

Filmatiske næranalyse av stil i musikkproduksjon

Hva skal til for at en konsert, laget på en koronavennlig måte, treffer publikum gjennom en skjerm, og gir dem følelsen av tilstedeværelse uten å være der?

En filmatiske næranalyse av:

«Miley Cyrus – Midnight Sky in the Live Lounge»

og

«Shawn Mendes – Can't Take My Eyes off you in the Live Lounge»

Skrevet av Elisabeth Sahl

Kandidatnummer: 5656

Studentnummer: 249301

Antall ord: 4505

En bacheloroppgave i Fjernsyns- og multimedieproduksjon ved



Universitetet
i Stavanger

Innholdsliste

1. <u>Introduksjon</u>	S. 3
2. <u>Teori og begreper</u>	S. 4
2.1 Stil	
2.2 Mise-en-scène	
2.3 Faglitteratur	
3. <u>Metode</u>	S. 6
4. <u>Analyse og drøfting av musikkproduksjonene</u>	S. 7
4.1 Sammendrag – beskrivelse av sceneopptreden	
4.2 Scenografi	
4.3 Klipp	
4.4 Bildeutsnitt	
5. <u>Konklusjon</u>	S. 14
6. <u>Litteraturliste</u>	S. 16

1. Innledning

I skrivende stund kan vi ikke gå på konserter, ei festivaler. Behovet for å kjenne på stemningen ved å gå på konsert skriker i meg, men der setter Covid-19 en stopper. Jeg vil beskrive meg selv som en flittig konsert- og festivalgjenger. Før Covidperioden gikk jeg på flere konserter årlig. Hva skal jeg gjøre nå når Covid-19 hindrer meg? Jo, jeg kan se konserter på nett. Nettopp dette fikk meg inn på tanken; Hva skal til for at en konsert, laget på en koronavennlig måte, treffer meg gjennom en skjerm og gir meg den følelsen av tilstedeværelse uten å være der?

To musikkproduksjoner som treffer meg, er «Miley Cyrus – Midnight Sky in the Live Lounge» (BBCRadio1Vevo, 2020, 1. sept) og «Shawn Mendes – Can't Take My Eyes off you in the Live Lounge» (BBCRadio1Vevo, 2020, 10. nov). Begge musikkproduksjonene er produsert av BBC Radio1's Live Lounge i 2020, men på to ulike måter. BBC Radio1 har sendt live opptreden av kjente artister siden år 2007, fra et lite intimt studio (BBC Radio1, 2007). Det er dermed ikke noe nytt for BBC Radio1 å sende musikkopptreden live fra studio uten publikum, men på grunn av Covid-19 måtte også de endre på produksjonen. Produksjonen måtte gjennomføres på en koronavennlig måte og blant annet flyttes til større lokaler. Den ene opptreden er produsert på en scene mens den andre er plassert inne på et rom med 360grader kameravinkler. I denne analysen vil jeg se på hvordan produsenten bruker de visuelle virkemidlene til å nå/berøre publikum gjennom skjermen.

Problemstilling: Hva skal til for at en konsert, laget på en koronavennlig måte, treffer publikum bak en skjerm, og gir dem følelsen av tilstedeværelse uten å være der?

2. Teori og begreper

I denne delen vil jeg presentere noen teorier (faglitteratur) og begreper som brukes sjangerspesifikt til denne analysen.

2.1 Stil

Ordet «Stil» kan defineres på ulike måter, men jeg bruker det her som stil i film. I følge Bakøy og Moseng er stilen i film blant annet de mediespesifikke teknikkene som i samarbeid med narrasjonen leder vår oppmerksomhet, vekker våre følelser og former vår tolking. I en slik betydning er stil altså ganske enkelt mise-en-scène, kamerafunksjoner, klipping og lyd i en meningsskapende helhet (Bakøy & Moseng, 2008, s. 51).

2.2 Mise-en-scène

Mise-en-scène er det som er plassert på scenen (Engelstad & Tønnesen, 2011, s. 78). Mer konkret betyr dette elementene og rommet som befinner seg foran kameralinsen. Her er scenografi, lyssetting og ikke minst skuespiller naturlig nok sentrale elementer i en analyse om Mise-en-scène i en spillefilm (Videonett, 2018). Da jeg ikke skal analysere en film, skal jeg kun gå inn på scenografi og lys. Scenografi er den samlede visuelle utformingen av en forestilling innen teater, dans eller opera. Dette omfatter sceneelementer, dekorasjon, objekter, kostymer og lys (Arntzen, 2019).

2.3 Faglitteratur

Jeg har vektlagt mesteparten av faktaene mine på fire hovedbøker.

Boken «Filmanalytiske tradisjoner» er skrevet av Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng. De er begge professorer. Moseng er førsteamanuensis i film- og fjernsynsvitenskap ved Høgskolen i Innlandet og instituttleder ved TV-utdanningen (Universitetsforlaget, u.å.). Bakøy er professor ved institutt for kunst- og medievitenskap på NTNU – Norges teknisknaturvitenskapelige universitet (NTNU, u.å.). Jeg har basert analysemetoden min på denne faglitteraturen.

«Television Production» er skrevet av teoretikeren Gerald Millerson. Millerson har i løpet av sin karriere vært i BBC, hvor han først og fremst var tilknyttet studiooperasjoner i TV-tjenesten, og holdt kurs i TV-produksjon ved en rekke amerikanske universiteter (Routledge, u.å.). Denne faglitteraturen blir brukt under undertitlene scenografi, klipp og bildeutsnitt.

«Film – en innføring» er skrevet av Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen. Arne Engelstad er professor ved Høgskolen i Sørøst-Norge. Han forsket på film, litteratur og teater i mange år og har skrevet flere fagbøker og lærebøker (Cappelen Damm, u.å., Engelstad). Elise Seip Tønnessen er professor ved Universitetet i Agder og har doktorgrad i medievitenskap (Cappelen Damm, u.å., Tønnessen). Boken «Film – en innføring» bruker jeg som teori under undertitlene scenografi og bildeutsnitt.

«Mastering Multicamera Techniques» er skrevet av Mitch Jacobson. Jacobson er en fagperson som har vært i fjernsynsbransjen i over 30 år. Han har jobbet seg gjennom alle mulige oppgaver i en flerkameraproduksjon, alt fra kabeltrekker til kameraoperatør, redigere, regissør og produsent. Han er blant annet utdannet fra Film Production Technology-programmet fra Valencia Community College, der pensumet er designet av Steven Spielberg. Faglitteraturen fra Jacobson blir brukt under undertitlene klipp og bildeutsnitt.

3. Metode

Metoden jeg har brukt i denne analysen, er en filmatisk næranalyse med fokus på stil. Det er hentet fra boken *Filmanalytiske tradisjoner*, i kapittel en og tre (Bakøy & Moseng, 2008).

Da dette er en ny tidstypisk konsertform som har utviklet seg i 2020 på grunn av Covid 19, er det en egen estetikk som det ikke er skrevet så mye om enda. Det er dermed begrenset teori å finne. På grunnlag av dette har jeg valgt å ta utgangspunktet i en filmatisk næranalyse med fokus på stil som er rettet mot spillefilm, men tilpasse den til en musikkproduksjon-analyse.

Den filmatiske næranalysemetoden starter med en innledning med problemstilling (s.16). Deretter har jeg valgt å komme med teori og begreper, da sentrale begreper som benyttes i en filmvitenskaplig analyse må alltid forklares (s.15).

I analysens hoveddel har jeg fulgt bokens stilistiske analyse. En stilistisk analyse er en filmatisk næranalyse av stil i en film. Det går ut på å analysere de fire virkemidlene: mise-en-scène, kamerafunksjoner, lyd og klipping i en helhet. Analysen skal svare på hvordan disse virkemidlene er teknisk satt sammen for å forme filmen. Selv om boken skriver om film, er det like relevant for en musikkproduksjon. Alle de fire virkemidlene blir også brukt i en musikkproduksjon.

Jeg har ikke gått inn på lyd, selv om det er vanskelig å la være. Det er et av de fire visuelle virkemidlene, og de resterende virkemidlene må ses i sammenheng med musikken. Virkemidlene skal forsterke lydsiden, men fordi oppgaven er begrenset og ikke spesifisert til en musikk sjanger, går jeg ikke inn på det i denne analysen. Det er umulig å unngå helt da for eksempel klipp må sees i sammenheng med tempoet i musikken. For å avgrense oppgaven drøfte jeg mer konkret scenografi, klipp og bildeutsnitt, men ikke kamerabevegelser. Det er mine undertitler under analyse/drøfting delen, samt en beskrivelse av sceneopptreden.

Analysen er strukturert slik: Under hver undertittel gir jeg påstander som vises til med eksempler fra opptreden, følges opp med fakta og deretter drøftes med egne vurderinger. Det betyr at jeg tar eksempler fra begge opptredener i parallell, jeg analyserer dem ikke enkeltvis.

Til slutt gir jeg en konklusjon på min problemstilling (s.18).

4. Analyse og drøfting av musikkproduksjonene

4.1 Sammendrag – beskrivelse av sceneopptreden

Miley Cyrus (Cyrus) opptrer med sangen Midnight Sky i BBC Radio 1 Live Lounge. Cyrus står på en scene sammen med fem andre musikere. Musikerne er plassert bak henne og alle har cirka to meters avstand fra hverandre. Alle utenom Cyrus har på munnbind. Scenen er pyntet med heldekkende rødt/burgunder farget teppe, varmtonet/oransje/gull lys, falske stearinlys og lysekroner i taket.



Shawn Mendes (Mendes) koverer sangen Can't take my eyes off you av Frankie Valli, for BBC Radio1 Live Lounge, men opptaket er produsert i Henson Studios i LA. Mendes sitter ved et piano, på et teppe midt i rommet. Fire musikere står fordelt rundt han med to meters avstand. Mendes er lyst opp og nesten alltid i kamera, mens de andre er mørke i bakgrunnen. Fargetonene i rommet går i brunt og rødt. De har alle minst to meters avstand og kameraet er satt opp til å kunne gå 360 grader rundt dem.



4.2 Scenografi

Å bruke røde og brune toner i lyssettingen, gir en varmere og nærmere atmosfære til publikum. I Mendes sin opptreden går fargetonene i brune farger. I opptreden til Cyrus er det brukt varmtonet lys og rødlig heldekkende teppe. I følge Millerson blir farger ofte ubevisst forbundet med varme og avstand. Rød, gul og brun virker «varme», og områder av disse fargene ser ut til å være større og nærmere enn de «kalde» fargene som blå og grønn. Mørkere og mer mettede farger virker nærmere enn lysere eller umettede (Millerson, 1999, s. 155). Når det er snakk om at en farge virker nærmere, er det ment ved avstand og dybde i bildet, men det gir også en mer nærhet til publikum. De blir ikke distansert vekk fra skjermen, men heller trukket inn i den. De varme tonene gjør det behagelig å se på, fordi en varm følelse er assosiert med noe godt. I motsetning vil den kalde følelsen som kalde toner gir oss, distansere publikum.

En annen detalj som får publikum til å føle at de er til stede i rommet konserten er i, er teppet under Mendes. Med et teppe midt i rommet minner det om en stue. Dette kan jeg ikke forsvare med fakta, og det kan være personlig. Både min mor og mormor hadde slikt teppe da jeg vokste opp. På grunnlag av dette assosierer jeg et slikt teppe med noe varmt og godt, nærhet, trygghet og noe koselig. Ved at produsenten har dekorert med et teppe, gir det hele opptreden en varmere og mer privat atmosfære.

Det som skal være i fokus må være lysere enn resten, slik at blikket til publikum havner på rett sted og skaper tilknytning til artist. Mendes er lyst opp midten i rommet, og Cyrus er lyst opp fremme på scenen. Ifølge Ward, Birmingham og Wherry trekkes øyet mot områder som inneholder høylys eller områdene som inneholder størst kontraster. Dette er et av prinsippene for teaterbelysning, der belysningen blir brukt for å rette publikums oppmerksomhet mot den aktuelle delen av scenen (Ward, Birmingham & Wherry, 2000, s. 53). Ifølge Engelstad og Tønnessen kan et bilde være svært komplekst, med mange detaljer og mye informasjon, men det inneholder ofte et element som øyet styres mot først, et blikkfang (Engelstad & Tønnessen, 2011, s.87). Mendes er lyst opp midt i rommet. Konsekvensen av denne bruken av lyssettingen, er at det er han vi legger merke til og ikke de andre. Produsenten vil at publikum skal ha fokus på Mendes, og ikke de fire andre musikerne. Alle utenom Mendes er kledd i svart for å blende inn med bakgrunnen. Cyrus er også lyst opp mer i front enn de i

bakgrunnen, men ikke i like stor grad. Belysningen er slik fordi både Cyrus og Mendes er soloartister. De andre musikerne skal bare forsterke artisten. Publikum vil da føle seg nærmere artisten. Hadde artisten vært belyst likt som resten, ville publikum blitt forvirret om hvor de skal se. Det ville spredd fokus og skapt distanse mellom publikum og artisten.

Ved bruk av 360 graders kameravinkler på opptreden til Mendes, blir publikum en del av rommet. Dette kan jeg heller ikke forsvare med fakta, men etter min vurdering er det et viktig og godt brukt virkemiddel. Publikum blir dratt inn i rommet da de kan se seg «nesten fritt» rundt. Publikum får se mer enn bare den 180 graders veggen med kameravinkler som i vanlige kameraoppsett. Ved å invitere publikum inn i rommet, gis de en større følelse av tilstedeværelse.

4.3 Klipp

Tempoet på klippet må variere med følelsene og tempoet i opptreden, for å forsterke uttrykket i musikken. Bruker produsenten raskt tempo i klippingen til en rolig sang, vil det gå imot hverandre og forvirre seeren. For eksempel i Mendes sin opptreden er det lange takninger og sakte tempo i klippingen, der sangen er rolig. Når Mendes gir på trøkk går også tempoet i klippet opp. I løpet av de første 85 sekundene blir det kun klippet to ganger (00:00 – 01:25). Når Mendes gir på trøkk i refrenget og trommeren begynner å slå på cymbalen, blir det klippet tre ganger på de neste 10 sekundene (01:27-01:37). Med klippet som virkemiddel er du den som bestemmer når/hvor tilskueren ikke får oppleve mer av det bildet hen betrakter, som velger for hen hva som skal komme, hva neste inntrykk skal bli (Toreg, 2002, s. 81). Ifølge Millerson kan vi definere tempoet som hastigheten på emosjonell progresjon i filmer. Dette ser vi også gjelder her i musikkproduksjon. Et sakte tempo antyder verdighet, høytidelighet og dype følelser. Konsekvensen av at det brukes lange takninger i Mendes sin opptreden, er at følelsene Mendes uttrykker i sangen forsterkes. Å holde samme bilde lenge blir intimt og nært da det får stort fokus. Ifølge Millers gir raskt tempo i klippingen kraft og spenning. Dette vises når produsenten setter opp tempoet i klippingen. Kraften i opptreden blir forsterket med kraften i klippingen (Millerson, 1999, s. 431).

Publikum blir ikke opphengt i klippingen da det klippes før takt i Cyrus sin opptreden. I opptreden til Cyrus klippes det mellom 00:40 og 00:41, dette klippet ligger mellom 2. og 3.

takt. Trommene slår på hver takt, men det klippes ikke når trommene slår. Hadde produsenten klippet når trommene slår, ville trommene utheve klippet. Ifølge Jacobson er det tre vanlige måter å kutte til musikalske opptredener: 1. klippe på takten, 2. klippe før takten eller 3. klippe til handlingen. Jeg tar kun for meg metode en og to, ikke tre, da det ikke er relevant for min argumentasjon i denne påstanden (Jacobson, 2015, kap. 13).

Å klippe på takten vil si at det for eksempel er en fire tacters musikk, der en klipper på takt to og fire, eller en og tre. Det er for eksempel et vanlig mønster å høre en skarptromme på takt to og fire, og en basstromme på en og tre. Hvis du klipper hver gang på takt, kan det du ender opp med bli mekanisk og forutsigbar (Jacobson, 2015, kap. 13). Publikum vil legge merke til klippingen og forvente et nytt bilde. Publikum vil bli mer opphengt i bildet og klippingen fordi de blir bevisst på det.

Å klippe før takten er mye brukt i symfonisk musikk, men denne teknikken kan brukes i alle sjangre. Mitch Jacobsen forklarer det å klippe før takten slik: hvis du har fire takter, så teller du for eksempel 16 noter så ville det hørt slikt ut: one-ee-and-a-two-ee-and-a-three-ee-and-a-four-ee-and-a. I stedet for å klippe på to og fire, vil du da heller klippe på "a" rett før. Det vil mykne klippet (Jacobson, 2015, kap. 13). Dette er fordi produsenten klipper slik at bildet kommer frem før musikken. Produsenten uthever ikke klippet med trommeslaget. Klippet blir mer skjult, slik at det er mindre sannsynlighet for at publikum blir opphengt i klippingen. Publikum får dermed ikke en forventning om hva som skal komme, i motsetning til dersom produsenten klipper rytmisk på takt. Har publikum en forventning om at det skal komme et klipp, blir de overrasket når det ikke kommer et klipp. Det tar vekk fokuset fra selve opplevelsen, og publikum vil ha fokus på feil sted. Å klippe før takt forsterker også de gangene det faktisk klippes på takt. Klipping på takt vil da ha en positiv effekt som forsterker opplevelsen og uthever bildet, dersom det blir brukt på riktig måte.

Å mikse isteden for å klippe kan brukes som en effekt når tempoet er rolig. For eksempel på Cyrus sin opptreden, kommer det et parti som kun er instrumentalt (02:28 – 02:37). Musikken roes ned med et fint pianospill og trommene blir roligere. Med kontrollene på miksepanelet (bildemikseren) kan produsenten bytte bilder på ulike måter i en flerkameraproduksjon. Dette inkluderer blant annet kutt og miks. Ved kutt erstattes ett bilde øyeblikkelig av et annet bilde. Det er den mest brukte overgangen. Ved miks, også kaldt crossfade, vil det innkommende bildet komme ut av det utgående bildet til det erstatter det på skjermen (Ward, et al., 2000, s. 304). I produksjonen på Cyrus sin opptreden blir det brukt klipping og miksing. I denne sekvensen bruker produsenten mikseren isteden for kutteren. Tiden det tar for oppløsningen å

gjøre overgangen fra ett bilde til et annet på mikseren, kan variere avhengig av innholdet og det dramatiske punktet oppløsningen gir (f.eks. En langsom miksing på langsom musikk). Mikser er ofte brukt på musikk med saktere tempo. En må tilpasse hastigheten på miksen til tempoet i musikken (Ward, et al., 2000, s. 311). Konsekvensen av å bruke mikseren under en instrumental frekvens, er at publikum får noe nytt å se på. Det kan føre til at publikum vedtar interessen for å fortsette å se på konserten.

Å klippe til handling og følge øyets naturlige bevegelse, lar produsenten publikum få se det som skjer på scenen som om de er tilstede. For eksempel klipper produsenten med raskt tempo mellom ulike utsnitt av de som spiller instrumentene (03:25-03:28). Bildet er ikke på Cyrus fordi hun synger ikke. Ifølge Mitch Jacobs skal en ikke tenke så hardt på klippingen, bare føle den. Med dette sier han at en skal prøve å gjenskape de naturlige øyebevegelsene (Jacob, 2015, kap. 12). Produsenten skal fange det som skjer på scenen og fremheve det med klippen. Dersom kamera for eksempel ikke er på cymbalen når den blir slått på, mister publikum muligheten til å se den. De blir tvunget til å se noe annet, noe som mest sannsynlig ikke trenger å bli uthevet. Dersom en er på selve konserten ville øynene naturlig gå der en vil, og da som regel på det som faktisk skjer på scenen. Da Cyrus verken synger eller gjør noe spesielt på scenen, er det stor sannsynlighet for at øyets naturlige bevegelse går på musikerne som spiller instrumentene. Dersom klipperen hindrer publikum bak skjermen i å se noe annet enn kun Cyrus, kan det bli kjedelig og frustrerende.

4.4 Bildeutsnitt

La handlingen lede bildet. Ved å se instrumentet som spiller blir vi oppmerksom på melodien/motmelodien. For eksempel på 02:11 i Mendes sin opptreden går det over til å være en instrumental sekvens. Publikum får se nærbilde av bassen som starter å spille og deretter trommene. Gary Halvorson, en anerkjent amerikansk regissør, er opptatt av å vise motmelodien. En motmelodi er en melodi som utfyller hovedmelodien i et musikkstykke. Det er først når du ser motmelodien på TV at du hører den. Du hører alltid melodien. For eksempel er det ikke alltid du hører bassen. Gary Halvorson viser ikke det åpenbare; han viser det som ikke er så opplagt, som igjen viser komponistenes geni når det kommer til symfoniorkester. Når du ser alt det indre av orkesteret, som pauken som er klar til å gå – og

han ser, og så treffer han det – det bygger en mer emosjonell respons på det øyeblikket i musikken. Plutselig er det enda mer interessant (Jacob, 2015, kap. 13). Det fremhever instrumentene som normalt sett ville vært i bakgrunnen. Gitaren i opptreden til Mendes hører vi ganske godt uansett om vi ikke ser gitaren, men bassen ble nå fremhevet og vi legger mer merke til den etterpå. Bassen er ofte bare i bakgrunnen som publikum ikke tenker så mye over. Ved å vise bilde av bassen når den starter å spille, gjør de publikum mer oppmerksom på bassen. Dette henger litt sammen med forrige avsnitt. Der handlet det om å klippe til det som er naturlig for øyet, her handler det om hva vi får se på bildet og å fremheve det som skjer på scenen og i musikken.

Konsekvensen av å bruke for store oversiktsbilder er at artisten blir liten, som igjen distanserer publikum. For eksempel står Cyrus i et større rom, men vi ser ikke utenfor scenen. Dersom kamera hadde trukket seg tilbake i rommet, ville Cyrus blitt mye mindre på scenen i forhold til rommet hun er i. Også i Mendes sin opptreden er de i et akkurat stort nok rom. Hadde de vært i et større rom og kameraet gått enda lengre utenfor sirkelen, ville også Mendes sitt mindre ut. IMAG (bildeforstørrelse) brukes på livekonserter, hvor produsenten produserer for dem som sitter på bakerste rad. Da er det fokus på nærbilder fordi de allerede opplever oversiktsbildet. Det er ikke det samme som å produsere en strømmet konsert til de som sitter hjemme i stuen, fordi i motsetning sitter personen hjemme i stuen på «første rad» på sendinger. I følge Paule Becher vil du fortsatt gi seeren den intime følelsen av et liveshow. Du vil fange atmosfæren og utseendet til hele arrangementet, inkludert publikum, brede bilder, små ting som skjer på scenen og relasjoner mellom mennesker (Jacob, 2015, kap. 15). Ifølge Engelstad og Tønnessen bestemmer valget av bildeutsnitt hvor mye av verden produsenten vil vise publikum til enhver tid, og bestemmer samtidig langt på vei vår holdning til det vi opplever. I virkeligheten blir vi distanserte observatører når vi betrakter motivet på avstand, men rykker det tett inn på oss, blir vi involverte og engasjerte. (Engelstad & Tønnessen, 2011 s.89). På konserten til Cyrus er det ikke publikum til stede. Det vil da ha en motsatt effekt å filme de tomme setene i salen. Rommet vil se tomt ut dersom produsenten viser hele rommet. Et stort tomt rom forbindes også ofte med å være kjøliger, enn mindre rom. Dermed vil bandet se mindre ut, og rommet vil føles kaldere dersom produsenten går ut til et større oversiktsbilde. Konsekvensen av dette vil distansere publikum fra konserten. Det samme ville skjedd dersom Mendes spilte i et større rom. Nå går kameraet akkurat utenfor bandet. Vi er fortsatt inni den lille bobla. Hadde kamera gått lengre ut ville bobla sprekt.

Ved bruk av nærbilder blir publikum mer involvert og engasjert. For eksempel i Mendes sin opptreden henger kamera lenge på et halvnært bilde av kun han. Det brukes også mye nærbilder av instrumenter i Cyrus sin opptreden. Nærbildet er et kraftig skudd, det konsentrerer interessen. Nærbilder kan avsløre eller påpeke informasjon som ellers kan bli oversett, eller bare oppdages med vanskeligheter. De fokuserer oppmerksomheten, og gir vekt (Millerson, 1999, s. 118). Et ansikt filmet i nærbilde skaper en intimitet mellom tilskuerne og karakteren som de i det virkelige livet bare har til kjærester og nære familiemedlemmer. (Engelstad & Tønnessen, 2011 s. 89). Når kamera henger på et halvnært utsnitt av Mendes, kan publikum føle at de sitter rett vedsiden av pianoet. Mendes spiller kun til dem. Følelsen blir mer intim. Nærbilder kan også brukes som nevnt tidligere til å fremheve instrumenter som spiller, og gjøre det interessant å se på for publikum. Publikum får ved nærbilder se detaljer som de kanskje ikke ville fått sett dersom de var fysisk til stede på en konsert. Som nevnt i forrige avsnitt blir publikum distansert ved store oversiktsbilder. I motsetning til dette er konsekvensene av nærbilder at publikum blir mer involvert og engasjert.

Ved for mye nærbilder blir publikum hindret i å se seg rundt, men med for mye oversiktsbilder blir publikum uinteressert. I Mendes sin opptreden er det en fin balanse mellom nærbilder og oversiktsbilder. Nærbilder er brukt til å vise detaljer, understreke, avsløre reaksjoner og dramatisere. Store bilder blir brukt til å vise miljøet, la publikum få følge store bevegelser, avsløre posisjonene til objektene og etablere stemning. Men store bilder lar ikke publikum se detaljer, du kan la dem være overbevisste om hva de mangler. Bruk for mange nærbilder, og effekten kan være veldig begrensende. Du kan la publikum føle at de blir forhindret fra å se seg rundt på scenen; fra å se svarene fra andre utøvere, fra å se på andre aspekter av emnet, fra å følge den generelle handlingen. Du må tenke på når du trenger store bilder, når du trenger to-skudd (to personer i bilder) og når du trenger å være fokusert på en person som utfører viktige øyeblikk, i stedet for å se på bakgrunnen. (Millerson, 1999, s.116). Når det er kun Mendes som spiller går kamera tett inn på Mendes. Det er intimt og nakent. Når det er trøkk i sangen og flere som spiller, går kamera ut, vi ser et større bilde der alle er med, men ikke for stort. Det gir en mektig følelse som publikum tar del i. Produsenten må ha en fin balanse mellom oversiktsbilder og nærbilder.

5. Konklusjon:

Problemstillingen jeg presenterte i starten var:

Hva skal til for at en konsert, laget på en koronavennlig måte, treffer publikum gjennom en skjerm, og gir dem følelsen av tilstedeværelse uten å være der?

Til syvende og sist er det vanskelig å analysere virkemidlene med å se helt vekk fra musikkens budskap, stemning og sjanger. De visuelle virkemidlene må stå i en kontekst og skal forsterke lydsiden. Min konklusjon har tatt utgangspunktet i å se vekk fra lydsiden på grunn av oppgavens begrensning.

Under scenografi og lys, bør en bruke varme og mettet toner i lyssettingen. Dette er fordi det gir en varmere og nærere atmosfære til publikum, men det må også passe til stemningen musikken uttrykker. Å dekorere med dekor som en assosierer med noe godt og nært, som for eksempel et teppe, hjelper på den intime gode følelsen. Det som skal være i fokus må være lysere enn resten, slik at blikket til publikum havner på rett sted og skaper tilknytning til artisten. Konsekvensen av å gjøre det motsatte vil forvirre publikum og distansere dem. Å bruke hele rommet til å filme i 360 graders kameravinkler, gjør at publikum blir en del av rommet og føler en tilstedeværelse.

Ser vi på effekten av klipping kommer jeg frem til at tempoet i klippingen må variere med følelsene og tempoet i opptreden, for å forsterke uttrykket i musikken. Bruker produsenten raskt tempo i klippingen til en rolig sang, vil det gå imot hverandre og forvirre publikum. Det er også stor forskjell på om du klipper før takt eller på takt. Produsenten bør klippe før takt for at publikum ikke skal bli opphengt i klippingen. Publikum får en forventning til klippingen når det klippes på takt. Det er forutsigbart, og publikum blir skuffet og forvirret dersom det ikke klippes når de tror det skal klippes. De vil bli opphengt i klippingen. Å klippe før takt vil også fremheve den effekten som det å klippe på takt har, når en først klipper på takt, og fremheve styrken i det når det brukes i en sekvens. En kan også bruke mikseren som en effekt i stedet for å klippe, når det er et roligere tempo. Dette kan gi produksjonen en variasjon og friske opp interessen til publikum. En siste ting som er viktig i klippingen, er å klippe til

handlingen og følge øyets naturlige bevegelse. Da lar produsenten publikum få se det som skjer på scenen som om de er til stede. Ved å gjøre det motsatte vil publikum bli hindret i å se det som skjer, og det vil splitte publikum fra konserten.

Når det kommer til valg av bildeutsnitt, skal en la handlingen lede bildet. Ved å se instrumentene som vises blir vi oppmerksom på de instrumentene som vi ellers kanskje ikke ville tenkt over. Det skaper større interesse for musikken når vi blir oppmerksomme på nye ting. En skal også være forsiktig med bruken av store oversiktsbilder når resten av rommet er tomt. Konsekvensen er at artisten blir liten, som igjen distanserer publikum. Ved bruk av nærbilder blir publikum mer involvert og engasjert. Det må være en fin balanse mellom nærbilder og oversiktsbilder. Ved for mye nærbilder blir publikum hindret i å se seg rundt, men for mye oversiktsbilder skaper avstand til artist.

6. Litteraturliste

Arntzen, K. O. (2019, 16. september). *Scenografi*. Hentet fra: <https://snl.no/scenografi>

Bakøy, E & Moseng, J. S. (2008). *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.
Hentet: Stavanger 16.03.2021

BBC Radio1 (2007). *Live Lounge Calender*. Hentet fra:
<https://www.bbc.co.uk/events/rnc5d4/by/date/2007>

BBCRadio1Vevo (2020, 1. september). *Miley Cyrus – Midnight Sky in the Live Lounge*
(videoklipp). Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=AxZl2cFvjRs>

BBCRadio1Vevo (2020, 10. november). *Shawn Mendes – Can't Take My Eyes Off You in the Live Lounge* (Videoklipp). Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=Dv9iLR5Cqio>

Cappelen Damm (u.å.) Arne Engelstad. Hentet 26.04.21 fra:
<https://www.cappelendamm.no/forfattere/Arne%20Engelstad-scid:502>

Cappelen Damm (u.å.) Elise Seip Tønnessen. Hentet 26.04.21 fra:
https://www.cappelendamm.no/forfattere/Elise%20Seip%20T%C3%B8nnessen-scid:2170?gclid=Cj0KCQjwyZmEBhCpARIsALizmnLcyzLOk2DHkn13KUKB4-oYDH9RQLssLUvdTScA7Y8FzaD4dUMJJQaAmuNEALw_wcB

Engelstad, A. & Tønnesen, E. S. (2011). *Film – en innføring*. Cappelen Damm AS. Hentet: Stavanger bibliotek, 14.01.2021

Jacobson, M. (2015) *Mastering multicamera techniques*. Focal press. Hentet fra: Rakuten Kobo, 17.01.2021 (I teksten blir det henvises det til kapittel fordi sidetall varierer på Kobo.)

Millerson, G. (1999). *Television production (utgave 13)*. Oxford: Focal Press. Hentet: Universitetsbiblioteket i Stavanger, 14.01.2021

NTNU (u.å.). Eva Bakøy. Hentet 26.04.21 fra: <https://www.ntnu.no/ansatte/eva.bakoy>

Toreg, J. (2002). *Klipp til ...* Oslo: Abstrakt forlag AS. Hentet: Stavanger bibliotek, 14.01.2021

Universitetsforlaget.no (u.å.). Jo Sondre Moseng. Hentet 26.04.21 fra:
https://www.universitetsforlaget.no/Jo-Sondre_Moseng

Videonett (2018, november). *Filmteknikk*. Hentet fra: <https://videonett.no/filmteknikk/>

Ward, P., Bermingham, A. & Wherry, C. (2000). *Multiskilling for television production*. Oxford: Focal Press. Hentet: Universitetsbiblioteket i Stavanger, 14.01.2021

Arbeidsrapport for programserien Kalas

Da vårt samarbeid gjennom hele prosjektet har fungert utrolig bra, velger vi som resten av prosjektet å skrive denne arbeidsrapporten sammen.

Når det kommer til forarbeid, har vi utviklet alt sammen. Ved utviklingen av innhold har vi ønsket å skape en koronavennlig programserie. Alt av innholds og produksjonsplanlegging har vi gjort sammen og ikke delt inn i individuelle oppgaver.

Når det kommer til oppgavene på selve opptaksdagen hadde vi for det meste samme roller, men vi byttet på å være regi. Hege hadde regi på talkshow delen, mens Elisabeth var innspillingsleder. På musikkproduksjonen hadde Elisabeth regi, mens Hege var på bildemiks. Da det ikke skulle sendes live, og vi kunne redigere i post produksjon, satt vi dagsplanen opp på mest mulig effektiv måte. Dagsplanen ble holdt på minuttet, noe vi er veldig fornøyde med på grunn av godt samarbeid. Mellom hvert opptak styrte begge to på med scenografi og lys, vi var begge produksjonsledere. Vi hadde gode hjelpere, og deres oppgaver står på rulleteksten.

I postproduksjons delene har vi også samarbeidet veldig godt, men her har vi også delt inn oppgaver for å effektivisere. Elisabeth har hatt hovedansvaret for grafikk og lyd, men med innspill og godkjenning fra Hege. Hege har hatt hovedansvaret for VB-er, men med innspill og godkjenning fra Elisabeth. Redigering og fargekorrigering av hoveddelen har vi vekslet på, men Hege har også hatt litt mer ansvar her.

- Hege og Elisabeth