer av den musikalske lyden ut fra våre grunnleggende erfaringer av verden. For eksempel kan man se for seg at den kroppslige erfaringen av å synge lyse toner og mørke toner gir denne grunnleggende opplevelsen av å føle tonen i hodeklang og brystklang som noe som er opp og ned. Eller hvordan lydstyrken økes og senkes ut fra metaforen om en "større" og "mindre" lyd. Det som kan tyde på at metaforisk konseptualisering er en del av hvordan gestene til Collier formidler mening knyttet til musikken som klingende fenomen, er hvordan de ulike sekvensene fokuserer på en ting om gangen. Dette er i tråd med hvordan Lakoff & Johnson skriver om at metaforisk konseptualisering består av såkalt "highlighting og hiding": "In allowing us to focus on one aspect of a concept (e.g., the battling aspects of arguing), a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor" (Lakoff & Johnson, 2008, s. 10). For eksempel ser vi at tonehøydesekvensen hos Collier tar i bruk gjentakende former for bevegelse knyttet til tonehøyde, og det samme gjelder for dynamikk med sine egne former for gjentakende gester. Men selv om gestene fokuserer på ett aspekt ved musikken, er det ikke slik at musikken stopper å omhandle verken tonehøyde, dynamikk eller andre parametere, da de fortsatt er til stede.

## 6.4 En felles opptreden

Som jeg skrev innledningsvis, er det vanlig at utøvere kommuniserer med publikum på forskjellige måter. Frem til nå har jeg fokusert på hvordan Collier har en særegen måte å kommunisere med publikum på, ved å undersøke selve gestbrukens funksjoner og egenskaper. Avslutningsvis i diskusjonsdelen ønsker jeg å ta et steg tilbake fra gestbruken i seg selv og skrive om hva denne gestuelle tilnærmingen og det musikalske samspillet gjør med den musikalske opplevelsen og kommunikasjonen som helhet.

Det som gjør opptredenen og kommunikasjonen mellom Collier og publikum spennende, er at det ikke er så klare rollefordelinger mellom dem. Konserter er noe folk vanligvis drar på for å lytte til en artist og få en musikalsk opplevelse som denne står for. Collier skiller seg heller ikke fra dette, med tanke på at publikum kommer for å lytte til hans musikk. Innholdet i Colliers konserter har i all hovedsak en rollefordeling hvor utøver fremfører musikken og lyttere opplever den. Imidlertid, slik videoklippen i denne oppgaven viser, er det spesifikke segmenter i Colliers konserter hvor linjene mellom hvem som er utøver og hvem som er lytter viskes ut. Den musikalske opplevelsen bringes frem gjennom at publikum selv er delaktige i å skape den klingende musikken. Collier kan fortsatt sies å spille

en "hovedrolle" ved å være lederen av dette samspillet, men samtidig er dette et samarbeid om å skape det musikalske uttrykket. På denne måten går publikum fra å være passive lyttere til aktive deltakere og kan anses å være medutøvere i et improvisatorisk musikalsk samspill, hvor konserten blir en felles opptreden av både Collier og publikum.

Måten Collier gir beskjeder om musikken og musiseringen gjennom opptreden på, kan knyttes til "information transmission modellen" (Shannon & Weaver, 1949). Dette med tanke på at måten Collier aktiverer publikum til å synge, skjer gjennom at han sender informasjon om hva og hvordan de skal synge gjennom kanalen gester. Selv om dette kan stemme, finner jeg det også reduktivt på kommunikasjonen mellom Collier og publikum, siden de gjennom kommunikasjonen begge er delaktige for å skape musikken.

Siden publikum ikke er passive lyttere, men heller aktive i å være de som utøver musikken, finner jeg modellen til Hargreaves, et al. om "reciprocal feedback" som mer dekkende for den musikalske kommunikasjonen som finner sted. (2005, s. 5). Videre snur denne rollefordelingen mellom hvem som er utøver og hvem som er lytter opp ned på hvordan kommunikasjon i tradisjonelle konserter skjer. Modellen til Hargreaves et al., i kraft av å inkludere alle variabler knyttet til musikalsk kommunikasjon med tanke på kontekst, utøvere og publikum, passer bedre til å beskrive det kommunikative forholdet mellom Collier og publikum. Ved å tenke musikalsk kommunikasjon som "gnisten" som skjer når «reciprocal feedback» for respons og «reciprocal feedback for performance» møtes, treffer dette også det kausale forholdet mellom Collier og publikum. De har gjensidig påvirkning på hverandre i samspillet og dette samspillet er det som skaper selve musikkopplevelsen som finner sted. Samtidig skiller modellene til Hargreaves et al. mellom en modell for utøvelse og en for respons. Mellom Collier og publikum kan dette utvides med at de både står for utøvelsen og responsen og ikke kan plasseres innenfor en bestemt «reciprocal feedback»- modell.

Selv om jeg til nå har beskrevet i detalj hvordan tilnærmingen til Collier viser at det er mulig å spontant og intuitivt skape et musikalsk uttrykk gjennom improvisasjon og gestbruk, kan en spørre seg om det også ligger noen begrensninger i hvilken musikk man kan utøve. Det musikalske forløpet gjennom opptreden har visse trekk som peker mot at det kan være vanskelig å bruke en slik gestuell tilnærming til mer komplisert musikk. For det første holder Collier seg kun til trinnvise bevegelser i melodiene. For det andre synger flere seksjoner i samme retning med tanke på tonehøyde, og hvis de skal synge i motsatt retning er dette noe Collier tar seg tid til å etablere og gjennomføre. For det tredje er det kun et musikalsk parameter det musiseres med. Og til slutt er det ikke noe fokus på rytmikk for å skape nok tid og rom til å gjennomføre de ulike sekvensene av dynamikk og melodier. For hva om man

ønsker å improvisere musikk med større intervaller, flere parametere på en gang, og seksjoner som synger ulike ting samtidig? En gestuell tilnærming synes dermed å ha begrensninger for hvor mye informasjon som kan formidles spontant og intuitivt i musiseringsøyeblikkene. Og informasjonsmengden som kreves for å ta i bruk mer kompliserte kompositoriske grep, kan være for stor uten også å kunne gi instruksjoner verbalt.

## 7. Konklusjon

Mitt formål med denne masteroppgaven var å undersøke hvilken rolle utøveres bruk av gester spiller i kommunikasjonen med og -oppfordringen til deltakelse hos publikum i live-opptredener hvor det er fravær av verbal kommunikasjon, ved å gjøre en nærstudie av segmenter fra Jacob Collier sin konsert (2022). For å finne svar på dette, arbeidet jeg med denne oppgaven ut fra to forskningsspørsmål som jeg nå kort vil oppsummere funnene fra.

Det første forskningsspørsmålet var utgangspunktet for analysedelen: «Hvordan beveger Collier hendene sine i relasjon til den klingende musikken og publikum, og hvilken funksjon har disse håndbevegelesene i kommunikasjonskonteksten?». Dette løste jeg ved å ta i bruk en kvalitativ tilnærming, med videoannotasjon som metode og med et undersøkelsesopplegg og analysetilnærming basert på arbeidet til McNeill (1992). Collier beveget hendene sine ved å ta i bruk hele gestrommet, med gjentakende bevegelser knyttet til samme form for musikalske parametere og form for musisering. Gestenes funksjon kunne knyttes til formidling av beskjeder om hvordan publikum skulle synge. Fire hovedtyper av beskjeder ble identifisert: tonehøyde, dynamikk, indikering og retting, tilbakemelding og presentering. Dette ble utledet fra at gestene innenfor hver hovedtype hadde samme trekk i bevegelsesdimensjonene og forekom i samme musikalske kontekst. Collier tok også i bruk andre grep for å oppfordre til deltakelse. Dette var i form av å bruke hele kroppen og store bevegelser for at publikum skulle se gestene, bruk av repetisjon både med tanke på gestenes bevegelsesdimensjoner og de musikalske idéene, og ved å legge til rette for at alle i publikum var aktive gjennom musiseringen.

Resultatet fra analysen ble så diskutert ut fra ulike teoretiske perspektiver knyttet til gester, musikkognisjon og musikalsk kommunikasjon: «Hvordan samsvarer Colliers bruk av gester og kommunikasjonskonteksten som helhet med eksisterende forskning og litteratur?». De funksjonelle kategoriene fra Godøy, et al. (2010) samsvarte med Collier sin gestbruk hvis man tok utgangspunkt i dimensjoner fremfor å kategorisere etter satte typer. Jeg presenterte også idéen om at kommunikasjonen mellom Collier og publikum kan anses som at Collier

«spiller» publikumet som et instrument. Dermed kunne de funksjonelle kategoriene brukes til å beskrive gestene til Collier på andre måter enn kun som kommunikative. Ved å tilnærme meg kommunikasjonen mellom Collier og publikum som en form for "musikalsk samtale", så jeg at gestene til Collier ble noe som samsvarte overaskende mye med trekkene til gester som akkompagnerer tale. Det som skilte dem mest fra hverandre var at gestene til Collier kunne kombineres til å forme større og mer komplekse gester i tilknytning til musikken, noe gester knyttet til tale ikke gjør. Jeg undersøkte så hvordan McNeills (1992) gesttyper samsvarte med gestbruken til Collier. Deiktiske gester var de som best kunne knyttes til Colliers gester, mens slag-gester kunne knyttes til å støtte rytmikken i musiseringen. Ikoniske og metaforiske gester var vanskeligere å trekke inn ut fra spørsmålet om hvorvidt musikken kan anses som noe abstrakt eller konkret. Gestene, uavhengig av å være konkrete eller abstrakte, formidlet mening til publikum som de intuitivt og raskt plukket opp. Dette diskuterte jeg, og satte det opp mot «gestural affordances» (Godøy, 2010), musikalsk formkognisjon (Godøy, 2019) og metafor-teori (Lakoff & Johnson).

Hovedpoengene jeg trakk fram var at teorien om «gestural affordances» kan forklare hvordan trekkene i musikken samsvarer med bevegelsene i gestene. Denne kroppsliggjøringen av musikken diskuterte jeg deretter ut fra hvordan dette kan knyttes til former i musikken. Videre diskuterte jeg hvordan metafor-teori kan beskrive spørsmålet om hvorvidt musikken kan anses som konkret eller abstrakt i denne sammenhengen. Til slutt argumenterte jeg for at opptreden kan anses å være en musikalsk opplevelse som skjer i *samarbeid* mellom Collier og publikum, basert på det at publikum er aktive deltakere i å frembringe musikken noe som fører til at skillene mellom utøver og publikum viskes ut.

En begrensning med oppgaven har vært at selve omfanget ikke gjorde det mulig å inkludere flere sammenligninger med andre kommunikasjonstekster og spesifikke forskningseksempler. Problemstilling og forskningsspørsmål ble dermed bare undersøkt gjennom studiet av Colliers opptreden, noe som til gjengjeld styrket muligheten til å gå i dybden. Samtidig er non-verbal kommunikasjon noe man kan finne i en rekke andre kommunikasjonstekster. Videre avhandlinger eller forskning kan finne flere svar på problemstillingen ved å undersøke Colliers gestbruk opp mot gestbruk i andre sammenhenger. Det kan være i pedagogiske kontekster, mellom utøvere og publikum, utøvere seg imellom, eller mot andre musikeres gestbruk. For eksempel kan en sammenligning av Jacob Collier og andre musikere være et spennende område å undersøke.

# Litteraturliste

- Argyle, M. (1975). *Bodily Communication*. International Universities Press.
- Dahl, S., Bevilacqua, F., Bresin, R., Clayton, M., Leante, L., Poggi, I., & Rosamimanana, N. (2010). Gestures in Performance. I R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures*. Routledge.
- Dany Fil. (2020, 24 desember). *Live Aid (Queen) Full Concert [1985, London, Wembley Stadium]*. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=PLIAp5nr0q0&ab\\_channel=DanyFil](https://www.youtube.com/watch?v=PLIAp5nr0q0&ab_channel=DanyFil)
- Davidson, J. W. (2005). Bodily communication in musical performance. I D. Miell, R. MacDonald, & D. J. Hargreaves (Red.), *Musical Communication*. Oxford Academic.
- Ekman, P., & Friesen, W. (1969). *The repertoire of nonverbal behavioral categories*. *Semiotica*, 1, s. 49-98.
- George Collier. (2021, 10 august). *When Your Audience Are Competent Musicians (Jacob Collier)*. YouTube . <https://www.youtube.com/watch?v=448l6I5JCNe>
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin.
- Godøy, R. I. (n.d.). Musical Shape Cognition. Ii *The Oxford Handbook of Sound and Imagination, Volume 2*. Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190460242.013.10>
- Godøy, R. I. (2010). Gestural Affordances of Musical Sound. I M. Leman & R. I. Godøy (Red.), *Musical Gestures: sound, movement and meaning* (s. 103-125). Routledge.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Why Study Musical Gestures? i R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures* (s. 3-11). Routledge.

- Godøy, R. I., Leman, M., Jensenius, A. R., & Wanderley, M. M. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures* (s. 12-35). Routledge.
- Goldin-Meadow, S. (2005). *Hearing Gesture*. Harvard University Press.
- Hanken, I. M., & Johansen, G. (2013). *Musikkundervisningens didaktikk* (2. utg). Cappelen Damm akademisk.
- Hargreaves, D., Miell, D., & MacDonald, R. (2005). How do people communicate using music? In D. Hargreaves, D. Miell, & R. MacDonald (Red.), *Musical Communication* (s. 1-26). Oxford University Press.
- Jacob Collier. (2019, November 16). *Jacob Collier Harmonises The Audience [Toronto]*. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=OPtM9PByK\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=OPtM9PByK_4)
- Jacob Collier. (2022, August 3). *Jacob Collier - The Audience Choir (Live At O2 Academy Brixton, London)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3KsF309XpJo>
- Jensenius, A. R. (2009). *Musikk og bevegelse*. Unipub.
- Johannsen, G., & Nakra, T. M. (2010). Conductors' Gestures and Their Mapping to Sound Synthesis. In R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical Gestures*. Routledge.
- Kendon, A. (1980). Gesticulation and speech: Two aspects of the process of utterance. In M. R. Key (Red.), *Relationship of verbal and nonverbal communication* (s. 207-228). The Hauge.
- Kendon, A. (2004). *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge University Press.
- Knapp, M. L. (1978). *Nonverbal Communication in Human Interaction* (2 utg.). Holt, Rinehart and Winston.
- Lakoff, G. (2008). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.



McNeill, D. (1996). *Hand and Mind*. University of Chicago Press.

McNeill, D. (2008). *Gesture and Thought*. University of Chicago Press.

McNeill, D. (2015). *Why We Gesture*. Cambridge University Press.

Patel, A. D. (2010). *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press.

Shannon, C. E., & Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*.  
University of Illinois.

Shapiro, L. (n.d.). *Embodied Cognition*. The Stanford Encyclopedia Of Philosophy (Winter  
2021 Edition). Hentet 7. november, 2022, fra  
<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/embodied-cognition>

Simones, L. L. (2019). A framework for studying teachers' hand gestures in instrumental and  
vocal music contexts. *Musicae Scientiae*, 23(2), s. 231–249.  
<https://doi.org/10.1177/1029864917743089>





















# Vedlegg

(McNeill, 1992)

---

## ASL Hand Shape

---

A			
S			
O			
tapered O			
baby O		G	
B		XI	
B spread		L	
C		bent L	
5		H	
4		bent 3	
bent 5		7	
F		D	

---

(McNeill, 1992)

*Handedness*

BH both hands                      LH left hand  
RH right hand

*Hand Orientation*

PTC	palm facing toward center	FTC	finger facing center
PAC	palm away from center	FAC	finger facing away from center
PUP	palm facing upwards	FUP	finger facing upwards
PDN	palm facing downwards	FDN	finger facing downwards
PTB	palm facing towards body	FTB	finger facing towards body
PAB	palm facing away from body	FAB	finger facing away from body

*Hand Position*

CC	center center (@chest)	P-UP	periphery upper (@face)
C-UP	center-upper (@neck)	P-UR	periphery upper right (@abv R-shldr)
C-UR	center-upper-right (@R-shldr)	P-UL	periphery upper left (@abv L-shldr)
C-UL	center-upper-left (@L-shldr)	P-RT	periphery right
C-RT	center-right (@R-arm)	P-LT	periphery left
C-LT	center-left (@L-arm)	P-LW	periphery lower (@lap)
C-LW	center-lower (@stomach)	P-LR	periphery lower right
C-LR	center-lower-right	P-LL	periphery lower left
C-LL	center-lower-left		

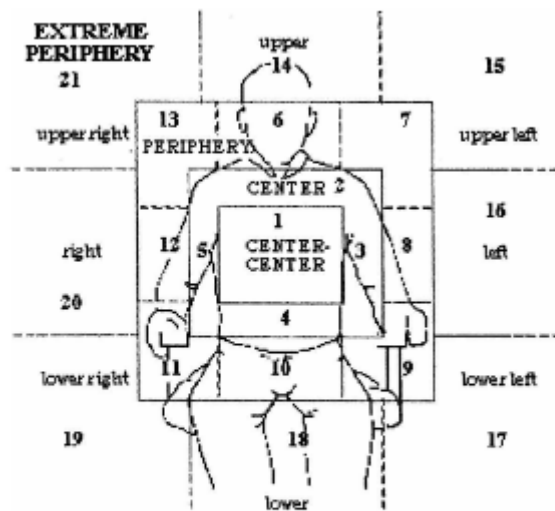


Fig. A.2. Space manikin.

Permanent lenke til videoant

- Gester: <https://ant.umn.edu/ydtphkmxkz>
- Kontekst: <https://ant.umn.edu/dmjtqfnlin>

Kontekst	Gester
<p><b>0.0 seconds</b> Collier står på midten av scenen. Han synger F.</p> <p><b>3.29881 seconds</b> Publikum synger F. Collier tar to steg bakover.</p> <p><b>5.35664 seconds</b> Collier beveger seg mot venstre siden av scenen.</p> <p><b>7.89674 seconds</b> Collier henvender seg til venstre side av publikum. Han synger C.</p> <p><b>10.0123 seconds</b> Publikum synger C. Collier beveger seg mot høyre side av scenen.</p>	<p><b>0.0 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PTC FAB Hand shape: 5 (fingrene frem og tilbake) Hand position: C-RT og C-LT</p> <p><b>3.16475 seconds: Adaptor</b> Høyre hånd tar i håret</p> <p><b>7.09579 seconds: Adaptor</b> Høyre hånd klør på nesen.</p> <p><b>7.7066 seconds</b> Handedness: LH Hand orientation: PDN FAB - PTB FDN - PDN FAB Hand shape: G Hand position: P-UL - P-LL - P-UL (Armen svinger fra albuen)</p> <p><b>9.96597 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PTC FAB Hand shape: 5 (fingrene frem og tilbake) Hand position: P-RT og P-LT</p>

<p><b>12.0376 seconds</b> Collier henvender seg til høyre side av publikum. Han synger A. Høyre side av publikum synger A.</p> <p><b>15.1153 seconds</b> Collier beveger seg mot midten av scenen.</p> <p><b>16.9728 seconds</b> Collier henvender seg til midten av publikum. Han synger tonen F. Publikum i midten fortsetter å synge tonen F.</p> <p><b>20.9394 seconds</b> Collier beveger seg to skritt bakover.</p> <p><b>22.2008 seconds</b> Collier beveger seg bort til høyre siden av scenen.</p>	<p><b>12.084 seconds</b> Handedness: LH Hand orientation: PDN FTC - PDN FAC - PDN FTC Hand shape: G Hand position: CC - EP-LT - CC - EP-LT</p> <p><b>14.2308 seconds:</b> Emblem Tommelfinger opp</p> <p><b>16.6247 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PDN FAB (Svinger forsiktig mot venstre og høyre) Hand shape: G Hand position: EP-UP</p> <p><b>19.3155 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PUP FAB Hand shape: 5 Hand position: C-LW - P-UP</p> <p><b>19.9688 seconds</b> Handedness: BH (LH litt etter) Hand orientation: PTC FAB Hand shape: G Hand position: P-LT og P-RT</p>
---	---

<p><b>23.8032 seconds</b>  Collier henvender seg til høyre side av publikum  Høyre side av publikum synger opp en tone til Bb og tilbake til A.  Collier synger kun tonen Bb.</p> <p><b>28.6596 seconds</b>  Collier tar to skritt bakover til midten av scene.  Han henvender seg til hele publikummet.</p> <p><b>31.5946 seconds</b>  Collier snur seg og henvender seg til høyre side av publikum.  Publikum synger tonerekken Bb, A, Bb, A, G, før de vender tilbake til A.</p>	<p><b>23.8198 seconds</b>  Handedness: BH  Hand orientation: PTC FAB  Hand shape: G  Hand position: C-RT og C-LT</p> <p><b>24.9696 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN  Hand shape: G  Hand position: C-RT - EP-UR - P-UR</p> <p><b>29.4534 seconds</b>  Handedness: BH  Hand orientation: PTC FAB  Hand shape: 5 (Fingrene frem og tilbake)  Hand position: EP-L og EP-R</p> <p><b>31.6019 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN - PAB FUP - PTB FDN - PAB FUP - PTB FDN - PAB FUP  Hand shape: G  Hand position: P-RT - EP-UR - P-RT - EP-UR - P-RT - EP-UR - P-RT - P-UR - P-RT - P-UR</p>
---	---

<p><b>40.2186 seconds</b> Collier snur seg, går mot venstre side av scenen og henvender seg til resten av publikum.</p> <p><b>43.2299 seconds</b> Collier beveger seg mot høyre side av scenen.</p> <p><b>44.5127 seconds</b> Collier henvender seg til høyre side av publikum. Publikum synger tonerekken Bb, A, Bb, C, Bb, A, G, A</p> <p><b>54.6856 seconds</b> Collier snur seg mot resten av publikum, tar noen skritt frem og tilbake fra der han sto og henvender seg til dem.</p>	<p><b>40.2392 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PUP FAB Hand shape: 5 (løst, nesten så han lukker hendene) Hand position: P-RT og P-LT (Sirkulær bevegelse med underarmen)</p> <p><b>42.4946 seconds: Adaptor</b> Tar i håret med høyre hånd.</p> <p><b>44.4063 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: (ikke i bildet) Hand shape: (ikke i bildet) Hand position: (Første posisjon ikke i bildet) - EP-UR - (tredje posisjon ikke i bildet)</p> <p><b>46.8432 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN - PAB FUP Hand shape: G - S - G Hand position: P-LR - EP-UR - P-RT - EP-UR - P-UR - (Posisjonen er omtrent den samme, men med et lite rykk to ganger) - EP-UR</p> <p><b>54.7424 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PUP FAB Hand shape: 5 - S - 5 - S - 5</p>
---	--

<p><b>58.2874 seconds</b> Collier henvender seg til høyre side av publikum. Høyre side av publikum synger G.</p> <p><b>59.993 seconds</b> Collier henvender seg til den midtre seksjonen av publikum. Midtre delen av publikum synger tonen E.</p> <p><b>62.7506 seconds</b> Collier synger tonen E.</p> <p><b>64.8142 seconds</b> Collier beveger seg mot høyre side av scenen. Henvender seg til midtre og høyre del av publikum. Høyre side synger A. Midtre del synger F.</p> <p><b>67.8148 seconds</b> Collier beveger seg tre skritt bakover.</p>	<p>Hand position: EP-RT og EP-LT (Gyngende bevegelse i dette området)</p> <p><b>58.3208 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PTB FDN Hand shape: G Hand position: EP-UR - EP-RT</p> <p><b>60.0118 seconds</b> Handedness: LH Hand orientation: PDN FAB Hand shape: G Hand position: C-LT</p> <p><b>60.5712 seconds</b> Handedness: LH Hand orientation: PTB FDN Hand shape: G Hand position: EP-UL - P-LT</p> <p><b>64.7442 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PAB FUP Hand shape: G Hand position: Hand position: EP-LR og EP-LL - EP-UR og EP-UL</p> <p><b>67.472 seconds: Emblem</b> To tommelfingre opp</p>
---	---



<p><b>69.4448 seconds</b>  Collier henvender seg til midtre og høyre del av publikum.  Høyre side synger tonerekken G, A, Bb, A, Bb, A.  Midtre del synger E, F, G, F, G, F.  (De to siste tonene er kamera vendt mot publikum)</p> <p><b>77.8281 seconds</b>  Collier står vendt mot midtre del av publikum.  Henvender seg til høyre side av publikum.  Høyre side av publikum synger tonen G.</p> <p><b>79.3423 seconds</b>  Collier henvender seg til midtre del av publikum.  Midtre del av publikum synger tonen E.</p> <p><b>81.573 seconds</b>  Collier henvender seg til høyre og midtre del av publikum.  Både høyre og midtre del av publikum synger tonen F.</p>	<p><b>69.0428 seconds</b>  Handedness: BH  Hand orientation: PTB FDN - PAB FUP - PTB FDN  Hand shape: G - S -G  Hand position: EP-UR og EP-UL - P-RT og P-LT - P-UR og P-UL</p> <p>Ikke i bildet for de to siste tonene i tonerekken.</p> <p><b>77.6997 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: PTB FDN  Hand shape: G  Hand position: EP-UR - P-RT</p> <p><b>79.2492 seconds</b>  Handedness: LH  Hand orientation: PTB FDN  Hand shape: G  Hand position: EP-UL - P-LT</p> <p><b>81.7799 seconds</b>  Handedness: BH (RH)  Hand orientation: PTB FDN  Hand shape: G  Hand position: EP-UR - P-RT</p> <p>Handedness: BH (LH)  Hand orientation: PAB FUP  Hand shape: G  Hand position: EP-LL - P-UL</p>
--	---

<p><b>83.8395 seconds</b> Collier går tre skritt bakover.</p> <p><b>85.7248 seconds</b> Collier beveger seg mot venstre side av publikum.</p> <p><b>87.9535 seconds</b> Collier henvender seg til venstre side av publikum. Venstre side av publikum synger D tilbake til C. Collier beveger seg så noen skritt bakover.</p> <p><b>94.7953 seconds</b> Collier beveger seg noen skritt fremover. Venstre side av publikum synger D tilbake til C. Collier beveger seg så noen skritt bakover.</p> <p><b>98.0484 seconds</b> Collier beveger seg noen skritt fremover. Venstre side av publikum synger tonerekken D, C, D og tilbake til C.</p>	<p><b>85.4101 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PTC FAB Hand shape: 5 (fingrene frem og tilbake) Hand position: P-RT og P-LT</p> <p><b>88.1384 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PTC FAB Hand shape: L Hand position: P-LT</p> <p><b>88.7068 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN Hand shape: G Hand position: P-LT - EP-UL - P-LT</p> <p><b>94.42 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN Hand shape: G Hand position: P-LT - EP-UL - (ikke i bildet, virker som P-LT)</p> <p><b>98.3715 seconds</b> Handedness: RH Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN Hand shape: G Hand position: P-LT - EP-UL - P-LT</p>
--	--

<p><b>100.512 seconds</b>  Collier beveger seg noen skritt fremover.  Venstre side av publikum synger D tilbake til C.  Collier beveger seg noen skritt bakover.</p> <p><b>103.102 seconds</b>  Collier beveger seg mot midten av scenen.  Henvender seg fortsatt til venstre side av publikum.  Venstre side av publikum synger D tilbake til C.</p> <p><b>107.2 seconds</b>  Collier henvender seg til høyre og venstre side av publikum.  Venstre side av publikum synger D tilbake til C.  Høyre side av publikum synger G tilbake til F.</p>	<p><b>100.776 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN  Hand shape: G  Hand position: P-LT - EP-UL - P-LT</p> <p><b>102.934 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: PAB FUP - PTB FDN  Hand shape: G  Hand position: P-LT - EP-UL - P-LT</p> <p><b>107.156 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: PDN FAB  Hand shape: G  Hand position: EP-RT</p> <p><b>108.091 seconds</b>  Handedness: LH  Hand orientation: PDN FAB  Hand shape: G  Hand position: EP-L</p> <p><b>109.074 seconds</b>  Handedness: BH  Hand orientation: FAB FUP - FTB FDN  Hand shape: G  Hand position: EP-RT og EP-LT - EP-UR og EP-UL - EP-RT og EP-LT</p> <p><b>111.173 seconds</b>  Handedness: RH  Hand orientation: (Ikke i bildet, men et frame viser muligens FAB FUP)  Hand shape: (ikke i bildet, et frame ser ut som B spread)</p>
---	--

<p><b>111.977 seconds</b> Collier henvender seg til midtre del av publikum.</p> <p><b>113.66 seconds</b> Collier henvender seg til høyre side av publikum og synger Bb.</p> <p><b>114.18 seconds</b> Collier henvender seg til høyre og venstre side av publikum. Høyre side av publikum synger Bb tilbake til A. Venstre side av publikum synger D tilbake til C.</p> <p><b>116.726 seconds</b> Collier henvender seg til høyre og venstre side av publikum. Høyre side av publikum synger tonerekken Bb, A, Bb og tilbake til A. Venstre side av publikum synger tonerekken D, C, D og tilbake til C. (eller to dreietoner etter hverandre)</p> <p><b>121.915 seconds</b> Collier henvender seg til høyre side av publikum. Høyre side av publikum synger G.</p> <p><b>123.28 seconds</b> Collier henvender seg til midtre del av publikum. Midtre del av publikum synger E.</p>	<p>Hand position: (Ikke i bildet, ser ut som det kan være rundt C-LW)</p> <p><b>112.618 seconds</b> Handedness: BH Ikke i bildet</p> <p><b>114.241 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PAC FUP - PTC FDN Hand shape: G Hand position: (kan se ut som fra EP-RT og EP-LT) - EP-UR og EP-UL - EP-RT og EP-LT</p> <p><b>116.473 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PAC FUP - PTC FDN Hand shape: G Hand position: EP-LR og EP-LL - EP-UR og EP-UL - EP-LR og EP-LL</p> <p><b>119.666 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PAC FUP - PTC FDN Hand shape: G Hand position: EP-LR og EP-LL - EP-UR og EP-UL - EP-LR og EP-LL</p> <p><b>121.861 seconds</b> Handedness: RH</p>
--	--

<p><b>125.108 seconds</b> Collier henvender seg til midtre og høyre side av publikum. Høyre side synger A. Midtre del synger F.</p> <p><b>127.796 seconds</b> Collier beveger seg mot venstre side. Henvender seg til høyre og venstre side av publikum. Høyre side synger tonerekken Bb, C, Bb, C, Bb og A. Venstre side synger tonerekken D, E, D, E, D og C</p>	<p>Hand orientation: (Ikke i bildet) Hand shape: (ikke i bildet) Hand position: (ikke i bildet)</p> <p><b>123.339 seconds</b> Handedness: LH Hand orientation: PTB FDN Hand shape: G Hand position: EP-UL - P-LT</p> <p><b>125.091 seconds:</b> Feil</p> <p><b>125.982 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PAB FUP Hand shape: G Hand position: P-LR og P-LL - P-UR og P-UL</p> <p><b>127.905 seconds</b> Handedness: BH (RH litt etter) Hand orientation PDN FAC Hand shape: G Hand position: EP-RT og EP-LT</p> <p><b>128.668 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PAC FUP - PTC FDN - PAC FUP - PTC FDN Hand shape: G - S - G Hand position: EP-RT og EP-LT - EP-UR og EP-UL - (ikke i bildet, ser ut som rundt C-LR og C-LL) - EP-UR og EP-UL - EP-RT</p>
--	--

<p><b>137.736 seconds</b> Collier henvender seg til midtre del av publikum. Midtre del av publikum synger E.</p> <p><b>141.356 seconds</b> Collier henvender seg til høyre side og midtre del av publikum. Begge synger F.</p> <p><b>143.623 seconds</b> Collier beveger seg til midten av scenen.</p> <p><b>146.057 seconds</b> Collier beveger seg fremover. Hele publikum synger sterkere og så svakere. Til slutt blir det stille.</p>	<p>og EP-LT - EP-UR og EP-UL - EP-RT og EP-LT - (lite rykk i EP-RT og EP-LT)</p> <p><b>137.564 seconds</b> Handedness: LH Hand orientation: PTB FDN Hand shape: G Hand position: EP-UP - C-LT</p> <p><b>140.696 seconds</b> Handedness: BH (RH) Hand orientation: PTB FDN Hand shape: S - G Hand position: EP-UR - EP-RT</p> <p>Handedness: BH (LH) Hand orientation: PAB FUP Hand shape: S - G Hand position: EP-LL - P-UL</p> <p><b>143.827 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PTC FAB Hand shape: 5 (fingrene frem og tilbake) Hand position: EP-RT og EP-LT</p> <p><b>145.697 seconds</b> Handedness: BH Hand orientation: PUP FAB - PDN FAB Hand shape: 5 Hand position: P-RT og P-LT - EP-UR og EP-UL - (sakte inn mot) C-RT og C-LT</p>
--	--

	<p><b>154.105 seconds</b></p> <p>Handedness: BH</p> <p>Hand orientation: PDN FAB</p> <p>Hand shape: 5 - S</p> <p>Hand position: C-RT og C-LT - (begge hender inn mot) CC</p>
--	--