

## KAPITTEL 2

# Den klassiske sangens kunnskapsgrunnlag, tradisjon, posisjon og funksjon

The word 'classic' has come to be applied to so many things in our culture – cars, rock music, a particular episode of a television show – when in its truest sense it carries the weight of something that has been distilled over time and represents the highest quality in a given field. The music we sing has been loved in many past generations and will continue to flourish and find life and love in the future.

— Renée Fleming (2005, s. 6)

Klassisk musikk er en sjanger som tradisjonelt har vært forbundet med den autonome kunsten. I vokalutøving har klassiskbegrepet innehatt en symbolsk funksjon som peker både mot en særskilt, «opphøyd» musikk-sjanger og en måte å synge på som historisk sett har vært dominerende overfor andre vokaluttrykk. Oppnåelsen av denne hegemoniske posisjonen står i nær forbindelse med utviklingen av rent sangtekniske prinsipper fundert i naturvitenskapelige kvantifiserbare framgangsmåter som tidsmessig sammenfaller med framveksten av kunstens autonomi, og den filosofiske estetikken i kjølvannet av Immanuel Kant (1724–1804).

Boka har verken musikkverket eller sangutøvelsen som mål, men det er likevel vokal aktivitet og det klassiske sangrepertoaret som på mange måter definerer grunnlaget for praksisen og for de verdi- og smakhierarkier det strides om. I dette kapitlet ser jeg nærmere på den klassiske sangens utvikling og samfunnsmessige posisjon slik sjangeren framstår i dag. Dette i relasjon til kulturelle og vitenskapelige strømninger gjennom tiden. I lys av problemstillingen vil jeg argumentere for at konstitueringen av klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis ikke kan forstås uten å ta høyde for utviklingen på mange områder (genesen), i dette yrket kanskje mer enn i andre yrker utenfor kunstområdet. Av den grunn har

det vært avgjørende å kontekstualisere klassiske sangere og den klassiske musikken i delområder av vitenskapen, i historien og i den kunstneriske tradisjonen klassiske sangere tilhører forstått i lys av kunstens autonomi. Alt dette som et ledd i konstruksjonen av forskningsgjenstanden (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 207). Slik reflekteres også kunnskapsgrunnlaget i klassisk sang, samt de fagområder som min akademiske bakgrunn springer ut ifra. Samtidig reflekteres det klassiske musikkfeltets oppkomst, med sine særegne logikker og konvensjoner som har betydning for hvordan feltet kan forstås. Avslutningsvis samler jeg trådene knyttet an til kunnskapens teoretiske og praktiske sider, hvor det helt siden antikken har eksistert et ideologisk skille mellom den utøvende musikkpraksis og vitenskapen om musikk. Suksessivt leder dette mot en forståelse av sangerpraksisen som sosial og relasjonell, forstått som noe ut over de rent håndverksmessige og kunstneriske sidene ved vokalutøvingen.

## 2.1 Kunnskapsgrunnlaget i sang – en introduksjon

Utøvende klassisk sang er i første rekke forankret i kunnskapsformer som tilegnes og kommer til uttrykk i praksis. Det innebærer at kunnskapsgrunnlaget primært er av praktisk karakter. Slik sett vil det være rimelig å si at klassiske sangere tilhører en yrkesgruppe som hovedsakelig forvalter kunnskap inn under den praktiske kunnskapens område. Når det gjelder den håndverksmessige og kunstneriske siden av praksisen, har en skolert sanger gjennom en lang lærings- og utviklingsprosess tilegnet seg sangtekniske og sceniske ferdigheter og opparbeidet musikalske og kunstneriske kvaliteter. Dette omfatter repertoarkunnskap, stillkunnskap, musikkteori, musikkhistorie, hørelære, harmonilære, formidlingskompetanse, fysiologisk og anatomisk kunnskap, språkkunnskap, tekstanalytisk kunnskap og mere til. Alle disse delområdene er «sterkt integrert» (jf. Grimen, 2008, s. 72), og kan, overført til vokalområdet, sies å tjene ett formål: å synge og formidle musikk. Sangeres kunnskap som blant annet er tilegnet gjennom en form for mesterlære, framstår derfor ved første øyekast enhetlig.

Gjennom tiden har det utøvende sangfaget tatt opp i seg kunnskap fra en rekke ulike disipliner og vitenskapelige områder med radikalt forskjellig historikk og forskningstradisjon. Fordi sang og stemmebruk blant annet vedrører biologiske, anatomiske, fysiologiske, psykologiske, nevrologiske, musikkhistoriske, språklige, stilistiske, akustiske, estetiske, musikalske, sosiale og kulturelle aspekter, har både teoretisk og vitenskapelig kunnskap fra en rekke fagområder bidratt til forståelsen og utviklingen av det klassiske sangfaget slik denne kunstarten framtrer i dag.<sup>14</sup> Som jeg snart skal utdype, har den naturvitenskapelige kunnskapsproduksjonen om stemmeorganet helt fra 1850-tallet hatt særskilt stor betydning for den sangtekniske utviklingen, og bidratt til en elitistisk vokalstil med ideologiske røtter i antikken (jf. Potter, 1998). Den profesjonelle yrkesutøvelsen innenfor denne spesifikke vokalstilen er universell, og kan sies å inneha både en teoretisk og praktisk side.

En diskusjon om kunnskap knyttet til klassisk sang vil også innebære kunnskap som ikke alltid lar seg så lett artikulere verbalt. Det å synge og musisere er i seg selv en aktivitet som vanskelig kan redegjøres for eksplisitt i alle sine nyanser, annet enn gjennom handlingen selv. At instrumentet *er* kroppen, og bare delvis kan observeres utenfra, bidrar i enda større grad til å understreke det innforståtte. Utsagnet innebærer ikke det samme som at sangere ikke evner å redegjøre for sin egen eller andres vokalutøvelse, men at det forekommer mange ulike måter å beskrive den på, ofte ledsaget av kroppslige eksemplifiseringer. De ulike tilnærings- og forklaringsmåtene som er svært person- og kontekstavhengige, kan derfor bidra til misforståelser og skape usikkerhet både i opplæringsøyemed og i yrkessammenheng. Sangere kan heller ikke høre seg selv på samme måte som en tilhører kan. Uansett alder og nivå, er sangere avhengige av auditiv tilbakemelding for å kunne korrigere stemmeproduksjonen.

---

14 Sang inngår som aktivitet i alle samfunn, og stemmen brukes i nesten all form for kommunikasjon. Sang og stemmebruk kan derfor være interesseområde innen en rekke fagfelt, blant annet kommunikasjonsteori, semiotikk, lingvistikk, fonetikk, logopedi, scenekunsthøgskole, psykologi, sosiologi, etnografi, antropologi, pedagogikk, religionsfag, akustikk, nevrologi og andre medisinske disipliner.

Vurdering av stemmer har tause dimensjoner. En sangers stemmekvalitet vurderes i stor grad ut ifra hørselsinntrykk, og dette innebærer bruk av smak og skjønn. Blant eksperter (folk med høy kompetanse) finnes det selvsagt en form for felles forståelse av hva kunstnerisk kvalitet innebærer, men kvalitetsbedømming vil alltid innebære ulike grader av subjektiv fortolkning (jf. Gynnild, 2010). Polanyi (1966/2000) skiller mellom begrepene viten (*knowing*) og kunnskap (*knowledge*). Kunnskap innebærer for Polanyi både teoretisk og praktisk kunnskap som står i et gjensidig forhold til hverandre, og som i større grad enn viten er relatert til handling. Taus kunnskap (*tacit knowledge*) er vår erfaringsbaserte kunnskap som kan knyttes til kunnskapens og vitenskapens hermeneutiske side. Polanyi (1966/2000) uttrykk «*vi kan vite mer enn vi kan si*» (s. 16), binder den tause kunnskapen til den intuitive ekspertisen og den praktiske kunnskapen. Denne form for ordløs overføring av kunnskap som tilegnes og vises i praksis gjennom handling, eller gjennom «å gjøre», kan etter Polanyis mening ikke alltid artikuleres eksplisitt. Fordi denne tause dimensjonen ved menneskers tenke- og handlemåter «enten ikke er verbalt artikulert eller ikke kan artikuleres verbalt» slik Grimen (2008, s. 79) uttrykker det, settes noen av de kunnskapsteoretiske problemene med praktisk kunnskap på spissen.

Bourdieu (2007a, s. 77) støtter opp om den implisitte dimensjonen som Polanyi (2000) framsetter, i det den praktiske kyndighet eller «kjennerkunst» bare kan kommuniseres gjennom eksempelet og ikke gjennom oppskrifter. Han påpeker at dette gjør seg gjeldende i alle felt, også i den vitenskapelige praksis, men på ulike måter fordi hvert felt har sine egne logikker (se 3.5).<sup>15</sup> Praktisk kunnskap opererer innenfor en diskurs av familiaritet, og Bourdieu (1977, s. 19) anvender begrepet *docta ignorantia* om kunnskap som ikke når det diskursive planet. Denne kunnskapen, som i sin praktiske form viser seg som relativt konsistente handlings- og

---

15 Den kunstneriske praksis kan ikke sammenlignes med vitenskapelig forskning, slår Bourdieu (2007a) fast. Han avviser derfor overbevisningen hos en del analytikere, også hos Polanyi, som ofte siteres på at den vitenskapelige praksis er «en kunst» (s. 77). En slik skolastisk forestilling gjør erfaringen til noe kvasi-kroppslig fordi det mangler en adekvat teori om praksis. Når det snakkes uformelt om den vitenskapelige praksis «som et yrke som krever håndlag, intuisjon og praktisk sans; det å ha orienteringsevne (nese), å kunne ta ting på sparket og andre ting som er vanskelige å oversette til papiret» underestimerer det virksomheten (s. 78).

persepsjonsmønstre i *habitus*, kan som Järvinen (1998, s. 5–6) utdyper, overføres fra individ til individ uten å verbaliseres. Mesterlæren vil være et slikt eksempel, hvor det i en bourdieusk forståelsesramme ikke er «modellene» som etterlignes, men de andres handlinger slik de kommer til uttrykk direkte i praksisen (Bourdieu, 2007b, s. 121). Praktisk kunnskap er taus kunnskap i den forstand at det dreier seg om innlært kunnskap som kan sies å ligge i aktørens underbevisste, forstått som prerefleksive snarere enn allmennmenneskelige, grunndrifter. Denne konstruerte kunnskapen er et resultat av individenes sosialt og kulturelt spesifikke livshistorie (Järvinen, 1998, s. 5). I Bourdieus epistemologi, som jeg greier ut om i neste kapittel, vil det følgelig handle om kulturelle forståelser og verdier som ligger forankret i ikke-artikulerte handlemåter, det vi tar for gitt (*doxa*). Doksale erfaringer er med andre ord normer, holdninger og oppfatninger som er selvfølgelige (Bourdieu, 2007b, s. 54). Jeg skal nå redegjøre for opphavet til noen av disse kulturelle forståelsene og verdiene, og som har betydning for hvordan praksisen er konstituert.

## 2.2 Stemme, kropp og følelser

En vesentlig premiss for analysen av denne studiens empiri, er det intime forholdet mellom stemmen og sangerens opplevelse av seg selv. Sangere bærer med seg stemmen i alle situasjoner, og stemmen skiller seg sånn sett fra andre musikkinstrumenter. Stemmekroppen kan ikke forstås som noe vi bare har; et objekt som vi øver på eller kommuniserer med og snakker om – stemmen er også et subjekt, noe vi *er*. Kroppens funksjon for sangeren er som Schei (2007) uttrykker «både instrumentell og eksistensiell. Kropp er det sangeren handler på. Sangeren *er* kropp og sangeren uttrykker kroppslighet» (s. 190). Selv om en slik forståelse ikke innebærer noe nytt for mange, er jeg opptatt av at de kroppsliggjorte erfaringene som kommer til uttrykk i sangernes retrospektive livshistorier verken må tas for gitt eller reduseres til banale følelser. Følelser utgjør en viktig del av vår helhetsoppfatning av kroppen og sinnet, og av våre musikalske erfaringer og livserfaringer generelt. Slik tilkjennegis et syn på mennesket som «en hel organisme som eier en integrert kropp og hjerne, og som fullt ut er interaktiv med et fysisk og sosialt miljø» (Damasio, 2001,

s. 249). Det er innlysende at alle disse sammenvevde faktorene ikke kan redegjøres for samtidig.

Stemmelyd er en av de egenskapene som definerer menneskeslekten. Stemmelyden er universell, i motsetning til språket, som innehar en mer begrenset kode. Stemmen utgjør et essensielt aspekt ved vår menneskelige identitet, hvem vi er, hvordan vi føler oss, hvordan vi kommuniserer og hvordan andre opplever oss. Dette er noe vi erfarer helt fra vi er små (Welch, 2005, s. 245). Allerede fra fødselen, lager vi primære emosjonelle lyder som et uttrykk for individualitet og personlighet. Brown (1996, s. 2) omtaler den refleksive lyden som *primal sound*. Det kan være lyder som for eksempel gråt, latter, sukk, stønn, skrik og babling. Stemmens vesentlige funksjon er nettopp å uttrykke behov og følelsesmessige tilstander. Pusten og stemmen avspeiler hvordan vi har det med oss selv og omverdenen. Enhver stemme har sitt unike akustiske stemmeavtrykk (*voice print*), som er nesten like distinkt som våre fingeravtrykk (Brown, 1996, s. 3). Menneskestemmen kan bevisst eller ubevisst oppfattes, tolkes og vurderes på mange måter og er bærer av både eksplisitte og tve-tydige karakteristika verbalt og musikalsk. Isolert sett kan stemmen i en kommunikasjonsprosess, og i motsetning til andre instrumenter, gi oss antatte forestillinger om et menneskes stemningsleie, alder, kjønn, klasse og etnisk tilhørighet (Spahn & Richter, 2006, s. 119; Welch, 2005, s. 251).

I tillegg til å kommunisere grunnleggende emosjonelle tilstander, utveksler sangutøvelse også informasjon om tilhørighet til en spesifikk kultur og en sosial gruppe. Dette inngår i en helhetsvurdering hvor selve språket, men også andre parametere som inngår i framtredeles-formen har en viktig funksjon, slik som utseende, kroppsspråk, gester og mimikk. De vurderinger og refleksjoner vi gjør oss om personen bak stemmen trenger nødvendigvis ikke alltid å samsvare med hvordan stemmens eier fortolker seg selv, noe som kan få mangesidige og betydelige konsekvenser.<sup>16</sup>

---

16 Sammenhengen mellom stemme, personlighet og identitet finner vi i det latinske *persona*, utledet av *per sonare* (lyde igjennom) som viser til de romerske skuespillere som bar masker med talerør. Gjennom stemmen kunne personen identifiseres bak masken. Betydningen av ordet flyttet seg senere fra masken til mennesket selv og fikk betydningen «en person» (Hollis, 1985, s. 219; Ruud, 2013, s. 55). Det latinske *persona* er på sin side avledet av det etruskiske *phersu*, som i tillegg til skuespillerens maske også henviser til ens karaktertype (Moxnes, 2007, s. 36).

Sangeres instrument er en levende organisme. Når den spesifikke sangundervisningen finner sted, er stemmen verken uformet eller konturløs. Fundamentale emosjonelle erfaringer har allerede forløpt og blitt formidlet og integrert gjennom stemmen, og disse erfaringene står i nær relasjon til sangerens personlighet og opplevelse av seg selv (Spahn & Richter, 2006, s. 123). Integreringen av tidlig musikalsk erfaring med sin affektive korrelasjon, kan fortolkes som en grunnleggende *emosjonell kapital*, en ressurs som anvendes og utvikles når mennesker interagerer med, relaterer seg til, håndterer og forsøker å forstå sitt umiddelbare og ekspanderende lydmiljø (Welch, 2005, s. 247).<sup>17</sup>

Tale og sang genereres fra de samme anatomiske og fysiologiske strukturer som blir fortolket av nevropsykobiologiske nettverk. Dette nettverkets utvikling og funksjon er formet av kulturell erfaring (Welch, 2005, s. 239). Det ser ut til å være en nær sammenheng mellom de akustiske karakteristika vi forbinder med følelser uttrykt gjennom stemmen i dagliglivet og de ekspressive uttrykk som brukes for å formidle følelser i en musikalsk oppføring. Slik skapes en *ekspressiv kontur* i musikkutøvelsen. Musikalsk aktivitet avhenger av ekspressive akustiske signaler som endringer i tempo, lydnivå, *timing*, intonasjon, artikulasjon, klangfarge, vibrato, toneansats, utholdte toner og pauser for å kommunisere følelser som nettopp ømhet, glede, tristhet, sinne, overraskelse, redsel og avsky. Lyder som har lignende akustiske profiler er forventet å generere beslektede eller identiske følelser (Welch, 2005, s. 247).

I klassisk sang er det komponisten som fastsetter de store trekkene i satsmelodien, det Johan Sundberg (1986, s. 155) kaller *makrointonasjonen*. Den tilsvarer i beste fall sinnsstemningen i teksten. Men musikk kan som kjent uttrykkes på en mengde ulike måter til tross for at melodien gjengis korrekt. Komponistens anmerkninger alene strekker ikke til. Sangeren må også bidra til å gjenskape tekstens sinnsstemning gjennom *mikrointonasjonen*, det vil si gjennom de ulike stemmekarakteristika. Birkeland

---

17 Når det gjelder tale og sang (også nynning og vokaliser), har man funnet at det eksisterer spesifikke stemmeselektive områder i hjernen som inngår i et bi-hemisfærisk nettverk for stemmeproduksjon, hvor begge hjernehalvdeler er involvert (Welch, 2005). Musikalske erfaringer og sangutøvelse er mangfoldig bearbejdet av de overordnede funksjoner i nervesystemet, det endokrine system og immunsystemet, forstått som *the human bodymind* (Thurman & Welch, 2000), og viser at musikalsk erfaring er mangesidig.

(1991) snakker på sin side om «interpretasjonen i klangen». Med dette mener han at sangeren har en uttrykkspalett med et uendelig fargeregister. Ikke bare har alle følelser, situasjoner eller den irrasjonelle symbolverden sine egne klanger, de har også hver for seg ulike nyanser i de forskjellige sammenhenger de står i. For eksempel vil lengsel i en religiøs kontekst kunne få en annen klang enn lengsel i en erotisk kontekst (s. 19). Men også tidligere erfaringer og de stadig nye kontekster sangeren beveger seg i, vil regulere det vokalmusikalske uttrykket. Det vil imidlertid aldri dreie seg om emosjonelle essenser som ligger naturlig nedfelt i oss uavhengig av kulturelle diskurser (jf. Berkaak & Ruud, 1992, s. 99).

Å kommunisere følelser er hjertet i sangutøvelsen. I sang forsterkes forbindelsen mellom stemme og følelser fordi vi tar i bruk en større del av stemmens potensial. Gjennom en kombinasjon av vokalakustiske og visuelle ekspressive signaler som mimikk og gester, er de følelser som framstilles av en sanger under en opptreden ikke tilgjorte, men bygger på en reminisens av ekte følelser slik vi tillegger dem mening i hverdagen (Welch, 2005, s. 251). En opptreden som blir ansett autentisk eller av høy kvalitet, vil ha en nær overensstemmelse mellom slike vokale og visuelle gester og med de originale særtrekkene i den musikalske strukturen. Imidlertid viser elektrofysiologiske undersøkelser at ikke alle deler av hjernen så lett lar seg narre. Ifølge Antonio R. Damasio (2001, s. 155) vil vi kun klare å gjenskape fragmenter av det kroppsmønstret som kjennetegner den emosjonelle tilstanden som fører til følelsen.<sup>18</sup> Strupehodets funksjoner kan gi en bedre forståelse av hvordan stemme og emosjoner henger sammen. Sett i forhold til sin størrelse, er strupehodet den mest komplekse og mangesidige mekaniske innretning i kroppen (Fink & Demarest, 1978). Strupehodet har i alt ni ulike funksjoner hvorav to er knyttet til lydproduksjon. Den ene av disse, kalt den refleksive

---

18 Damasio (2001, s. 135ff) skiller mellom primære og sekundære emosjoner. Ut ifra et evolusjonsperspektiv kan primære emosjoner forstås som medfødte og ubevisste disposisjoner for blant annet overlevelse slik de kommer til uttrykk hos ny-fødte i alle kulturer og hos andre arter. Primære emosjoner danner fundamentet for sekundære emosjoner, som vi tilegner oss gjennom våre erfaringer og dermed opplever som voksne. Emosjoner ligger altså ifølge Damasio i forkant av våre bevisste følelser og tanker og henviser til observerbare og målbare endringer i kroppen, mens følelser er den subjektive opplevelsen som bare er tilgjengelig for den som opplever emosjonen. Det er slike opplevde følelser som utgjør forståelsesgrunnlaget i denne studien.



lydproduksjonen, er styrt av det autonome nervesystemet, et system som fungerer uavhengig av vår bevissthet og vilje (Brown, 1996, s. 169).

Stemmen er ikke utbyttbar, men foranderlig og sårbar overfor en rekke interne og eksterne faktorer som kan endre stemmekvaliteten og stemmeklangen innenfor relativt korte intervaller. Hos profesjonelle sangere dreier det seg gjerne om subtile endringer. En stemme kan klinge forskjellig fra den ene dagen til den andre påvirket av emosjonell tilstand, dagsform, graden av prestasjonsangst, kroppslige spenninger, rommets akustikk, orkesterets eller klaverets klang og styrkeforhold, utfordringer i repertoaret, kommunikasjon med publikum og ikke minst gjennom samspillet art med andre medvirkende, både på og utenfor scenen.<sup>19</sup> En skolert sanger har gjerne utviklet et mestringsrepertoar som kompenserer for en rekke av disse omstendighetene, men noen hendelser spiller så sterkt inn at det ikke helt lar seg kroppslig eller stemmemessig skjule. Det å kunne stole på egne sangtekniske ferdigheter hvor pusten inngår som en sentral faktor, er derfor svært avgjørende i profesjonell sangutøvelse.

## 2.3 Den klassiske sangens ideologiske røtter

Enhver ytring vi gjør gjennom livet, fra det første skriket eller stønnet og framover, er altså betinget av vår egen fortid og samfunnet vi lever i, men det meste av tiden er verken sanger eller lytter seg bevisst den ideologiske bagasjen vi alle bærer med oss, hevder Potter (1998, s. 1). Dette kan, som vi skal se, knyttes an til flere forhold.

Sang og stemmeimprovisasjoner utgjør antageligvis hovedparten av alle musikalske begivenheter i de kulturer vi kjenner til, både før og nå. Innenfor området vi i dag kaller klassisk musikk, var sang fram til renesansen nærmest enerådende i den europeiske tonekunsten (Jensen, 2006; Welch, 2005).<sup>20</sup> Betegnelsen *klassisk sang* kan framstå tvetydig, men

19 Andre faktorer som påvirker stemmen kan være medisiner, mat, drikke, tobakk, alkohol, allergier, flyreiser, aircondition på hoteller, tørt inneklima, for lite inntak av væske, ulike typer værforhold, hormonelle svingninger eller endringer, mye prating i støyfulle lokaler, lite søvn, ulike sinnstilstander eller fysiske problemer, forkjølelser med mer.

20 Den vestlige musikkulturs egenart; bruken av samklangmessig og rytmisk organisert flerstemmighet har sitt utgangspunkt i den gregorianske sang, i monodien (Hansen, 1990, s. 17–18). Terminologien «klassisk musikk» dukket imidlertid ikke opp før i siste halvdel av 1800-tallet

dreier seg i utgangspunktet om en grunnleggende teknisk måte å synge på (se 2.6). Denne syngemåten har holdt seg relativt uforandret siden midten av 1800-tallet, og anvendes innenfor en rekke ulike stilarter som fortrinnsvis hører inn under den klassiske musikkens område (se 2.4). Det klassiske solo- og ensemblepertoret spenner vidt; fra gregoriansk sang til samtidens musikk innenfor sjangre som opera, lieder og roman-ser, kammermusikk og kirkemusikk. Det store repertoarmangfoldet i den vestlige kunstmusikken frambrakt gjennom ulike historiske epoker, stiller nokså ulike krav til stemmens karakter, omfang, volum, vibrato og klang, men det er likevel få sangere som i dag konsentrerer seg om kun én sjanger.

Tidsmessig er termen «klassisk sang» vanskelig å lokalisere nøyaktig, men ifølge Potter (1998, s. 65) er det logisk å anslå at uttrykket i løpet av 1800-tallet ble brukt for å skille ut en elitistisk vokalstil med ideologiske røtter helt tilbake til Platon, Aristoteles og deretter gjennom renessansen. *Mousiké*, den greske betegnelsen for musikk og som viser til musenes kunst, hadde en atskillig videre betydning enn i dag (Sundberg, 2000).<sup>21</sup> *Mousiké*-begrepet innebar også «en mer vesensmessig orientert bestemmelse, – mer orientert i retning av spørsmålet om hvordan kunstarten dypere forstått kommer i stand, hvilke krefter som ytrer seg gjennom den og i bunn og grunn kvalifiserer den» (s. 11). For athenerne var musikk først og fremst forbundet med orale framføringer, det vil si språklige rytmer, spesielt lyrisk poesi med enkelt akkompagnement av lyre eller fløyte, hvor menneskestemmen ble betraktet som det mest perfekte instrument

---

(Potter, 1998, s. 65). Begrepet «klassisk», av latin *classicus*; som hører til første (borger)klasse, betegner dannelse som bygger på oldtidens gresk-romerske kultur; altså antikkens språk, litteratur og historie og peker mot noe mønstergyldig eller førsteklasses ([www.ordbok.uib.no](http://www.ordbok.uib.no)). En viktig utvidelse av begrepet klassisk finner vi på 1700-tallet, hvor nye tanker om naturlighet og enkelhet i uttrykket forbindes med klassiske idealer som også får konsekvenser i musikken (Kjems, 1990, s. 282). På musikkområdet referer klassisk som kjent også til den før-romantiske perioden; til Wienerskolens komponister som Haydn, Mozart (Potter, 1998, s. 200) og til dels Beethoven, men kan også innebære et mer allment stilbegrep innenfor andre musikalske epoker og andre sjangre. Innen kunstmusikken mener Østerberg og Bjørnerem (2017, s. 13) at det er grunn til å skille mellom klassisk musikk (ca. 1650–1950) og samtidsmusikk eller *avantgarde*-musikk.

21 Før Aristoteles innbefattet *mousiké* for grekerne både ordets kunst, tonenes kunst og den rene bevegelseskunst og aller helst alle tre på en gang, i det grekerne kalte *choreia* eller kordans (Sundberg, 2000, s. 16). Men en betydelig avgrensning kom ikke før på 1300-tallet i Frankrike gjennom ordet *mousique*. Etter den tid har musikkbegrepet opp gjennom historien endret innhold, stadig mer i retning av «tonekunst» (Ruud, 2016, s. 305).

av alle (Benestad, 1976, s. 8–10). Grekerne, ikke minst Platon, viste en generell uvilje mot ren instrumentalmusikk. Aristoteles understreket på sin side at man alltid måtte «ha musikkens mange funksjoner for øyet» og ikke dyrke den på kun ett område (Varkøy, 1997, s. 33). Dette kan ses i sammenheng med en sterk tro på en helhetlig utvikling av mennesket. De unges musikkopplæring skulle altså ikke være preget av en «for sterk teknisk-virtuos opplæring» som tok sikte på profesjonell utøvelse, men «kun gi et grunnlag for senere og moden bedømmelse og opplevelse av musikk» (s. 33).<sup>22</sup>

Ut over et minimum av nødvendig musikkopplæring i et oppdragerperspektiv, var utøvelse av *mousiké* forbeholdt slaver, mens den frie mann utviklet musikk som vitenskap, altså som en akademisk og filosofisk disiplin. Skillet mellom et teoretisk og et praktisk musikkstudium finner vi altså allerede her (Potter, 1998, s. 7–8; Varkøy, 1997, s. 33). Og slik Potter (1998) belyser, fikk denne inndelingen i teoretiske og praktiske sider ved musikken vesentlige konsekvenser for den videre utviklingen i europeisk kultur, hvor ideen om en permanent intellektuell elite som bebod den sanne musikkens natur fikk fotfeste; en musikk som i sin eksistens først og fremst var skriftlig. I dette framvoksende skriftkulturelle samfunn ble det også skapt et skille mellom komponist og utøver (s. 8–9). Teoristudier i musikk bar preg av høystatus, mens den utøvende musiker helt opp til 1800-tallet hadde en lav samfunnsmessig posisjon (Varkøy, 1997, s. 33–34). Et unntak må være barokksangerne i operaen og spesielt kastratsangerne, som på 1600- og 1700-tallet hadde en særskilt opphøyd status (se 2.4).

Aristoteles (349 f.Kr./1999) skilte mellom teoretisk, praktisk og produktiv viten. Menneskers bevisst målrettede virke delte Aristoteles inn i *theoria*, *praxis* og *poiesis*, og skilte med dette mellom ulike former for tenkning og kunnskap som ennå har relevans i forhold til å definere kunnskapsbegrepet framfor å søke en generell definisjon (Lindseth, 2015, s. 52). Dydsetikken viser blant annet til bestemte karakteregenskaper eller holdninger vi trenger for å realisere et godt liv sammen med andre. Et dugelig menneske handler på en moralsk og forsvarlig måte ved å benytte

22 Mye av Aristoteles' tenkning om musikk kan knyttes til samfunnets oppdrageransvar og er særlig framtrepende i *Politikken* (bok VIII), som har gitt et viktig bidrag til musikkfilosofien (Sundberg, 2000, s. 48).

seg av både erfaring, følelser og fornuft (Flyvbjerg, 1991; Lindseth, 2015). I Aristoteles' klassiske tredeling mellom de intellektuelle dydene *episteme*, *techne* og *fronesis*, er alle former for kroppslig forankret og situasjonsrelevant kunnskap som krever dugelighet uttrykt i praksis. De er alle typer av virksomhet hvor det er «snakk om innsikt, en evne til å se – hva som *må* være tilfellet, hva som er *klokt* å gjøre, eller hvilke midler som *best* fører til ønsket resultat» (Lindseth, 2015, s. 52).<sup>23</sup> Mange teoretiske tilnærminger har tatt utgangspunkt i *episteme* og forsømt de to øvrige, *techne* og *fronesis*, og det er blant annet derfor kløften mellom teori og praksis har oppstått (Flyvbjerg, 1991). Dette gjelder også på musikkområdet (se 2.8).

Det var rundt 1800 at utøverens posisjon kom i forgrunnen. Konserterhusene i London, Paris, Berlin og Wien var på denne tiden bygget, og uttrykte gjennom sin arkitektur (for eksempel med tempelfront) «at musikkutøvelse er kunstreligion» (Bø-Rygg, 1991, s. 20). De store solister og dirigenter ble midtpunktet i konsertsalene, hvor betydningen av musikkverket måtte vike til fordel for interpretasjon og prestasjon. Selvfølgelig ble også innenfor musikkritikken det sentrale, mot det tidligere verkorienterte fokuset. Operasangerne sto også i veien for «den brede skare af dilettanter» fra å opptre offentlig i forbindelse med liedens utvikling (Kjems, 1990, s. 350). Den lyriske solosangen med klaverakkompagnement fikk ikke funksjon som offentlig framført kunstverk (*kunstlied*) før etter 1820. I henhold til Bø-Rygg (1991) hevdes det at dirigenten eller solisten i dagens konserttradisjon ofte overskygger komponisten, noe som har resultert i at det er interpretens rolle vi har kommet til å betrakte som verket selv.

Kirken har alltid vært en betydningsfull arena for sangere og er det fremdeles, både i religiøse og kunstneriske sammenhenger. Men operasangeren var (og er kanskje fremdeles) den rådende profesjonelle «sangertype» innenfor den klassiske musikksjangeren. Som Østerberg (1997) skriver, var opera helt fra sin opprinnelse en representativ kunstform for fyrster og kongehus. Etter hvert som operahusene ble reist, ble de faste

---

23 Selv om de greske filosofer, især Sokrates, Platon og Aristoteles ses på som forfedre til nåtidens rasjonalisme, hadde de som Flyvbjerg (1991, s. 70) påpeker, en langt mer nyansert og variert oppfatning av menneskets muligheter til å oppnå innsikt i seg selv om den verden det lever i enn vi finner i det moderne samfunn.

losjene hvor de rike og mektige holdt til, en møteplass hvor de traff sine «jevnbyrdige», ble «presentert» for hverandre og kunne knytte kontakter (s. 24).<sup>24</sup> Hovedpoenget i denne sammenheng er at musikkens, herunder operaens, utvikling og resepsjon ikke kan ses isolert fra generelle økonomiske forhold, maktens plassering og utøvelse, de sosiale endringer med utviklingen av et borgerskap, og mer konkret det nye publikum med endrede forventninger som ga nye estetiske rammer for musikklivets produsenter (Kjems, 1990, s. 285). Ikke minst må det ses i sammenheng med den filosofiske estetikken og musikkkritikken som var med på å «oppdra» et langt bredere publikum enn tidligere.<sup>25</sup>

Etter hvert sikret den kraftig økende middelklassen en endring fra aristokratisk til kommersielt drevne konsertsaler, hvor det ble skapt en ny atmosfære hvor sangerkonseptet kunne blomstre. Ikke bare var sangeren kunstner, men sang ble en eksklusiv kunstform «which required not just art but artifice» (Potter, 1998, s. 63). I løpet av 1800-tallet anvendte den nye og dynamiske middelklassen klassisk sang som en institusjonalisert stil legitimert av vitenskapen, myter og en moralitet gjenspeilet gjennom disiplin. Dette hadde nær sammenheng med at klassisk sang av vokaltekniske årsaker kunne gjøre krav på en unik måte å puste og «tale», noe som forsterket ideen om at klassisk sang implisitt står høyere enn alle andre vokaluttrykk (s. 199). Den kunstneriske bruken av stemmen krevde en teknikk som til slutt skilte den totalt fra alle andre måter å synge på (s. 63).

24 Operaen har vært gjenstand for stadig kritikk og debatter mellom komponistene og i filosofiske og teoretiske diskusjoner gjennom århundrene. Selv om formuleringene har vært uensartet har et fellestrekk ved uenigheten ifølge Kjems (1990, s. 291) vært et spørsmål om hva som kan betraktes som realisme og sannhet i uttrykket. Den kanskje mest kjente operastriden utspilte seg fra ca. 1730-tallet mellom *opera seria* (opera med en seriøs eller tragisk handling som var tett knyttet opp mot de herskende klassene) og *opera buffa* (komisk, folkelig og sentimental opera som i utgangspunktet var en sjanger for de lavere klasser, eller den framvoksende borgerklassen).

25 Estetikk, som en gren innenfor filosofien, betegner kort framstilt «det generelle, teoretiske studium av kunsten og det skjønne» i de ulike fasene av vår vesterlandske kultur (Malmanger, 2000, s. 14). Oppkomsten av estetikken, kunstkritikken og den historiske kunstvitenskapen kan spores tilbake til 1700-tallet (Bø-Rygg, 1991, s. 12). Selv om begrepet estetikk ikke ble innført før i det 18. århundre (og at det av den grunn ikke ble skrevet et systematisk verk før den tid) fantes det «tidlig filosofer og andre forfattere som interesserte seg for skjønnheten såvel som for kunsten, kunststartene og de enkelte, ledende kunstnere», for eksempel på musikkområdet (Malmanger, 2000, s. 17).

Mot slutten av 1800-tallet hadde klassisk sang oppnådd en legitim status som vi med Bourdieu (1991) kan forstå som det dominerende språket; en språklig kompetanse som ikke bare dreier seg om en fullendt beherskelse av det legitime språket, men også om deres samlede sosiale kompetanse, «deras rätt att tala», i en situasjon, altså i et visst marked (s. 122). Slik inngår elitens kunstoppfatning og deres estetiske preferanser i en særskilt livsstil som fungerer undertrykkende, ydmykende, avstandstagende og underkuende på vanlige folks smak og behag (Bourdieu, 1995a, 2000). Sosiologien forsøker nettopp å avsløre at autonomien inngår «i en klassekontekst av herredømme» (Østerberg, 1997, s. 54). Dette utdyper jeg i kapittel 2.7. For å forstå sangerpraksisen slik den framstår i dag, er det hensiktsmessig å se nærmere på opphavet til den tradisjonelle sangopplæringen og på selve stemmeproduksjonen. Sistnevnte kan sies å utgjøre den grunnleggende ressursen det strides og forhandles om i den klassiske vokalverdenen, men er samtidig ingen sikker kunnskap i praksis.

## 2.4 Mesterlæretradisjonen i sangopplæringen

Mesterlære brukes i dag på mange forskjellige måter, gjerne som inspirasjon til læringsformer og produksjon som foregår i et fellesskap slik som situert læring og teorier om læring som sosial praksis (Nielsen & Kvale, 1999, s. 15). Det skilles gjerne mellom personsentrert kontra desentrert mesterlære. Det vil si at det enten legges vekt på forholdet mellom mester og lærling, eller på lærlingens deltakelse i et praksisfellesskap (s. 21). I en personsentrert tilnærming regnes observasjon og imitasjon som sentrale læreprosesser. Når mesterlæren forstås som desentrert, flyttes fokuset over fra mesterens kompetanse til organiseringen av praksisfellesskapet som mesteren er en del av (Jespersen, 1999, s. 138). Når nettopp mesterlære anvendes som begrep relatert til instrumentopplæring, har det sammenheng med kulturell reproduksjon gjennom generasjoner, hvor en-til-en-undervisning fremdeles betraktes som den mest hensiktsmessige måten å lære å synge eller spille et instrument.

Grunnlaget for dagens pedagogiske undervisningsmetoder i den vestlige klassiske sang-tradisjonen, vokste fram under *bel canto*-perioden i Italia

på begynnelsen av 1600-tallet.<sup>26</sup> Den profesjonelle solosanger var en viktig del av musikklivet i Europa rundt 1570. Behovet for opplæring i sang steg suksessivt med operaens framvekst, hvor det ble stilt nye krav til sangerne, med økt oppmerksomhet på emosjonell ekspressivitet og virtuositet i musikken (Callaghan, 1997, s. 2). Imidlertid var det ikke snakk om store endringer på det sangtekniske området før på 1800-tallet (Potter, 1998, s. 51). Og fram til begynnelsen av 1900-tallet utøvde de fleste sangere vanligvis én type samtidsmusikk på eget språk, avhengig av nasjonalitet og hvor de arbeidet. I dag må klassiske sangere beherske repertoar innenfor alle musikalske epoker og stiler og på mange ulike språk (Mason, 2002, s. 74).

Læring og undervisning gjennom mester–svenn-modellen i den førdominante kanoniserte vokalopplæringen utviklet seg gjennom utformingen av de europeiske laugene i senmiddelalderen. Laugene etablerte strenge regler og prinsipper for hvordan musikere gjennom sitt arbeid skulle kultivere en profesjonell etikk. Fram til slutten av 1800-tallet var det en normal utdanningspraksis for unge sangere å gå i lære hos samme mester i opptil 12 år. Sanglæreren var ikke bare ansvarlig for den vokale og musikalske (ut)dannelsen, men også for lærlingens moralske og fysiske utvikling (O'Bryan & Harrison, 2014, s. 2). Musikkteoretisk innsikt, språkopplæring, scenekunst og oppføringspraksis inngikk i skolelingen. All ekspertise lå hos mesteren, som ikke nødvendigvis selv var sanger, men ofte komponist og fullverdig utøver i den musikalske stilen. Sangelevens oppgave var å reprodusere lærerens stemme, eller forbedre stemmeproduksjonen gjennom prøving og feiling innenfor de tekniske og musikalske kriteriene som til enhver tid og på ethvert sted var gjeldende (Callaghan, 1997, s. 2).<sup>27</sup> Mesteren var på den måten «en kanal»

26 Det eksisterer både motstridende beskrivelser av selve vokalstilen *bel canto* (som på italiensk betyr vakker sang eller skjønnsang) og uenighet om hvilke tidsperioder stilen egentlig omfatter. Ifølge Callaghan (1997, s. 2) var sangskolen tuftet på et mester–lærlingforhold som kan spores tilbake til middelalderen. Selve vokalstilen, basert på de italienske vokallydene og en lys, lett klang, ble imidlertid ikke et begrep før på midten av 1700-tallet og den såkalte *Golden Age of Singing* (1600–1750). Oftest refererer *bel canto* til den italienske vokalstilen i det 18. og begynnelsen av det 19. århundre, og til kjente operakomponister som Rossini, Donizetti, Bellini, Marcello og Pacini. Fra nyere tid plasseres gjerne sangere som Maria Callas (1923–1977) eller Cecilia Bartoli (1966–) innenfor en modifisert utgave av *bel canto*-stilen.

27 Skriftlig materiale fra 1600-tallet av blant annet Caccini, Mancini og Tosi, viser at det ble lagt stor vekt på naturlig begavelse hos eleven samt adekvat pustekapasitet, presis intonasjon, positiv

som overførte all sin musikalske kunnskap, sin erfaring og *know-how* til eleven (O'Bryan & Harrison, 2014, s. 2).

Etter hvert som mesterlæren spredte seg over hele Europa, dukket også andre typer lærings- og undervisningsmodeller opp mot slutten av 1500-tallet, spesielt i italienske *ospedali*, hvor unge forviste eller foreldreløse piker fikk bred og omfattende musikkopplæring, inkludert vokal- og instrumentalopplæring (Arnold, 1988, s. 156).<sup>28</sup> De mange *ospedali*, som opprinnelig var tuftet på veldedighet, utviklet seg senere til store akademier eller musikkonservatorier hvor det ble vanlig med opplæring både i klasser og grupper (O'Bryan & Harrison, 2014, s. 2). Hvis man ikke tilhørte ulike musikalske dynastier, var det blant de øvrige i befolkningen bare de som tilhørte den privilegerte eliten som hadde råd til slik profesjonell opplæring i musikk.

En annen gruppe som ble oppdratt og utdannet ved konservatoriene (i tillegg til privat opplæring ved seminarer eller i kirkekor og klostre), var kastratsangerne. Den systematiske praksisen med å kastrere og trene opp unge gutter oppsto som en følge av en økende kompleksitet i kirkemusikken utover på 1500-tallet. Dette krevde profesjonelle sangere i kirker og i klostre som behersket de øvre stemmeregistrene (se også 2.6).<sup>29</sup> Behovet ble enda mer presserende på 1600-tallet, hvor fokuset på vokalmusikken var på sitt høyeste, både innenfor det sakrale og verdslige repertoaret. Kvinner hadde forbud mot å synge i kirken, og det ble for mye arbeid å trene opp unge gutter som likevel ville komme i stemmeskiftet, heller før enn senere. Dermed ble kastratstemmen ikke kun en løsning, men en

---

mental innstilling og god fysisk holdning, et godt øre samt «no malformation of face, mouth, or body» (Callaghan, 1997, s. 3).

- 28 Bortsett fra en og annen *prima donna*, så man i det europeiske samfunnet vanligvis ned på kvinner som opptrådte offentlig. Når det gjelder de ulike *ospedali* i Venezia- og Napoli-området, kom imidlertid besøkende fra hele kontinentet for å høre konserter som var kjent for sin meget høye standard, både vokalt og instrumentalt. Både den franske filosofen Rousseau og den tyske forfatteren Goethe skrev om slike opplevelser. Kunnskap om *ospedali* eller *conservatori* som det het i Napoli, har vi også fått fra komponister som skrev musikken og som påtok seg ansvar for undervisningen, for eksempel Monteverdi, Cavalli og Vivaldi (Arnold, 1988, s. 157ff).
- 29 Kastratsangernes glanstid varte fram til 1740-tallet. Kastratsangere forekom også utover på 1800-tallet, fram til denne type operasjoner ble totalt forbudt i Italia i 1870. Det er bevart en god del gramfoninnspillinger, blant annet av en av de siste kastratene, Alessandro Moreschi (1858–1922), som var solist i Det Sixtinske kapellets kor fram til 1913 (Potter, 1998; Rosselli, 1988; Sørensen, 1990).



utbredt praksis tolerert og støttet av den katolske kirke. At dette skjedde i en tid hvor ikke bare Italia, men hele Europa var i dyp økonomisk krise, kan også delvis forklare hvorfor foreldre tillot at deres sønner ble fratatt sin virilitet. Slik ble hele familier berget materielt (Rosselli, 1988, s. 149).

Gjennom framveksten av opera som ny sjanger og stadig økende krav til virtuositet, ble kultivering av kastratstemmen enda mer intensivert, med mange års opptrening organisert som mesterlære. Kastratsangerne, som hadde sin glanstid i 1600–1700-tallets neapolitanske operas *bel canto*-stil, var regnet blant de dyktigste og best betalte musikerne i Europa. I ledende operaroller hadde generelt de høye stemmekategoriene (kastrater og damestemmene) bedre betalt enn tenorer og spesielt basser (Rosselli, 1988, s. 148). Basert på skriftlige kilder fortolkes kastratstemmen som kanskje den viktigste grunnen til sangens kunstneriske utvikling og for-edling (Potter, 1998).<sup>30</sup> Dette til tross for at de skriftlige kildene spriker i mange retninger, og at vi ikke vet hvordan disse sangerne hørtes ut annet enn fra noen få teknisk dårlige lydopptak fra slutten av 1800-tallet. Kronologisk sett er det, som Rosselli (1988, s. 147) påpeker, nærliggende å fortolke kastratsangernes popularitet og folkets smak slik den ble reflektert gjennom de utvalgte sangerne i operaen, som overveiende konstituert gjennom kirkens praksis.

Ikke før på 1900-tallet ble konservatoriene betraktet som opplæringssted for unge voksne musikere slik vi kjenner institusjonen i dag. Det moderne konservatoriet overtok mye av mesterens rolle, med studier i musikk-literatur, gehørstudier og annen klasseundervisning ved siden av praktisk musikkopplæring (O'Bryan & Harrison, 2014, s. 2). Men på det utøvende området var mesteren likevel betraktet som den overlegent ledende utdanner av kunstnere. Til tross for nedskjæringer og omorganiseringer, ligner fremdeles strukturen ved musikkonservatoriene en form for mesterlæreutdanning som samtidig er formelt konstituert gjennom sine virksomhetsplaner, regler og eksamener (Nielsen, 1999b, s. 113).

30 For Potter (1998, s. 39) innebærer *bel canto* og kastratsangernes vokalteknikk det samme. Han hevder at kastratsangernes betydning, særlig under deres storhetstid gjennom 16- og 1700-tallet, er hovedårsaken til sangens kunstneriske utvikling og kultivering. Da kastratsangerne forsvant, etterlot de etter Potters mening bare myten om *bel canto*, fordi ingen senere kunne erstatte deres måte å produsere stemmelyd; deres bærekraft, virtuositet og legatofraseringer kombinert med jevne registeroverganger og fremragende koloratur og ornamenteringer (s. 62).

Selv om de utøvende musikkinstusjonene normalt er miljøene hvor sangekspertisen foredles, læres sang i dag i et mangfold av miljøer (jf. O'Bryan & Harrison, 2014, s. 3).<sup>31</sup> Sangere utvikler sin kompetanse mens de er på oppdrag, i opptaksstudioer, gjennom imitasjon av favorittsangere, i kirken, i gruppesangaktiviteter, gjennom interaksjon med jevnaldrende og gjennom veiledning via online-tjenester på internett. Kravene fra nye generasjoner sangere, som ofte foretrekker andre sjangre enn den klassiske, har på den måten tvunget fram radikale endringer når det gjelder undervisningsmetoder. Likevel er tilegnelsen av kunnskap og ferdigheter fremdeles i all hovedsak forankret i mester-svenntradisjonen. Også den formelle og uformelle undervisningen sangere får før de entrer musikkutdanningsinstitusjonene, for eksempel i kulturskolen eller i videregående skole, har et mesterlærelignende preg. Dette vil dessuten kunne inkludere opplæring i kor. Studenter søker kunnskap fra eksperter på feltet og ekspertlæring i sang i en-til-en-miljøer. Som O'Bryan og Harrison (2014) hevder, er fremdeles dette uten tvil den mest effektive måten å lære på, uavhengig av om det er på et konservatorium, i private studioer eller i jobb med en profesjonell *coach*.

Mesterlæren har blitt beskyldt for å være en foreldet læreform som ikke passer inn i et moderne og foranderlig samfunn. En type kritikk av mesterlæren, er at læringsformen er konservativ og at det er lite rom for kreativitet, nytenkning og refleksjon (Wacherhausen, 1999, s. 19). Her vil det jo komme helt an på hvilken kontekst vi relaterer mesterlæren til, og ikke minst hva vi forstår med mesterlære; altså om vi som Nielsen og Kvale (1999, s. 25) betrakter mesterlæren som en mekanisk reproduktiv læringsform uten selvstendig kritisk refleksjon eller som læring som finner sted i et mangfold av praksiser hvor kritisk refleksjon og nytenkning er en iboende nødvendighet. Og selv om mesterlæren ikke sies å passe inn i et samfunn med hurtige endringer (s. 32), er det likevel mye som består. De utøvende musikkutdanningenes virksomhet og kulturelle system som er

---

31 I høyere musikkutdanning er en-til-en undervisning det mest vanlige i sangopplæringen. En kombinasjon med gruppeundervisning er de siste årene forsøkt med gode resultat. Selve mesterbegrepet er ennå i bruk innenfor klassisk musikkutøvelse gjennom de tradisjonsbundne mesterklasser, hvor enkeltstudenter får veiledning av en «mester» foran et publikum. Mesterklasser arrangeres blant annet ved ulike musikkutdanningsinstitusjoner, musikkfestivaler og sangkonkurranser.

fundert i en lang historisk tradisjon, innebærer en type treghet og kontinuitet som er sosialt og kulturelt konstituert. Som Schei (2007) er inne på, ser det nettopp ut til at klassisk utdanning «og kanskje særlig sang, hviler på de institusjonaliserte oppfatningene av hvordan musikk skal læres og fremføres» (s. 230). Slik kan læring innenfor mesterlæren forstås å innebære «så vel reproduserende som transformerende elementer av den kultur som læringen foregår i» (Nielsen & Kvale, 1999, s. 32).

## 2.5 Utviklingen av ulike fonasjonsteorier i sangtradisjonen

Sangopplæring har tradisjonelt vært domenet for sangere som selv har profesjonell utøvende erfaring (Callaghan, 1997). I løpet av sangerlivet har de selv gått «i lære» hos ulike sangpedagoger, og den erfaringen hver og én har høstet, både som elev og utøver, er høyst idiosynkratisk. Vokalopplæring er i hovedsak handlingsbasert. Gjennom auditive og visuelle inntrykk iverksetter sanglærere karakteristiske pedagogiske strategier, hvor anvendelsen av visuelle bilder og metaforer gjennom verbal instruksjon, samt vokal og kroppsholdningsmessig «forming» gjennom gester, mimikk og imitasjonsarbeid, er vanlige framgangsmåter (O'Bryan & Harrison, 2014; Welch et al., 2005). I en stadig gjentakende prosess responderer læreren på ulike elementer i vokalutøvelsen, for eksempel vokaltekniske øvelser, melodiske fragmenter, fraser eller hele sanger (Welch et al., 2005, s. 226).

De kroppslige funksjoner som innvirker på hverandre i et uhyre komplisert samspill for å produsere stemmelyd, kan i mindre grad observeres utenfra. Vurdering av stemmens karakteristika utenfor laboratoriet, baseres i all hovedsak på hørselsinntrykk. Welch et al. (2005, s. 227) påpeker at visse funksjoner i undervisningsprosessen innebærer potensielle svakheter knyttet til den språklige diskursens karakter i løpet av en sangtime. Sanglæreren vil vanligvis være engasjert i en psykologisk og kroppslig fortolkning av studentens framføring, hvor sanglærerens persepsjon av studentens vokale atferd blir oversatt fra musikalsk handling til et verbalt språk. Lærerens muntlige tilbakemeldinger fortolkes og reproduseres dermed i ettertid, for så og tillempes det videre vokalarbeidet. Relatert

til tradisjonell sangundervisning mener kritiske røster at sanglærernes pedagogiske vokabular og undervisningsprosesser fremdeles er potensielt forvirrende og dertil motstridende, og at dette hindrer studentenes optimale utvikling (Callaghan, 1997; Welch et al., 2005). Flere tar derfor til orde for å anvende *real time feedback* datateknologi, som et supplement i undervisningen, slik at læringsprosessen blir mindre tvetydig og mer robust (Welch et al., 2005). En slik tilnærming er ikke aktuell sett i lys av denne studiens empiri. Men som en del av den klassiske sangens kunnskapsgrunnlag og tradisjon, er det relevant at sanglærere ofte baserer opplæringen på egne personlige erfaringer. Disse erfaringene dominerer og differensierer språket i sanglitteraturen fra det språket vi finner i tradisjonelle vitenskapsbaserte tekster om sang og stemmebruk (O'Bryan & Harrison, 2014; Welch et al., 2005). Dette motsetningsforholdet kan i særlig grad knyttes til naturvitenskapens dominerende posisjon innen stemmeforskningen, og den praktiske kunnskapens svakere stilling som kan spores langt tilbake i tid.

I løpet av århundrer med ulike tonale ideer og korresponderende pedagogiske praksiser, ble det etablert skoler med divergerende fonasjonsteorier, som ifølge Fields (1947, s. 2–3) ofte var basert på feilaktige anatomiske og fysiologiske antagelser om stemmeorganet.<sup>32</sup> Det var i første rekke auditive, estetiske samt i noen grad kinestetiske fornemmelser og vurderinger som dannet grunnlaget for undervisningen (Callaghan, 1997, s. 4). Fra slutten av 1800-tallet og utover på 1900-tallet økte blant annet kravene til sangernes utholdenhet, bærekraft og klang suksessivt med det romantiske repertoarets utvikling, de stadig voksende orkestrene og de store opera- og konsertsalene som skulle fylles med lyd. Samtidig representerte Manuel Garcías oppfinnelse av laryngoskopet i 1854 et avgjørende framskritt innenfor den vitenskapelige kunnskapsproduksjonen om stemmeorganet (Callaghan, 1997; Potter 1998).<sup>33</sup> Oppfinnelsen

32 Fonasjon er lyd dannelse aktivert ved hjelp av stemmebåndsvibrasjoner (Sundberg, 1986, s. 18), og skjer gjennom et intrikat samspill mellom det subglottiske trykket (lufttrykket under stemmeleppene), luftstrømmen mellom stemmeleppene og ansatsrøret (Rørbech, 1988; Sundberg, 1986).

33 Manuel Patricio Rodríguez García (1805–1906), kjent spansk sanger innenfor *bel canto*-stilen og forsker, ble kjent som «the father of vocal science» (Fields, 1947, s. 9). Laryngoskopet var opprinnelig et instrument (skaft med et speil) som ble ført ned i strupen for å observere og

dannet grunnlaget for de neste generasjoners stemmeforskere, og reflekterte den økende betydning av naturvitenskapen i det 19. århundre, hvor nettopp teknologiske framskritt bidro til framveksten av nye vitenskaper (jf. Kuhn, 1962/2002).<sup>34</sup> Garcías oppfinnelse var i så måte med på å forme det generelle intellektuelle klima for vitenskapelige studier innenfor områder som anatomi, fysiologi, akustikk og ortopei (læren om riktig uttale) (Callaghan, 1997, s. 7).

Med stadige framskritt innenfor den vitenskapelige stemmeforskningen eskalerte forvirringen hos sangpedagogene. I sin omfattende bibliografi om vokalpedagogikk basert på en gjennomgang av 702 bøker og artikler fra perioden 1928–1941, konkluderte Fields (1947) behovet for en mer forståelig vokalpedagogikk. Han påpekte at problemet ikke var mangelen på skriftlig materiale om sang og sangkultur, men publikasjonenes ufullstendige, motsetningsfylte og ofte vanskelige tilgjengelighet som bidro til å gjøre materialet nærmest uopnåelig for de fleste sangpedagoger. Vennard (1949/1967, s. iii) kritiserte på sin side sangpedagogenes tendens til å beskyldte vitenskapen for å skade den klassiske utøvende sang som kunstart, og mente de viste en inkonsekvens når de samtidig trykket nye forskningsresultater innenfor stemmeforskningen til brystet for å anvende dem i egen undervisning. Ifølge Callaghan (1997, s. 10) var misoppfatning uunngåelig, og det syntes ikke mulig å enes om en klart avgrenset eller definitiv vokalpedagogikk. Et tydelig skille var også skapt mellom stemmeforskere og sangpedagoger. I henhold til Potter (1998, s. 63) kunne sanglærerne som ikke aksepterte de mer vitenskapelige teoriene i moderne vokalopplæring, alltid legitimere sin undervisning i myten om *bel canto*. På 1800-tallet hadde stilen blitt et ideal som verken kunne lokaliseres presist eller overgås av noe annet.

---

diagnostisere innsiden av strupehodet. Oppfinnelsen var motivert av Garcías egne stemmeproblemer (Callaghan, 1997, s. 6). I dag anvender spesialister *lupelaryngoskopi* eller *fiberskopi*, hvor man ved hjelp av en fiberoptisk lyskilde fører en fleksibel, tynn ledning med kamera ned gjennom nesen og videre ned i strupen for å gi levende bilder og få oversikt over stemmebåndene og hulrommet mellom stemmebåndene (Hammarberg et al., 2008, s. 250).

34 I sangpedagogisk henseende førte oppfinnelsen av laryngoskopet forståelig nok til fragmentarisk kunnskap om vokalteknikk, fordi laryngoskopet ikke kunne påvise alle de innfløkte fysiologiske prosessene som inngår i vokal aktivitet slik vi kan det i dag (Callaghan, 1997, s. 7).

Fra 1960-tallet har en mengde vitenskapelige laboratoriestudier, blant annet innenfor medisinteknisk og akustisk forskning, gitt ny og forbedret kunnskap om stemmeorganet og gjort det mulig å diagnostisere, forebygge og helbrede en rekke stemmelidelser og alvorlige sykdommer. Forskningen har også bidratt til økt kunnskap og forståelse av det sangtekniske arbeidet. Helt fra Vennards bok utkom i 1949, har det i en rekke publikasjoner vært pekt på at økt kunnskap om stemmeorganet forbedrer sangpedagogens vurderingsevner i den sangtekniske opplæringen slik at studenten oppnår en mest mulig fri og funksjonell stemme og ønsket klangproduksjon. Drøssevis med sangpedagogiske lærebøker har da også integrert stemmefysiologiske og helsemessige problemstillinger som viktige bidrag til sangopplæringen. Ifølge Callaghan (1997) viser likevel studier at sangpedagoger vanligvis bruker kinestetiske og visuelle bilder i vokalteknisk opplæring, ofte alliert med fornemmelser og en auditiv bevissthet.

Selv om det i dag er nokså vanlig å innta en mer direkte språklig tilnærming i sangopplæringen, inngår fremdeles metaforer og analogier, det såkalte «blomsterspråket» (jf. Aune, 2003, s. 15), som en integrert del av den verbale kommunikasjonen og speiler på den måten en fortrolighet med egen praksis. Et eksempel er når sangstudenten blir bedt om å illudere at hun dufter på en deilig rose, for å øve opp dyp innpust gjennom nesen før tonen settes an. Fordi mange sanglæreres profesjonelle bakgrunn er fundert i at de selv har vært framgangsrrike utøvere, har de i henhold til Callaghan (1997) sjelden pedagogisk utdanning og kanskje bare helt grunnleggende kunnskap om stemmevitenskap. Dette har de gjerne tilegnet seg gjennom tilfeldig lesing eller ved å delta på stemmekongresser. Aune (2003) beskriver det hun mener har vært det framherskende syn på sangpedagoger slik: «Jeg er representant for en yrkesgruppe som før hadde rykte på seg for å arbeide uvitenskapelig. Teknisk arbeid gikk etter intuisjon, etter følelse, mange ganger mer etter lærerens følelse enn etter elevens» (s. 15). I dagens musikkutdanningsinstitusjoner er sangundervisningen i større grad basert på forskningsbaserte metoder og en stadig økende stemmevitenskapelig innsikt hos lærerne. Det er også et krav at lærerne har pedagogisk kompetanse.

Fra et sangteknisk ståsted har klassisk sang slik vi kjenner denne kunstarten i dag, forblitt så godt som uendret helt fra midten av 1800-tallet, da den ble ideologisk forankret som den dominante vokale uttrykksmåten (Potter, 1998, s. 191). Dette har flere sammenfallende årsaker. Vokalt henger det særlig sammen med strupehodets lave stilling som ble normen i forbindelse med Verdis og Wagners operaer, hvor sangformanten gjorde det mulig for sangere å høres gjennom mektige orkestre i store konsertsaler. Sangerens formant og et lavere stilt strupehode er også ansvarlig for koloreringen, det vil si den moderne stemmes runde og mørke klangfarge, støttet opp av en systematisk pustekontroll.<sup>35</sup> Disse to tekniske forbedringene, fundert i naturvitenskapen, bidro til at klassisk sang nådde et så høyt punkt i sin utvikling, og muliggjorde derigjennom oppnåelsen av en autorativ status ovenfor alle andre vokale ytringsformer (jf. Potter, 1998, s. 53, 191). Oppnåelsen av denne hegemoniske posisjonen må, som nevnt innledningsvis, ses i sammenheng med framveksten av kunstens, herunder musikkens autonomi (se 2.7 og 3.3).

35 All klingende musikk skapes gjennom bevegelse. I musikkinstrumenter og i menneskestemmen er svingningene mer komplekse, hvor det foruten grunnsvingningen (grunntonene) også inngår delsvingninger. Disse overtonene er enkelt forklart en hel familie av toner som klinger samtidig. Deltonene, som alltid er delelig med grunntonens svingningstall, danner en harmonisk serie som utgjør *spektrum* (Sundberg, 1986, s. 30–31). I tale og sang gir overtonene lyden klangfarge, hvor klangegenskapene i en tone påvirkes av ansatsrørets form og lengde. Noen overtoner vil forsterkes, mens andre vil svekkes etter hvert som overtonene når de forskjellige resonansrommene oppover i ansatsrøret (Rørbech & Høgel, 1990, s. 27; Sundberg, 1986, s. 31). Resonansen (artikulasjonen) som oppstår i ansatsrøret i tale og sang, kalles formanter. De er avgjørende for stemmeklangen, språklydene (både de stemte og ustemte) og stemmens volum. De sterkeste resonansfrekvensene kalles i vokalakustisk sammenheng formantfrekvens. Dette er toner som vibrerer på resonatorens egenfrekvens, og som dermed får ekstra forsterket resonans og som gjør at stemmen bærer gjennom store orkestre (Sundberg, 1986, s. 29ff). Mer spesifikt involverer artikulasjonen de bevegelige organene i ansatsrøret, leppene, kjeven, tungen og ganeseilet. De to laveste formantene, F<sub>1</sub> og F<sub>2</sub>, avgjør det meste av vokalfargen, mens den tredje (F<sub>3</sub>), fjerde (F<sub>4</sub>) og femte (F<sub>5</sub>) har stor betydning for den personlige stemmeklangen, og gir stemmen sitt egenartede særpreg (Welch & Sundberg, 2002, s. 260–263). Fordi menneskestemmen er en levende organisme, skiller den seg også fra andre instrumenter ved at dens resonator er foranderlig (Rørbech & Høgel, 1990, s. 27). Skolerte klassiske sangere vil forsøke å utnytte ansatsrørets uendelige resonansmuligheter ved å senke strupehodet (*larynx*) slik at det blir trangere, samt å utvide svelget (*farynx*) (Sundberg, 1986, s. 123). Mellomgulvets bevegelser påvirker strupehodet reflektorisk. Det såkalte *tracheal pull* er en betegnelse på den abduktive kraften som bidrar til å senke strupehodet vertikalt og til avkomprimering i stemmeproduksjonen (Iwarsson et al., 1995). Kontroll av utpustfunksjonen skal hindre at strupehodet ikke heves i fraser med stigende tonerekker, mens det innen sjangre som country, pop, rock og ulike typer folkemusikk, er vanlig å synges med et høyere stilt strupehode med økt kompresjonsgrad (Welch & Sundberg, 2002, s. 261–263).

## 2.6 Aspekter ved stemmeproduksjonen, stemmeregistrering, repertoar og stemmefag

Den håndverksmessige siden av vokalutøvingen utgjør en vesentlig ressurs i sangeres skoleringsprosess og kunstneriske praksis. Musikalitet og formidlingsevne har selvsagt stor betydning i framføringen, men alene er ikke dette nok til å kunne jakte en profesjonell karriere. De vokale ferdighetene er en ressurs som definerer nivået på sangeren (jf. Hertegård, 2008, s. 347; Sandgren, 2005, s. 37). Men verken vokalt nivå eller musikalitet gir noen garanti for suksess i yrkeslivet. For å kunne forstå det vokalkulturelle landskapet og den klassiske syngemåten tradisjon, er stemmerelatert kunnskap likevel nødvendig. Selv om dette ikke er en bok som spesifikt retter oppmerksomheten mot inngående vokaltekniske problemstillinger, er ulike aspekter ved stemmeproduksjonen et tilbakevendende tema i forskningsmaterialet. For å avgrense, har jeg ut over å kommentere enkelte ord og begrepsammenhenger, utelatt detaljerte beskrivelser av den form for «objektiv» kunnskap som er knyttet til anatomiske, fysiologiske og akustiske forhold ved stemmeorganet og i selve stemmeproduksjonen. Slik vitenskapelig kunnskap gir ingen eksplisitt oppskrift på hvordan stemmen kan videreutvikles og foredles, og involverer i liten grad personlige, estetiske, relasjonelle eller kontekstuelle forhold. I det følgende konsentrerer jeg meg om stemmefag og noen beslektede begrep som er svært relevant for analysen.

Klassisk sang utøves i prinsippet akustisk (med noen unntak, for eksempel utendørskonserter). Vokale framføringer i operaforestillinger og konserter uten forsterkning, ofte sammen med et stort orkester, stiller betydelige krav til stemmens bærekraft og fokus. I klassisk sang bør hele stemmens frekvensomfang kunne utnyttes. Sammenlignet med tale medfører dette en dramatisk forskjell i stemmebåndenes spenning og muskularbeid. Sangeren må også ha utviklet utholdenhet (*stamina*) for å kunne klare å synge mange timer i strekk uten å skade stemmen, men også fleksibilitet for å kunne uttrykke musikkens dramatiske karakter. Stemmebåndene må derfor kunne svinge fritt og ubesværet over hele frekvensomfanget og ved ulike styrkenyanser, noe som krever at sangeren behersker det antagonistiske samarbeidet mellom inn- og



utpustmuskulaturen. Kroppsholdningen har her stor betydning (Hertegård, 2008; Rørbech & Høgel, 1990; Sandgren, 2005; Sundberg, 1986).

En av hovedutfordringene for den profesjonelle sangeren er å tilegne seg forståelse av hvordan et sett av kulturelt bestemte musikalske handlemåter skal utvikles og opprettholdes knyttet til et instrument som ikke er synlig, og hvor de funksjonelle komponentene endres fysisk gjennom livsløpet (Welch & Sundberg, 2002, s. 254). En beskrivelse av stemmeproduksjonen vil innbefatte de tre funksjonelle bestanddelene menneskestemmen er sammensatt av: Pusteapparatet (respirasjonssystemet), stemmebåndene (fonasjonssystemet) og ansatsrøret (resonanssystemet) som inkluderer svelget, munnhulen med leppeforrommet, nesehulen og den øverste delen av strupen (Sundberg, 1986, s. 14).

Den klassiske sangtradisjonen skiller seg fra andre vokalsjangre i form av klang- og egaliseringsidealet, som også inkluderer dynamikk og legato. De ulike svingningsfrekvensene i tonehøyde og stemmestyrke klinger forskjellig i de ulike registre. En stemmes registrering forutsetter et godt opptrent primærlukke i kombinasjon med registerutjevning, hvor stemmeleppenes lengde, tykkelse, spenning og kompresjon er i balanse på alle tonehøyder (Eken, 1998, s. 51–53).<sup>36</sup> Register er et komplisert fysiologisk og akustisk fenomen, som refererer til et fonasjonsfrekvensområde hvor alle tonene klinger likt og hvor det tilsynelatende virker som om de produseres på samme måte (Sundberg, 1986, s. 61). Stemmens ulike funksjonsformer, de såkalte registre eller «gir», er med andre ord en tonerekke som dannes etter samme muskulære prinsipp og som klinger ensartet. Når det gjelder det begrepsmessige rammeverket, herunder sjargonger og metaforer som beskriver stemmeregistre, eksisterer det fremdeles betydelige diskrepanser i stemmevitenskapelige og sangpedagogiske miljøer, hevder Thurman et al. (2004). I påfølgende avsnitt forholder jeg meg til

---

36 På vokalområdet har «stemmeregister» vært brukt siden 1200-tallet. Register er lånt fra orgelterminologien, hvor orgelpipene grupperes etter klangfarger og kombineres i registre. Stemmeregistrene har i århundrer vært knyttet til ulike forestillinger og praksiser i forbindelse med den gryende vitenskapelige kunnskapen om stemmens natur som ikke spredte seg utover i Europa før på midten av 1800-tallet. De lingvistiske beskrivelsene av fenomenet har derfor vært temmelig varierte, og som regel motstridende (jf. 2.5). Med begrenset vitenskapelig kunnskap om stemmens anatomi, fysiologi og akustikk, måtte sangere og sanglærere i all vesentlighet basere sine vokale teorier, terminologier og praksiser på logiske antagelser, personlige forståelser og metaforisk kommunikasjon om stemmens natur (Thurman et al. 2004, s. 2–4).

begrepsforklaringer som er adekvate i denne bokas sammenheng, og som ligger tett opp til talemåter i den utøvende praksisen.

Det er vanlig å regne med fem forskjellige registre: kortregistret (også kalt fløyteregisteret), randregistret, mellomregistret, fullregistret og lavregistret, men en og samme stemme rommer ikke alle disse registrene (Arder, 1996, s. 132; Rørbech, 1988, s. 60). Andre begrep som sirkulerer er falssettregister, modalregister, brystregister, hovedregister og hoderegister. De to hovedregistrene, randregisteret og fullregistret, representerer vidt forskjellige innstillinger og svingningsmønster i stemmeleppene.<sup>37</sup> I klassisk sang er målet å jevne ut overgangen mellom de ulike registrene, slik at det klanglig framtrer som ett register. Utrente stemmer har gjerne et eller flere «registerbrudd» som gjør denne egaliseringen vanskelig. For å forbinde de to hovedregistrene, blir det derfor viktig å utvikle et godt mellomregister (Rørbech, 1988, s. 61). Noen sangere har fra naturens side et stort omfang. Andre sangere kan utvide omfanget gjennom trening, men bare innen visse grenser (Rørbech & Høgel, 1990, s. 22). For å nå de høyeste og dypeste tonene, er sangeren uansett avhengig av at registrene er fullt utviklet.

Registreringen arter seg forskjellig i de ulike stemmekategoriene. Tradisjonelt klassifiseres sangstemmer inn i seks hovedkategorier: Sopran, mezzosopran og alt på kvinnesiden, og tenor, baryton og bass på mannsiden. Denne hovedinndelingen systematiseres i første rekke på bakgrunn av stemmens omfang og klang. I tillegg har vi kontratenoren som en fjerde kategori på mannsiden. Innenfor hver stemmekategori finner vi en rekke underkategorier, kalt stemmefag, som identifiserer mer spesifikke vokale kvaliteter og retningslinjer. I tillegg til toneomfang baserer denne identifikasjonen seg ifølge Lycke et al. (2012, s. 80) på en rekke ulike karakteristikk som volum, klangfarge, fleksibilitet, vibrato, temperament, uttrykk og personlighet. Andre parametere som kan være med på å avgjøre stemmefaget er *tessitura*, *passaggio*, stemmens fleksibilitet,

---

37 Tonehøyden reguleres av stemmeleppenes lengde og masse, men også av spenningsgraden i stemmeleppene. I randregisteret, som er knyttet til et høyere toneleie, gir svingningene en lysere, lettere og slankere stemme, blant annet på grunn av økt spenning og lengde i stemmeleppene. I et lavere leie, som er knyttet til fullregisteret, svinger de i hele sin dybde og bredde slik at stemmen klinger mørkere, tyngre og rik på overtoner (Arder, 1996, s. 132; Rørbech, 1988, s. 60).

fysiske karakteristikk og talestemmens toneleie.<sup>38</sup> Klassifiseringen av en stemme avgjør i hvilken grad, det vil si med hvilken frekvens og intensitet, en sanger kan synge uten å skade eller trette ut stemmen. Klassifiseringen fastslår ideelt sett også hvilket repertoar som er best egnet for stemmen. Før stemmen er ordentlig utviklet, anvendes oftest stemmens omfang som parameter for å fastslå stemmekategoriene. For å forstå hvordan stemmefag har blitt en så vesentlig del av sangerens praksis, tar jeg nå noen steg tilbake i historien; først til den beslektete utviklingen på instrumentalfrenten.

Den dominerende vokalstilen på 1700-tallet fram til 1830-årene var den italienske *bel canto*-stilen (jf. 2.4). Utover på 1800-tallet skjedde det som nevnt en utvikling på flere fronter som krevde en endring i stemmeproduksjonen, hvor især økt bærekraft og utholdenhet i kombinasjon med større variasjon i dynamikk og ulike klangfarger ble et stadig mer påtrengende behov. Tidsånden i den romantiske perioden ga rom for mer selvstendige, varierte og nyanserte musikalske former enn i den klassiske; harmonikken ble dristigere, tonaliteten friere og flere typer komposisjonsstiler så dagens lys. Parallelt, og i takt med industrielle og teknologiske framskritt, ble klaveret kraftig forbedret. Det ble større, toneomfanget økte med over to oktaver, volumet ble sterkere og klangen mer nyansert (Benestad, 1976; MacDonald, 2002; Mason, 2002). Samtidig ble de mest velkjente store orkestrene i Europa og Nord-Amerika etablert, og musikerne fikk profesjonell status. Større orkestre krevde dirigenter, selv om det tok noe tid før direksjon ble en høyprofilert aktivitet slik vi

---

38 *Passaggio*, eller passasje/bro, betegner et spesifikt område innenfor stemmeomfanget hvor de muskulære tilpasningene og/eller resonansaktiviteten gjør det spesielt vanskelig å få til en balanse mellom luftstrømmen og innstillingen av stemmeleppene. *Tessitura* (italiensk: *textura*) refererer i musikken til det tonale omfanget i for eksempel en arie eller en operarolle. *Tessitura* henspiller ikke på ytterpunktene, det vil si de høyeste eller laveste tonene, snarere hvordan vokallinjen er arrangert, altså hvilket toneleie som er mest dominerende. For å unngå slitasje og fysiologiske skader, bør *tessituraen* ligge i et område som er komfortabelt nok til at sangeren kan opprettholde klang, volum og intensitet i en rolle gjennom en hel forestilling gjentatte ganger. En sanger som har stor høyde, kan likevel oppleve at det er mest komfortabelt å synge i en lav *tessitura*. Det kan også være at en arie som ikke inneholder særlig mange høye toner likevel har en relativt høy *tessitura*. Å synge repertoar som ligger i passende *tessitura* er helt essensielt for å opprettholde stemmehelsen gjennom et sangerliv. Og selv om *tessituraen* i en arie er målbar, kan det i en klassifiseringsprosess være både problematisk og komplekst å bestemme hvilken *tessitura* som er best egnet for hver enkelt sanger (Cotton, 2007, s. 17ff).

kjenner det i dag. Den økende tekniske standarden hos musikerne skyldtes også at konservatoriene viet stadig mer oppmerksomhet mot spesialisert opplæring. Alle disse faktorene førte til at orkestrene fikk en mye mer kompleks, bredere og rikere uttrykkspallete i tråd med det romantiske tonespråket (MacDonald, 2002, s. 7).

Stemmeorganets anatomi var det selvsagt ikke mulig å endre, men for at sangerne skulle klare å bære over klaveret, gjennom orkestrene og ut i de stadig større konsertsalene og operahusene, var det påkrevd med en ny type forståelse av stemmeproduksjonen. I tillegg til økt volum, fordret dramatikken i operaene at sangerne kunne variere med ulike vokale klangkvaliteter. Selv om vi i Mozarts operaer ser begynnelsen på en differensiering av ulike sopranfag, er det på 1800-tallet at vi får en evolusjon når det gjelder framveksten av ulike stemmekategorier, mye på grunn av utviklingen mot en tyngre og mørkere vokalproduksjon (Mason, 2002, s. 72–73). Denne prosessen skulle ta noe tid, og det var ikke uvanlig med ulike former for tilpasning av ariene i operasammenheng (Martinsen & Strøm, 1996).<sup>39</sup> Utover i den romantiske musikkpoken ble altså inndelingen i ulike stemmefag mer nyansert, noe som også førte til en mer spesifikk utnyttelse av de ulike stemmeregistrene. Operaene ble dermed i mindre grad enn før et offer for interne modifiseringer og transponeringer, mye på grunn av store protester fra komponistene selv, blant dem Giuseppe Verdi. Dette medvirket også til at operaene ble mer preget av kontinuitet og enhet.<sup>40</sup>

39 En variant var å putte inn arier i operaen som opprinnelig ikke hørte hjemme der; arier som enten ble skrevet av komponisten selv eller av andre, eller arier som ble hentet fra andre operaer. En annen tilpasningsvariant var å utelate ekstremt vanskelige arier eller deler av arier som ikke passet for den aktuelle sangerens stemmetype. En tredje mulighet, som ble svært alminnelig utover på 1800-tallet, var å transponere ariene en liten eller stor sekund opp eller ned, slik at de skulle passe sangerens stemmeleie best mulig. I de velrenommerte operahusene var det derfor ikke uvanlig at man hadde de mest kjente ariene liggende klar til bruk i opptil fire ulike tonearter. En fjerde måte å tilpasse ariene til sangerne på, var å komponere om noen av de vanskeligste vokale passasjene enten opp eller ned, mens akkompagnementet forble det samme (Crutchfield, 1989, referert i Martinsen & Strøm, 1996, s. 79–80). Som Bø-Rygg (1991) er inne på, er den «kontemplative holdning til *verket*» ikke mulig før rundt 1850, når musikken får karakter av «kunst» (s. 18).

40 Parallelt med musikkverkernes tilblivelse gjennom århundrene har det eksistert spesifikke normer og ulike tradisjoner for hva slags stemmekvalitet og klangfarge de ulike stilartene, og særlig operarollene, krevde i tillegg til omfang. Komponistene var selvsagt også påvirket av de materielle forhold og de estetiske holdningene som preget tiden de levde og virket i. Også utovere

Med Caruso ble operasangere celebriteter. Selv om århundret har produsert mange store sangere, såkalte «verdensstjerner», har det vært fokusert på et snevert repertoar som knapt har endret seg de siste hundre årene, ifølge Potter og Sorrell (2012). Når de uttrykker at *valg* er «the famous engine of capitalism», innebærer det at vi kan velge å høre på et stort antall eksepsjonelle sangere utøve stort sett det samme repertoaret (s. 215). Også konservatoriesystemet har vektlagt reproduksjon framfor å eksplorere originalitet. Hva sang er og kan være, har derfor vært betydelig avgrenset helt opp til våre dager. Systemet produserer dessuten mange flere sangere enn yrket kan absorbere, «which creates a vicious circle of competition with more and more singers chasing fewer opportunities to sing a very small amount of music» (Potter & Sorrell, 2012, s. 215). Det er altså fullt mulig for sangere som studerte på konservatoriet for 40 år siden å komme tilbake, for så å finne at det undervises i det samme repertoaret, og på bortimot samme måte.

Før 1900 hadde ingen noen klar idé om hvordan en sopran eller tenor skulle høres ut. Alle hadde sin individuelle vokale personlighet, og publikum responderte deretter. Da «alle» begynte å høre på de samme sangernes plateinnspillinger, ble det utviklet en felles forestilling av hva god sang innebærer, noe markedskreftene tok konsekvensene av. Dette førte i henhold til Potter og Sorrell (2012, s. 214–215) til endeliktet for vokal originalitet i operasammenheng. Frambringelsen av nytt repertoar sakk akterut, og sangernes funksjon ble redusert til å tolke eksisterende roller; et såkalt standardrepertoar som også sanglæreren betraktet som gangbart for den enkelte sangers stemmefag. Når det er sagt, er det å ha en personlig og gjenkjennelig «signaturklang» like aktuelt i dag. Men selv om ingen stemmer er identiske, er det en mer generell, internasjonal stil og *timbre* man i dag hører globalt enn for eksempel i de tidligste innspillingene vi kan sammenligne dette med (Mason, 2002, s. 74). I innspillinger fram mot vår egen tid har smaken beveget seg mot en favorisering av stemmer som har varmere og fyldigere toner i alle typer repertoar. Denne mørkere klangfargen bærer ikke like godt gjennom orkestrale teksturer

---

(og noe senere dirigentene) hadde innvirkning på den praksis og de idealer som stadig var gjeldende. I dag er kunnskap om oppføringspraksis viktig for alle profesjonelle musikkutøvere.

slik en lysere klang gjør, og krever derfor mer volum, som produseres ved å skape et større lufttrykk. De fysiske forutsetningene og utholdenheten som er nødvendig for å bære over et stort orkester, med en dirigent som altfor sjelden tar hensyn til balanseproblematikken, er i dag enorme, hevder Fleming (2005, s. 152). Dagens nye konsertsaler og operahus er mye større enn de opphavelige operahusene i Europa, hvor musikken opprinnelig var tiltenkt. Den gradvise hevingen av kammertonen som en følge av instrumentenes tekniske forbedringer; fra barokkens 430 til 435 på midten av 1800-tallet, fram mot 440 på begynnelsen av 1900-tallet (og i dag noen steder 444), er de store utfordringene som ligger i å synge repertoar som i utgangspunktet har en høy *tessitura* (s. 151).

Så tilbake til stemmefagene, hvor hovedendringene i første halvdel av det 19. århundre var at den kvinnelige alt eller mezzosopran overtok kastratssangernes rolle. Videre ble barytonfaget en uavhengig stemmetype mellom tenor og bass. I andre halvdel av århundret ble dramatisk mezzosopran i økende grad en uavhengig kategori, og man begynte å skille mer mellom lyriske og dramatiske stemmetyper innenfor alle kategorier (Crutchfield, 1989, referert i Martinsen & Strøm, 1996, s. 79). En ytterligere nyansering ut over den tradisjonelle stemmetypeinndelingen vokste dermed fram. Det var likevel tenorstemmen som gjennomgikk den største utviklingen, spesielt når det gjaldt de høyeste tonene. Tidligere hadde tenorene brukt en lettere stemme i høye passasjer.<sup>41</sup> Den første høye c med fullstemme ble registrert i 1837. Fra da av var operaens helter eller elskere nesten uten unntak tenorer, mens de skurkaktige og onde karakterene eller farsfigurene og adelsmennene oftest ble bekledd av barytoner eller basser (Mason, 2002, s. 72; MacDonald 2002, s. 10).<sup>42</sup>

Nevnes må også kontratenoren, eller en såkalt «falsettist», som grunnet sin evne til å synge i falsett over langt tid kan gjøre alt- og mezzorepertoar

41 Hvorvidt tenorene tidligere brukte «hodestemme» (randstemmen) eller en ren falsett er vanskelig å si. Til det er kildematerialet for uklart, ifølge Mason (2002, s. 73).

42 Ulike vokale kvaliteter blir utnyttet til dramatiske formål. Derfor har vi for eksempel sopranheltinnen, mezzosopranen som *femme fatale*, eller alten som morsfiguren eller fortrolig person. Parallelt har vi på herresiden den romantiske tenoren (elskeren og helten) mens de lavere herrestemmene avstedkommer noen av de mest dramatiske og psykologisk interessante rollene (Mason, 2002, s. 72).

på tidligmusikkområdet og i barokkoperaer.<sup>43</sup> Publikum har latt seg forvirre av at kvinnelige sangere gjør mannlige roller (bukseroller) i operaen. Men da kontratenorene kom på banen, ble publikum direkte fordomsfulle og ropte ut skjellsord i avsky, før de forlot salen. Feminine menn ble ikke godtatt i samfunnet, kanskje med unntak av varietékunsten. Ifølge Schwind (2004) kan det ha å gjøre med at kontratenorene overskrider «naturlovene» (akkurat slik kastratene gjorde det); kvinner synger høyt, og menn synger dypt. Men etter at Alfred Deller for over 70 år siden kom fram fra skyggen av de engelske kirkekorene og gjorde den mannlige altstueren, har antallet kontratenorer stadig økt. De brukes i dag også som et nytt stemmefag innen avantgardemusikken (spesielt dagens samtidsoperaer). Her anvendes de til dels androgyne egenskapene som ofte provoserer publikum til noe positivt; et ikke ukjent fenomen innen andre musikkjangre. Å være «imellom» (*zwischen*) er kontratenorenes hjemsted. De framstilles gjerne som litt uklare figurer i forhold til kjønn, eller som litt overjordiske typer. De synes å overskride kjønns grensene, og legitimerer på den måten også andre former for overskridelser (Schwind, 2004).

I dag skiller vi altså mellom lyriske, lyrisk-dramatiske og dramatiske stemmefag (*Fach*) innenfor hver stemmekategori. For noen kan det kanskje virke forvirrende at betegnelsene stemmetype, stemmekategori og stemmefag ofte brukes om hverandre. I korskammenheng snakker vi dessuten gjerne om stemmegrupper, det vil si sopran, alt, tenor, og bass (SATB), og en eventuell undergruppering med første- og andrestemmer innenfor hver stemmegruppe. I amatørkor er det ikke først og fremst klangfargen som blir utslagsgivende for plasseringen, men stemmens omfang. Med tanke på at særlig stemmefagsinndelingen har blitt til et nokså intrikat system, som etter Marklunds (2004, s. 30) mening heller ikke anvendes konsekvent i litteraturen, er det kanskje ikke annet å vente enn at det tidvis oppstår forvirring og frustrasjon blant deltakerne i feltet, slik denne boka synliggjør.

---

43 Trenden har blant annet å gjøre med dirigenters ønske om en autentisk oppføringspraksis, selv om det ikke er enighet om hvorvidt en kontratenorstemme ligner en kastrats stemme. Ved å bruke en kontratenor, oppfyller de også barokkens ideal om lite bruk av vibrato, noe kontratenorene har lettere for enn kvinnelige sangere på grunn av stemmeleiet (Schwind, 2004).

Riktig klassifisering av en sangers stemme hevdes å være maktpåliggende for å kunne oppnå optimal prestasjon, men det finnes verken en generell akseptert «protokoll» for stemmeklassifisering eller konsensus med tanke på hvilke parametere som skal anvendes (Lycke et al. 2012, s. 80).<sup>44</sup> Mange av stemmefagene har altså flere ulike benevnelser i den internasjonale sanglitteraturen og rollene kan dessuten bekles av flere stemmefag som ligger tett opptil hverandre (Marklund, 2004).<sup>45</sup> Inndelingen er imidlertid ikke statisk. Som Spahn og Richter (2006, s. 120–121) påpeker, vil en sanger gjennom progresjon ofte utvikle blant annet stemmeomfang og klangfarge. Den biologiske aldringsprosessen, hormonforandringer hos begge kjønn, samt barnefødsler påvirker også stemmens karakter.

Selv om klassifisering av stemmer kan betraktes som et veiledende redskap i stemmeutviklingen, oppleves det samtidig både villedende og hemmende slik vi senere i boka skal se. I henhold til Thurman et al. (2004, s. 2) betraktes klassifisering av stemmer og registerproblematikk kontroversielt også innenfor vokalpedagogiske, kliniske og vitenskapelige områder. De hevder videre at for folk som ikke kjenner til sjargongene innenfor stemmerelaterte yrker, kan det hele virke gåtefullt, forvirrende og i noen tilfeller sette troverdigheten til yrkesutøverne på prøve.

---

44 I henhold til Cotton (2007) har Rudolf Kloibers (1973) *Handbuch der Oper*, vært den mest autoritative guiden i Tyskland og Europa og kommer stadig i nye reviderte utgaver som reflekterer endringer i casting og repertoar (s. 59). I USA har Richard Boldreys (1994) *Guide to Operatic Roles & Arias* vært hovedkilden til *Fach*-beskrivelser og roller. Boldreys tilnærming er betydelig mer åpen for at sangeren ikke behøver å tilhøre bare én kategori, og opererer med mange flere subinndelinger av stemmetyper enn Kloiber (s. 63). Mange av stemmefagene har flere ulike benevnelser i den internasjonale sanglitteraturen.

45 Barbro Marklund (2004) har systematisert de ulike fagterminologiene. Her beskrives de mange stemmefagene, hva slags stemmekvalitet (for eksempel *tessitura* og volum) som kreves samt hvilken karakter eller personlighetstype som skal gestaltes i de ulike operarollene. For å få et inntrykk av de potensielt forvirrende kategoriene, opererer Marklund med følgende stemmefag: Soubrette, lyrisk koloratursopran/koloratursoubrette, lyrisk sopran, dramatisk koloratur-sopran, jugendlich-dramatischer Sopran/Lyrisk-dramatisk sopran/Spinto, dramatisk sopran, høydramatisk sopran, lyrisk mezzosopran/Spielalt, dramatisk mezzosopran, dramatisk alt/contralto/tiefer Alt, lyrisk tenor, Buffotenor/Spieltenor, italiensk tenor, jugendlicher Heldentenor/heltenirer, lyrisk baryton, Kavalierbariton, karakterbaryton, heltebaryton/høher Bass, Strohbass, Buffobass/Spielbass, bassbaryton/karakterbass/Basso cantante, Bass-serioso/Basso profondo (s. 30–36).



## 2.7 Klassisk sang i relasjon til framveksten av kunstens autonomi

Det er flere faktorer, som ut over rent sangtekniske prinsipper fundert i naturvitenskapelige kvantifiserbare framgangsmåter har bidratt til at de klassiske sangidealer, i hvert fall inntil nylig, har vært totalt dominerende både innenfor sang- og stemmepedagogikken og som stemmeetisk norm (Lønstrup, 2004; Potter, 1998). På musikkområdet blir terminologien «klassisk» mot slutten av 1900-tallet på mange måter betraktet som motsatsen til begrepet «populær» (Potter, 1998, s. 67). I dag vil det finnes nisjer innenfor mange ulike musikkjangre som kan komme inn under betegnelsen klassisk, for eksempel klassisk jazz eller klassisk rock. Dette beror selvsagt på hvem som definerer. Oppnåelsen av den klassiske sangens hegemoniske posisjon overfor andre vokaluttrykk foregikk imidlertid samtidig med framveksten av kunstens autonomi og den filosofiske estetikken i kjølvannet av Kant.

En betydelig del av meningsproduksjonen som har funnet sted, både i kunstfeltet og i de vitenskapelige disiplinene som angår kunsten, har hatt forestillingen om kunstens autonomi som et sentralt referansepunkt (Røyseng, 2007, s. 39).<sup>46</sup> Tar vi et stort steg tilbake i historien, har forestillingen om kunsten som kilde til sannhet og erkjennelse eksistert helt fra antikken og fram til våre dager, mens selve kunstbegrepet er en moderne konstruksjon. Antikkens rike musikk- og teaterliv var motivert av og sto i nær forbindelse med andre samfunnsmessige områder som religion, ritualer, politikk og sosiale fellesskap (Bø-Rygg, 1991; Østerberg, 1997). Kunstfeltets løsrivelse fra andre felt har sitt utspring i en frigjøringsprosess som har pågått siden 1400-tallet. Mot slutten av 1800-tallet rekker det kunstneriske felt fram til en total løsrivelse og blir autonomt (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 95). Den lange autonomiseringsprosessen som til slutt konstituerte de sosiale mikrokosmos Bourdieu kaller *felt* (se 3.5), innebærer en kunst som skaper og overholder sine egne lover, det vil si selvstyre (som nettopp er den etymologiske betydningen av begrepet

46 Når Røyseng (2007) konsekvent bruker begrepet «forestillingen om kunstens autonomi», er det for å understreke det ikke er snakk om «en absolutt eller på forhånd gitt størrelse», snarere forestillinger som vil oppfattes ulikt i forskjellige sosiale, kulturelle og historiske kontekster på bakgrunn av de «forutsetningene som gjorde den mulig» (s. 39).

autonomi) og som avviker fra lovene fra den omkringliggende sosiale verden, i særdeleshet det økonomiske nivået (Bourdieu, 2003, s. 66–67).<sup>47</sup> I denne autonomiseringsprosessen av kunstfeltet hadde den klassiske musikken en viktig rolle.

Kunsten i Europa gjennomgikk i løpet av 1700-tallet store omveltninger. På denne tiden finner vi også oppkomsten til vår nålevende musikkultur med dens organisasjonsformer, normer og ritualer (Kjems, 1990, s. 285). Industrielle og politiske revolusjoner skapte store endringer i produksjonslivet og i eiendomsforholdene, noe som i økende grad frambrakte kunstnerisk produksjon for et anonymt marked, løsrevet fra kirken, fyrstehoff eller kunstinteresserte borgere som oppdragsgivere (Bø-Rygg, 1991, s. 13).<sup>48</sup> Utviklingen fra det tidligere føydalsamfunnet beveget seg rykkvis i retning av et klarere skille mellom det offentlige og private, det vil si mellom staten og det øvrige samfunn (s. 14). Det moderne handelsmarkedet og den moderne bykulturen vokste fram i kjølvannet av et voksende borgerskap som spilte en stadig mer dominerende rolle i det politiske, økonomiske og kulturelle liv. Dette skapte også helt nye betingelser for kunstens samfunnsmessige posisjon (Bø-Rygg, 1991; Kjems, 1990). Den offentlige myndighet kan i liten grad blande seg inn når privatsfæren konstitueres som en autonom sfære, bundet av markedskrefter (Bø-Rygg, 1991, s. 14): «Kunst produsert for et marked, har varekarakter» og først når kunsten har blitt vare, kan den oppfattes som kunst alene og «diskuterer og bedømmes på egne premisser» (s. 13). Betingelsen for autonomien er nettopp denne formelle kommersialisering.

På musikkområdet fant det altså sted en rekke endringer på de arenaer hvor musikk produseres, oppførelser organiseres og utøves og hvor publikum møter musikken. En generell utviklingstendens var at det musikk-liv som hadde utspilt seg i de eneveldige europeiske fyrstehoffenes regi, ble supplert av nye borgerlige organisasjonsformer i de større europeiske

47 Autonomi kommer fra det greske *auto*, som betyr «selv», og *nomi*, som betyr «lover» (Gran & De Paoli, 2005, s. 48).

48 Det moderne kunstbegrepet er en historisk konstruksjon. «Kunst» og «kunstner» slik vi kjenner samlebegrepene i dag, kan spores tilbake til midten av 1700-tallet, selv om vi finner tilløp til det moderne kunstbegrepet helt tilbake til 1500-tallet i oppbygingsperioden for det borgerlige samfunnet (Bø-Rygg, 1991, s. 11–12).

byene (Kjems, 1990, s. 310).<sup>49</sup> Disse nyetablerte konsertforeningene arrangerte offentlige konserter hvor konsertsalen ble et fysisk «realiseringsrom» for sosiale anledninger. Her samlet mennesker seg til et publikum for å oppleve og ta stilling til musikken eller kunsten og ikke noe annet (Bø-Rygg, 1991, s. 12–13).

Historisk er kunstens autonomi knyttet til *l'art pour l'art*-bevegelsen (kunst for kunstens skyld). Det innebærer et brudd med hverdagsrealismen, altså «med den nøkternt hverdagslige erfaring og innstilling» (Østerberg, 1997, s. 54). Kunstbegrepet deles i to, hvor de skjønne kunster blir opphøyd og utskilt fra håndverk og folkelig kunst eller kunst som underholdning.<sup>50</sup> Smaken, som en særlig estetisk sans og som dømmer kunsten, får nå sin moderne preging (Bø-Rygg, 1991, s. 12). Den filosofiske estetikken som etableres på 1700-tallet, begrunner denne kunstens autonomi (s. 13).<sup>51</sup> Spesielt har Kants innflytelsesrike estetikk i *Kritik der Urteilskraft* (1790) hatt stor betydning for det vestlige kunstsyn og kunstens autonomi. Forestillingene om at moral, sannhet og kunst er forankret i felles guddommelige verdier brytes av Kant.<sup>52</sup> Ved å skille mellom smaksdommer og erkjennelsesdommer understreker Kant (1790/1995) den estetiske, subjektive erfaringens særegne stilling: Skjønn kunst er en forestillingsmåte som bare er formålstjenlig i seg selv (s. 185). Han karakteriserer den estetiske betraktningensmåte som en smak eller en evne «til å bedømme en gjenstand eller en forestillingsmåte gjennom et *fullstendig*

49 Utviklingen som foregikk i ulik hastighet, omfattet både operavesenet (helt fra midten av 1600-tallet) og instrumentalmusikken (fra begynnelsen av 1700-tallet) og kan tilskrives de tallrike musikalske sammenslutninger, foreninger og «sosieteter» med tilknytning til de større byenes universiteter, de såkalte *collegia musica*. Slike institusjoner var virksomme allerede på 1600-tallet, men fikk ikke betydning for det offentlige musikkliv før etter 1700 (Kjems, 1990, s. 310).

50 De skjønne kunster skulle være uttrykk for det menneskelige, en etterligning av skjønn natur og ikke minst følelser, et av datidens «nye begreper som verken svarte til lidenskapene (pasjonene) eller de rent sansmessige fornemmelser» (Bø-Rygg, 1991, s. 12).

51 Kunsten får med Kant betydning som formidler av det metafysiske eller oversanselige (Bø-Rygg, 1991, s. 13). Men estetikken fikk først en avgjørende dreining i retning av en ren kunstfilosofi med den tyske filosofen Hegel. Mens Kant skiller mellom det skjønne i naturen og i kunsten, begrenser Hegel estetikken område til den filosofiske refleksjon over «den skjønne kunst» (Malmanger, 2000, s. 11–13). På linje med filosofi og religion, blir kunsten en manifestasjon av sannheten. Med noen få unntak, blir det skjønne heretter begrenset til å gjelde kunst alene (Bø-Rygg, 1991, s. 13).

52 I *Kritikk av dømmekraften* differensierer Kant (1790) kunsten fra vitenskap og moral, og skiller på den måten «smaksdommer om pent og stygt» fra dommer om sant og falskt (vitenskapens område) og fra dommer om riktig og galt (moralens område), ifølge Østerberg (1997, s. 92).

*interesseløst* velbehag eller mishag. Gjenstanden for et slikt velbehag kalles *skjønn*» (s. 79). Kunsten tjener ikke praktiske formål, men fremmer likevel «sjelsevnenes kultur med henblikk på sosial meddelelse» (s. 185). Våre estetiske smaksdommer har altså allmenngyldig karakter, hvor den reflekterende dømmekraften, ikke våre sansefølelser, er rettesnor.

Denne interesseløse interesse, som Kant er talsmann for, innebærer at gjenstanden (for eksempel musikkverket) blir et mål i seg selv, ikke dens bruks- eller nyttefunksjon.<sup>53</sup> Kunst skiller dermed fra håndverk, og kunstneren fra håndverkeren. Skjønn kunst blir geniets produkt. Kunstneren er i sin medfødte genialitet et talent hvis naturbegavelse materialiseres i kunstverket gjennom eksemplarisk originalitet. Kunstneren søker ikke publikums tilslutning, men verkets indre fullkommenhet, og «må tjene som standard for bedømmelsesregel for andre» (Kant, 1790/1995, s. 187). Herfra befester også forestillingen om den karismatiske kunstneren seg, en myte som ifølge Kris og Kurz (1934/1979), har røtter helt tilbake til før Kristi fødsel (se også 5.9 og 6.9).

I musikkverdenen er det Beethoven som rundt 1800 først framstår og er seg selv bevisst som en «fri» og skapende kunstner. Konserten er nå etablert som en musikalsk institusjon, og bærer i stadig større grad preg av å være en «museal dyrkelse» av et fast repertoar med klassisk-romantiske mesterverk (Bø-Rygg, 1991, s. 19–20). Håndverkerens produkter er på sin side regelstyrt og blir betraktet som kopier. Håndverkeren er dessuten bundet fordi han selger sin arbeidskraft mot betaling, og arbeidet han utfører er «bare tiltrekkende i kraft av sin virkning (for eksempel lønnen), og kan følgelig pålegges som tvang» (Kant, 1790/1995, s. 183).

I kantiansk forstand krever frambringelsen av skjønne gjenstander genialitet, mens bedømmelsen av kunstverket krever smak (Kant, 1790/1995, s. 191). I sin sosiologiske kritikk av dømmekraften vil Bourdieu (1995a) avdekke at denne type estetiske betraktningssmåte er klassespesifikk, og at graden av autonomi «krever en estetisk innstilling som ikke kan skiller fra en spesifikk kulturell kompetanse» (s. 49). Bourdieu avfeier altså ikke kunstens estetiske dimensjon, men avviser den rene

---

53 All musikk var fram til 1700-tallet beregnet på en bestemt bruk, og hadde ulike funksjoner: en kultisk (i kirken), en representativ (ved hoffet), en dramatisk (i teatret) eller var skrevet i forbindelse med offentlige tilstelninger (Bø-Rygg, 1991, s. 19).

smaksdommens allmenngyldighet og subjektivitet. Som Østerberg skriver i forordet til *Distinksjonen* (Bourdieu, 1995a, s. 15), vil Bourdieu vise at Kants fortolkning nettopp ivaretar estetikken og smaken til bestemte samfunnslag.

Helt fra det 17. århundre har det foregått en uavbrutt kamp mellom kulturadelen og de folkelige lag knyttet til en stillingskamp om den legitime kulturen og om forholdet til kunstverket. Småborgerskapets estetikk kan ikke betraktes som et autonomt område, fordi den tjener praktiske formål og er moralsk anlagt. Slik framstår den folkelige estetikken som et motstykke til den kantianske estetikk (Bourdieu, 1995a, s. 44ff). De folkelige klasser har altså et gjengs og heteronomt forhold til kunst: kunsten skal vekke umiddelbar glede og være funksjonell, mens storborgerskapets livsstil på sin side innebærer å kunne ta aktivt avstand fra nødvendigheter. Det formmessige vektlegges framfor innholdet og funksjonen, og kunstverket blir bare interessant og får bare mening «for den som kjenner den koden det er kodet etter», slik Bourdieu (1995a, s. 46) formulerer det. Overklassen eller den herskende klasse er altså i varierende grad fortrolige med og tar i bruk kunstens egen vurderingspraksis. Den distingverte har blitt skolert gjennom sin sosiale løpebane til å innta det «rene» blikkets distansertethet gjennom et ubesværet liv og fraværet av økonomisk nød (s. 47–50).<sup>54</sup>

Moderne kunst skal som Varkøy (2008, s. 35–36) uttrykker, ikke nødvendigvis handle om det umiddelbart positive og nyttige, og kan forårsake alt annet enn glede i erkjennelsesøyemed. Musikk kan også være grensesprengende og ikke udelt behagelig (se 5.9). Språket om kunsten som suksessivt utvikles innenfor estetikken og musikkritikken preger også resepsjonen av kunst (Bø-Rygg, 1991, s. 12). Og som Bourdieu (1991, s. 187) er inne på, framstår det slik at jo større akkumulert historie verket rommer, eller jo flere historiske referanser musikkstykket inneholder, desto mer krever det av estetisk kompetanse. Betingelsen for denne kompetansen tilgodeser altså «de som svært tidlig har fått adgang til den

---

54 Bourdieu skiller mellom den herskende klasse eller borgerskapet på den ene siden og «de folkelige klasser» på den andre. Videre skjelner han mellom to «fraksjoner» innen den herskende klasse: de med sterkest økonomisk kapital og de med sterkest kulturell kapital, det vil si de dominerende og den dominerte del. Et mellomlag av småborgere anbringes mellom to hovedklassene (Østerberg, 1997, s. 51). Om kapitalformene, se 3.5.

legitime kulturen» gjennom familien og senere gjennom adekvat utdanning (Bourdieu, 1995a, s. 45). Det dreier seg med andre ord om ulike gruppers muligheter for deltakelse, det vil si tilgang til å akkumulere ulike typer kapital eller ressurser (se 3.5). Kulturens sosiale lagdeling og klasseforskjeller preges av en dikotomi mellom høyere og lavere kulturelle former. Det vil si et skille mellom «det enkle og det lette, og det mer sammensatte (komplekse) og krevende» (Østerberg, 1997, s. 19). Vitenskapen har her spilt en viktig rolle.

Ikke noe er mer klassifiserende og mer intimt knyttet til den samfunnsklasse eller den utdanningskapital man innehar, enn det å gå på konserter eller å kunne spille et musikkinstrument, uttrykker Bourdieu (1991, s. 172): «Det finns inget som lika mycket som musiksmaken tillåter en att visa sin «klass». Det finns heller inget som klassificerar en lika oundvikligt» (s. 171). Denne bakgrunnen er nok til å forstå hvorfor konserten var forutbestemt til å bli en av de store borgerlige høytidsstundene (s. 172). Oversatt til vår egen tid og til det som gjerne blir framstilt som et egalitært samfunn, kan det forstås som en overforenkling når Bourdieu hevder at ingenting bekrefter ens klasse mer enn musikksmaken. Men hans analyser demonstrerer at klasseforskjellene henger sammen med smaksforskjeller, med ulik livsstil og forbruksmønstre, som at noen foretrekker klassisk musikk mens andre liker countrymusikk. Bourdieu (1995a) viser at preferansene grovt sett fordeler seg i tre universer av smak: *Den legitime smak, en «middels» smak og den «folkelige» smak* (s. 59–60). Innenfor klassisk musikk-området uttrykker de anerkjente legitime kunstverkene også «en uendelighet av skiller, gjennom et spill av delinger og underdelinger» (s. 59), mellom ulike sjangre, epoker, komponister eller gjennom sin tilhørighet til «den lette musikken» eller gjennom sin utbredelse. Noen fortrekker symfonier framfor Strauss-valser og opera framfor operette. Smak er altså ingen nøytral størrelse. Snarere fungerer smaken som en kulturell markør mellom den lave og den rene smaken og som sosial distinksjon (Bourdieu, 1995a, s. 58–60). Den gode, distingverte smaken blir på den måten å forstå som en relasjonell egenskap som står i et forhold til andre egenskaper (se også kap. 3).

Klassisk sangutøvelse bygger som vi har sett på en flere hundre-årig oral tradisjon. Helt opp til våre dager har den klassiske sangens

posisjon gjort den framherskende over alle andre vokalstiler, hevder Potter (1998). Ettersom samfunnet har gått inn i det som av mange forstås som et «post-borgerlig» stadium, ser ikke Potter bort i fra at den klassiske vokalstilens effekt er på retur (s. 199). I likhet med Lønstrup (2004) og Potter (1998) uttrykker Schei (2007, s. 226) at vi i dag kan ha andre parametere enn for femti år siden for hva vi forstår som vakker sang. Framveksten og utbredelsen av andre stilarter og syngemåter de siste tiårene, har omroket noe på den klassiske sangens posisjon. Nye stilarter, cross-oversjangre og sangtekniske tilnærmingsmåter har krevd at også klassisk skolerte sangere har måttet tilpasse og utvide sitt sjangerrepertoar for å få sangoppdrag. For sangere som underviser selv, har nettopp spredningen av en rekke musikalske kulturer, vokale stiler og teknikker fra slutten av 1900-tallet tvunget fram en nytenkning av den europeisk kanoniserte tilnærmingen til sangpedagogikk.

Gjennom endrede sosiale relasjoner i samfunnet ser Potter (1998) en økende generell vokalstilistisk pluralisme, og at den klassiske vokalstilens overlegne posisjon er i bevegelse. Potter formulerer i den forbindelse at «[t]he struggle among different vocal styles, each the site of collective and individual desires, may yield yet another set of relations», og kan dermed bidra til at en ny autorativ stil er i framvekst (s. 199). Kanskje er det slik at postmoderne teoretikere har rett i at skillet mellom høy- og lavkultur ikke lenger eksisterer (jf. Mangset, 2012, s. 14), og at den hierarkiske distinksjonen mellom høy- og massekultur (populærkultur), eller mellom klassisk musikk og popmusikk har kollapset, (jf. Featherstone, 2007, s. 7)? En teori går i henhold til Richard Peterson (1992) ut på at de tradisjonelle skillelinjene fremdeles gjør seg gjeldende, men at folk i yrkesgrupper med høyere utdanning har blitt mer altetende (*omnivore*) i sine preferanser og kulturelle aktiviteter. Samtidig ser yrkesutøvere med liten utdanning ut til å engasjere seg i færre aktiviteter «and to strongly like one single non-elite form of music» (*univore*) (s. 243). Uten å sitte på fasiten, er det ifølge Peterson mye som tyder på at det pyramideformede hierarkiet ikke lenger illustrerer et skille mellom elite- og massekultur, snarere en avstand «from omnivore down to univore» (s. 256). Om det i det hele tatt er formålstjenlig å snakke om en legitim kultur eller en elitekultur relatert til det norske samfunn, er også et aktuelt tema.

Norge er ikke mer egalitært enn andre europeiske land, hevder Mangset (2012), som viser til omfattende statistikk som bekrefter at visse deler av kulturområdet faktisk framstår mer elitistisk enn i Frankrike (s. 40). Selv om det ikke er kulturbruk og kulturkonsum som er temaet i denne boka, er det likevel vesentlig å ha med seg videre at klassisk musikk er en marginal sjanger sett i forhold til den totale musikk- eller kulturbruken, og at klassisk musikk historisk og tradisjonelt har vært assosiert med middel- eller overklassens smak.<sup>55</sup> Som Mangset (2012) er inne på, «har den legitime kulturen i vår type samfunn vært knyttet til de høykulturelle institusjonene og praksisene» (s. 17). Det gjelder for eksempel de statsfinansierte orkestrene eller Den Norske Opera & Ballett (heretter DNO&B), men også andre subsidierte institusjoner med særskilt høy prestisje. Mangset (2012) uttrykker at det er «solid empirisk dekning for å fastslå at nordmenns kulturbruk stadig i høy grad er systematisk differensiert etter sosiale bakgrunnsfaktorer, særlig ut ifra utdanningsnivå, yrkesstatus, alder og bosted, men også ut ifra kjønn» (s. 47). Derfor er det ikke reelt at skillet mellom høy- og lavkultur er i ferd med å viskes ut, mener han. Mangset, som heller mot Bourdieu-tradisjonen hvor det forutsettes et tett samsvar (homologi) mellom klassestruktur og livsstil/kulturkonsum, finner at til tross for endringer i samfunnet «har viktige sosiale forskjeller i kulturbruk en tendens til å bestå» (s. 49).

Ser vi til musikkutdanningspraksisen og musikkforskningen verden over, har et generelt kjennetegn i de nordiske landene vært den fordomsfrie inkluderingen av populærmusikk i nær sagt alle typer og nivåer av formell musikkundervisning ifølge Dyndahl et al. (2017, s. 438). Kritiske undersøkelser innenfor den nordiske musikkutdanningsforskningen har også sett på konsekvensene av populærmusikkens nærmest hegemoniske posisjon i musikkundervisningen i den obligatoriske skolen framfor andre musikkstiler de siste tiårene (s. 439). Når det gjelder høyere

---

55 Ifølge *Norsk kulturbarometer 2008* fra Statistisk sentralbyrå (Vaage, 2009) hadde for eksempel 70 prosent av den norske befolkningen vært på kino i løpet av 2008, mens kun 7 prosent (den laveste) hadde vært på opera- eller operetteforestilling (Vaage, 2009, s. 25). Mer om institusjonen opera og feltet for begrenset produksjon i kapittel 9.2.



musikkutdanning i Norge, finner imidlertid Dyndahl et al. (2017, s. 450) at *populærmusikk* innebærer bredere og mer etablerte versjoner av jazz, rock og pop, mens countrymusikk, blues, rock and roll, punk rock, samtidens R&B og skandinavisk dansebandmusikk nærmest utelukkende er ekskludert. Den underliggende hypotesen er at «although open-mindedness and an apparently endless freedom of choice exists when it comes to allowing popular music into formal education, there will still be regulating forces making some choices of repertoire or styles more legitimate than others» (s. 439).

Da sangerinformantene som er med i denne studien tok sin musikkutdanning fra slutten av 1960-tallet og fram til første tiår av 2000-tallet var det, med få unntak, jazz og klassisk som var aktuelle retningsvalg. Dette er sjangre som står nært hverandre i det kulturelle produksjonsfeltet. Schei (2007) finner i sin studie at sangere tilhørende ulike musikalske sjangre (klassisk, jazz og pop) fremdeles handler i tråd med de avgjørende idealene i klassisk sang-diskursen. Schei konkluderer derfor med at blant profesjonelle sangere uansett sjangertilhørighet, har klassisk sang fremdeles en hegemonisk posisjon: «At sangere gjennom identitering kroppsliggjør og underkaster seg kulturelle normer innebærer en viktig, skjult kanalisering av makt» (s. I). Fordi klassisk sang er en kunstnerisk uttrykksform som har overlevd i generasjoner, bidrar denne kunstformens levedyktighet til å fastholde et kvalitetsstempel hvor også kulturelle hierarkier og dominansforhold reproduseres og opprettholdes, og her spiller utdanningen en viktig rolle.

For Bourdieu (1997, s. 65) er ikke kunstens autonomi forstått som absolutt, men som relativ og sosialt frambrakt. Det vil alltid dreie seg om grader av autonomi. Styrkegraden kan kun forstås hvis man kjenner til måten for eksempel musikkfeltet fungerer på ved et gitt tidspunkt. Og om forståelsen av klassisk musikk gjelder bestemte samfunnslag, innebærer det som nevnt at flertallet ikke har en autonom kunstoppfatning. I denne studien undersøker jeg ikke forskjeller i musikksmak knyttet an til ulike musikalske sjangre, snarere mer subtile former for smak innad i det klassiske vokalfeltet. Forestillingen om kunstens relative autonomi danner imidlertid et sentralt utgangspunkt for Bourdieus praksisteori og analytiske begrep knyttet an til kunstfeltet, og mer spesifikt det klassiske

musikkfeltet som et sosialt felt med sine egne logikker og overenskomster. Dette utdypes i kapittel 3.

## 2.8 Mot en sosiologisk forståelse av kunsten

En antropologisk forståelse av «kultur» vil omfatte så å si alle sider ved et samfunn, for eksempel matvaner, idrett, moral eller musikk (Gran & De Paoli, 2005, s. 46). I denne studien er det ikke det utvidede kulturbegrepet eller musikkulturen i befolkningen generelt som er fokusområdet, men kulturbegrepet i snevrere forstand. Det vil si den profesjonelle kunsten og det som tradisjonelt og historisk sett har vært betraktet som de høyverdige kunstformene, også kalt «finkultur», slik som diktning, billedkunst, dans, teater og klassisk musikk.<sup>56</sup> Her har kultursosiologien med sitt fokus på kulturelle forhold i lys av sosial konflikt og integrasjon mellom mennesker undersøkt kunstnerens rolle, status, levekår og relasjonene kunstnere er innvevd i med kulturkritiske perspektiver (jf. Østerberg, 1997, s. 11).<sup>57</sup>

Globalt og nasjonalt er klassisk sang en marginal sjanger når det gjelder vokalstil og musikksmak hos folk flest. Den profesjonelle yrkeskunnskapen knyttet til denne spesifikke vokalstilen er imidlertid universell, og

56 Selv om denne studien er avgrenset til å gjelde den klassiske musikk sjangeren og klassiske musikkutøvere, eksisterer det ikke rigide skillelinjer. Som det vil gå fram i senere kapitler, må klassiske sangere ofte være «som poteten», altså sjangeroverskridende.

57 Musikkutøveren og musikk som aktivitet har tradisjonelt ikke fått oppmerksomhet i musikkvitenskapen, men sosiologiske og antropologiske perspektiver har gitt fruktbare impulser for utvikling av et kontekstuellt perspektiv. Fra 1980-årene har det skjedd en nyorientering som i særlig grad bygger på kritiske posisjoner fra humaniora, samfunnsvitenskapen og ikke minst ulike disipliner som går under fellesbetegnelsen *cultural studies*. Her finner vi forskere som «fremhæver musikkens opprindelse i og konsekvenser for samfund og kultur, mening og magt, klasse og køn» (Jensen, 2006, s. 7). Kontekstualisering åpner for å se på musikkens funksjon, bruk og symbolverdi ut over det konkrete musikalske uttrykk. Det finnes en rekke studier knyttet til musikkens rolle innenfor andre musikk sjangre, men på det klassiske musikkområdet er det likevel slik at musikk sosiologer har hatt en hang til å fokusere på det klassiske musikkverket, hevder Jensen (2006, s. 7). Han påpeker at «form og norm» har vært ledende, med avgjørende vekt på komponister eller musikkverket og dets historie og former spesielt i den klassiske instrumentalmusikken fra slutten av 1700-tallet. Den klassiske musikkens rolle som en sosial eller kulturell aktivitet har derfor i mindre grad vært i sentrum for analyser også innenfor dette perspektivet. *Cultural studies* finner vi for øvrig innen en rekke ulike akademiske disipliner og må ikke forveksles med kultursosiologi, hvor anvendelsen av sosiologiske teorier og metoder står sentralt (Barker, 2012, s. 3ff).

kan sies å inneha både en teoretisk og praktisk side. Når jeg avslutningsvis følger opp denne tråden, beveger jeg meg gradvis over i sosiologisk forståelse av kunsten. Her har kultursosiologien, eller kunstsosiologien som den også benevnes, med sitt utenfraperspektiv på kunstverdenen rettet blikket mot «de sosiale prosessene hvor kategoriene kunst, kunstverk og kunstnere er blitt til, og mot de sosiale strukturene hvori forståelsen av disse kategoriene har befestet seg» (Røyseng, 2015, s. 97). Dette er vesentlig for det praksisteoretiske perspektivet jeg har anlagt i denne boka. Relasjonen mellom praktisk og teoretisk kunnskap utgjør også kjernen i Bourdieus refleksive sosiologi (se kap. 3 og 4).

I dette kapittelet har det vært et poeng å få fram at de teoretiske og praktiske disiplinene som inngår i vokalutøving og kunstnerisk virksomhet henger sammen på en logisk måte. Dette framstår integrert. Det er likevel et stort sprik mellom den praktiske og vitenskapelige kunnskapsproduksjonen av vokalutøvingen, musikken og kunsten. Tradisjonelt har vitenskapen på musikkområdet (og vokalområdet) framstått fragmentert, og gjerne perifert fra den praktiske kunnskapen. Den praktiske kunnskapen har gjennom århundrene måttet vike for musikkestetiske betraktninger, og deretter for et søkelys på musikkens nyttefunksjon og instrumentelle verdi i kulturen og samfunnet (Ruud, 2016; Varkøy, 2012). Denne instrumentelle legitimeringen vil bli belyst i flere sammenhenger senere.

Fra renessansen har stemmen gradvis blitt erstattet av substitutter: Talestemmen av skriften, sangstemmen av musikkinstrumenter. Kulturen og vitenskapen har på den måten kanonisert instrumentalmusikken og dets partitur som den viktigste kilde til kunstnerisk og estetisk opplevelse og til viten og erkjennelse (Lønstrup, 2004, s. 13). Når utøveren og utøvelse av musikk opp gjennom historien overhodet har blitt diskutert, mener Small (1998) at det har blitt uttrykt som om utøvelse ikke er noe mer enn en overlevering og dertil en tilnærmedesvis ufullkommen framføring av musikkverket. Hvis musikalsk mening eksisterer i objekter, får det oss til å tenke at musikalsk framføring ikke spiller noen rolle i den musikalske prosessen. Men i tråd med den tradisjonelle musikkvitenskapens syn på musikkverket som en autonom størrelse, har utøveren nærmest blitt behandlet som et medium verket skal klinge igjennom for

å nå et publikum (Small, 1998, s. 4). Betrakningen av musikk for musikkens skyld har vært den ultimate verdien.<sup>58</sup> Kunstnerisk og praktisk kompetanse har, som Hovland (2013) påpeker, gjerne blitt betraktet som noe høyst individuelt eller inspirert av genier.

Også den utøvende klassiske musikkutdanningen har etter Lønstrups (2004, s. 13) oppfatning vært forankret i musikkens tekster, enten klingende eller notert. Men i musikkforskningen har det skjedd en betydelig dreining, også på sangområdet, hvor den praktiske kunnskapen ser ut til å ha fått et bedre fotfeste, kanskje spesielt innenfor profesjonsstudier og på det musikkpedagogiske området. Og selv om musikkforskning tradisjonelt har handlet om «systematiske undersøkelser av partiturer, manuskripter, innspillinger eller instrumenter», er «studier av musikkopplevelser, framføring, bruk og forbruk, produksjon og formidling av musikk», like viktig for musikkvitenskapen i dag, ifølge Ruud (2016, s. 15).

De mange formene for kunnskap gjør det ikke enkelt å finne en generell definisjon på hva kunnskap er, heller ikke i musikk eller vokal aktivitet (jf. Grimen, 2008, s. 84). I relasjon til dette kapittelets tema, kan en aristotelisk forståelsesramme være en velegnet måte å systematisere kunnskapsbegrepet framfor å finne en generell definisjon. Ifølge Rabbås og Stigen (1999, XIV), ser en slik filosofisk forankring ut til å ha fått fotfeste i profesjons- og praksisstudier etter å ha blitt trukket fram i lyset etter at det moderne prosjektet selv har blitt satt under press. Jeg trekker veksler på Aristoteles' tenkning som et grunnlag for det sosiologiske og praksisteoretiske perspektivet i boka.

Det platonske begrepet *episteme* representerte en av de intellektuelle dyder hos Aristoteles og betegner den innsikten vi trenger «i skuende virksomhet, *theoria*» (Lindseth, 2015, s. 51). På sangområdet kan denne type vitenskapelige kunnskap knyttes til den akustiske og medisinskteknologiske forskningen på stemmen, som har blitt ansett som pålitelig og nøyaktig kunnskap om stemmeorganet og om stemmeproduksjonen.<sup>59</sup>

58 I musikkestetikken blir musikken betraktet som en helt ut selvstendig og uavhengig kunststart (Benestad, 1976, s. 298). Derfor oppfattes ofte musikkvitenskapen som selvrefererende og selvrepresenterende (jf. Østerberg, 1997).

59 For Aristoteles (1999, s. 110ff) involverer *theoria* kunnskapens verdi for sin egen skyld. *Episteme*, eller epistemologi slik vi kjenner begrepet i dag, henviser til en kontekstuaavhengig, rasjonell, universell og allmenngyldig kunnskap, til vitenskapelig begrunnet eller demonstrerbar kunnskap

Instrumentkunnskap og stemmefysiologi/anatomi er en selvfølgelig del av de obligatoriske undervisningsfagene i høyere utøvende musikkutdanninger, tilpasset de ulike instrumentgruppene. Men på vokalområdet har naturvitenskapelige idealer knyttet til den akustiske og medisinskteknologiske kunnskapen om sang og stemmebruk i stor grad skjøvet utøvernes handlingsbaserte kunnskap ut over sidelinjen i forskningssammenheng. I utøvende kunstarter erkjennes virkeligheten gjennom et komplekst samvirke av sanser, kropp og tanke, og tradisjonelt er det vanskelig eksplisitt å formulere teoridannelse ut ifra slike forutsetninger. Nettopp derfor tyr man kanskje til mer kvantifiserbare metoder for å nå fram med sin forskning og vitenskapelige kunnskapsproduksjon. For å sette det på spissen, er sang så mye mer enn instrumentkunnskap, tall, statistikker, symboler, tabeller, grafer og sinusbølger på et stykke papir. Denne kunnskapen har selvsagt en viktig funksjon. Skyggelandskapet musikere og den musikalske praksis har befunnet seg i inntil nylig, har som Hovland (2013) er inne på, ikke bare å gjøre med overforenklede forklaringer som at praksis er det motsatte av teori. Dette henger sammen med hvordan vitenskapelige disipliner er organisert.

Utledet fra naturalistiske tilnærminger ble utviklingen disipliner som sosiologi og psykologi fra siste halvdel av 1800-tallet akkompagnert av en vidtrekkende debatt om kunnskapens natur. Et av hovedproblemene dreide seg om hvorvidt humanistiske fagområder i det hele tatt skal eller bør betraktes som vitenskap (Callaghan, 1997, s. 25). Knyttet til den klassiske musikkens kanon, har estetiske betraktninger samt «objektivitet» og en naturvitenskapelig modell historisk sett vært en viktig ambisjon for musikkvitenskapen.<sup>60</sup> Helt fra antikken finner vi som nevnt dette skillet mellom teoretisk og praktisk kunnskap, hvor musikers praksis og musikk som aktivitet har kommet i skyggen i dette musikkvitenskapelige landskapet (jf. Potter, 1998, s. 8). Refleksjoner rundt musikkens virkning

---

som f.eks. viten i matematikk (Flyvbjerg, 1991; Grimen, 2008) eller i musikkteori. Aristoteles' kunnskapssyn åpner opp for at det finnes flere former for sannhetsøking ut over *episteme*.

60 Musikkvitenskapen betegner kort sagt «den vitenskapelige utforskningen av musikk» (Ruud, 2016, s. 15), det vil si dens formål, funksjon og virkning og betydning knyttet til musikk og musikkliv. Det er en omfattende fler- og tverrfaglig disiplin som er vanskelig å systematisere. Se Ruud (2016) for en nærmere redegjørelse av de ulike delområdene innenfor musikkvitenskapen og for en mer utfyllende beskrivelse og fortolkning av musikkvitenskapens faghistorie.

på mennesket og de estetiske smakskriterier har stått i forgrunnen framfor håndverksmessige kriterier (Kjems, 1990, s. 285).

Dyden *techne* fundert i det grekerne kalte *poiesis* (produksjon), som vi behøver for å bringe fram resultater eller ting på en planmessig og forutsigbar måte (Lindseth, 2015, s. 51), er i aristotelisk mening den formen for praktisk kunnskap som dreier seg om det rent håndverksmessige og om kunst.<sup>61</sup> For Aristoteles (1999) framstilte *techne* teknisk kyndighet, eller det vi gjerne kaller ferdighetskunnskap, hvor frambringelsen «har et mål annet enn seg selv» (s. 115). Målet ligger altså utenfor selve aktiviteten. Overført til sangområdet, vil *techne* kunne innebære bevisst og målrettet arbeid med sangteknikk (stemmeproduksjon) eller innstudering av repertoar, som representerer grunnlaget i vokal virksomhet. Denne håndverksmessige siden, som både er pragmatisk, variabel og kontekstavhengig (jf. Flyvbjerg, 1991, s. 73), involverer altså teknisk kompetanse som ennå i dag i hovedsak læres gjennom overføring av kunnskap i et vertikalt mester-lærling-forhold. Dette tatt-for-gitte sangtekniske arbeidet eller det å øve inn en arie, er med andre ord ikke et ferdig produkt som presenteres på en konsert, men kan i stedet for betraktes som et mer eller mindre hensiktsmessig middel for å nå dette målet.<sup>62</sup> En slik form for «teknisk rasjonalitet», eller «instrumentalisering» (jf. Varkøy, 2012, s. 52) kan oppfattes problematisk. Det innebærer at det ikke er kunnskapen i seg selv som har verdi, men nytteverdien den har for noe annet. Den sangtekniske ferdigheten, selve håndverket, vil dermed kunne oppfattes som noe upersonlig. Sang kan vanskelig skilles fra emosjoner og følelser, og er derfor ikke noe som kan kobles bort i øvingssituasjoner. Med et instrumentelt blikk på stemmeproduksjonen skapes det et gap til det kunstneriske uttrykket og dermed også til sangerens eksistensielle

61 Grekernes *techne* tilsvarer romernes *ars*, og betegner i henhold til Malmanger (2000) det vi i estetisk forstand kaller «kunst». Men det omfatter også noe mer. Kunst er etymologisk sett avledet av det å kunne noe, altså «kunnen» (s. 25). Begrep som teknologi og teknikk har sitt opphav i *techne* (Flyvbjerg, 1991).

62 Se Angelo (2012), Christensen (2013) og Varkøy (2012) for diskusjoner omkring den tekniske rasjonalismens dominans i ulike musikkopplæringskontekster, musikkpedagogiske praksiser og/eller profesjonspraksiser. Varkøy (2012) henviser blant annet til Heidegger og hans begrep *techné*, som indikerer at *techne* ikke kun involverer teknikk slik vi i dag forstår det, eller en praktisk oppnåelse av noe. Snarere er det en form for kunnskap som også impliserer en fortolkning hvor vi søker musikkens sannhet. Slik vil også følelser være involvert (s. 60).

selv. Her finner vi altså en diskrepans mellom kunst og håndverk.<sup>63</sup> I den sammenheng vil jeg nevne at den håndverksmessige siden, det vil si ferdighetskunnskapen knyttet til blant annet det vokaltekniske arbeidet, framtrer betydningsfull når klassiske sangere i retrospekt vurderer sine løpebaner og praksis.

*Praxis* er kompleks og dreier seg om å gjøre heller enn å lage. Å handle dårlig i *praxis* kan ikke bare ignoreres eller forkastes, slik som det å lage noe i *techne* kan. Her dreier det seg ikke om å tilegne seg regler etter oppskrifter, men å integrere kunnskap gjennom egne erfaringer for å kunne bli et klokere menneske. *Praxis* involverer mennesker i samhandling, og enhver feil får konsekvenser for en ny situasjon eller et nytt problem praktikerer møter. Mens produksjonen er målet i *techne*, dreier *fronesis* seg om praktisk klokskap eller skjønn (Lindseth, 2015, s. 51). Denne intellektuelle dyden er helt nødvendig om vi skal handle på en god og klok måte og er derfor et mål i seg selv (Aristoteles, 1999, s. 115). *Fronesis* er fornuften, etikken og erfaringen og hører til menneskelige aktiviteter og handlinger. *Fronesis* kan derfor sies å være handlingsfornuften; hvordan man utfører *episteme* og *techne* i samspill med andre mennesker innenfor *praxis*. *Praxis* er relasjonell, og for å kunne oppnå et godt musikalsk resultat, krever det at både personlige relasjoner og sosiale situasjoner er involvert. Å besitte teoretisk kunnskap eller tekniske ferdigheter, vil i denne sammenhengen ikke strekke til. *Episteme* og *fronesis* er derfor på mange måter hverandres motsetninger (Aristoteles, 1999).

I aristotelisk forstand avhenger *praxis* vanligvis av teknisk, instrumentell kunnskap og bruk av teori hvor kunnskapen ikke lenger reflekteres for sin egen skyld, men veileder praktiske formål. *Praxis* involverer derfor en funksjonell syntese av alle tre typer kunnskap. *Fronesis*, denne etiske

---

63 Til tross for Aristoteles' vektlegging på *fronesis*, har den estetiske idealismen i musikkfilosofien helt siden Platon separert det åndelige (ideene) fra kroppen (sansene), hvor ideene har hatt forrang. Kroppen har også blitt diskreditert ved at de kroppslige aspektene i musikkutøvelse har blitt bagatellisert. I all hovedsak har de blitt betraktet som fysiske teknikker og ikke som pålitelig rasjonell kunnskap. Det må presiseres at Aristoteles intuitivt koblet sammen de organiske og biologiske dimensjoner ved stemmen til de åndelige dimensjoner i sitt klassiske syn på sang (mousiké) i motsetning til sin forgjenger og lærer Platon og ikke minst til den senere filosofen Decartes (1559–1650), som med sin dualisme satte et markant skille mellom kropp og sinn (Benestad, 1976; Damasio, 2001; Potter, 1998).

disposisjonen som *praxis* er så fundamentalt avhengig av, er ikke noe vi først besitter og dernest anvender. *Fronesis* er ingen kognitiv kapasitet vi har til vår disposisjon, den er en del av vår karakter, vår egenart. Slik sett kan *fronesis* sies å være nært bundet opp til den personen man er (Dunne, 1993, s. 273).

Aristoteles (1999, s. 119ff) skriver at klokskapen vi trenger for å utøve gode moralske vurderinger, er i utvikling gjennom hele livet og at det er summen av enkelthendelser som former individets *fronesis*. *Fronesis* hører derfor ikke de unge til, men må oppfattes som en prosessuell og kroppsliggjort kunnskap som krever lang erfaring – et vesentlig poeng i denne studiens tilnærming. Slik kunnskap kan sammenlignes med å ha en praktisk sans (jf. Bourdieu, 2007b) som er utviklet og anvendt på basis av vilkår som alltid er i endring (se 3.6). Fordi kroppsliggjørelse, handling og handlingskompetanse er avgjørende komponenter i *fronesis*, er den grunnleggende et sosialt fenomen og i første instans et «væren» som konstitueres gjennom et «gjøren» i *praxis* (jf. Dunne, 1993). Musikalsk mening kan ut ifra et slikt ståsted ikke relateres til partituret eller til det klingende verket i seg selv, men til selve aktiviteten. Musikalsk handling er, som Small (1998, s. 14) understreker, en relasjonell aktivitet i all sin kompleksitet, hvor vi lærer om og utforsker våre relasjoner. Musikalsk handling gir oss et språk som gjør oss i stand til å artikulere relasjonene og gjennom dem forstå relasjonene i våre liv. På den måten lærer vi også å forstå, skape og erfare verden.

*Fronesis* dreier seg altså om analyse av verdier, «godt eller dårligt» som utgangspunkt for handling, og er den intellektuelle aktivitet som er relevant for *praxis* (Flyvbjerg, 1991, s. 73). Hos Aristoteles er dette verdier som ikke bærer preg av å være instrumentelle, men ofte rasjonaliseres aktiviteter som reelt er *techne* eller *fronesis* som om de var *episteme* (s. 76). Flyvbjerg mener derfor at forskning som angår mennesker og samfunn innenfor humaniora og samfunnsvitenskapen bør ta utgangspunkt i *fronesis*. Men praktisk fornuft er ikke en teori om praksis. *Fronesis* er et selvstendig kunnskapsområde. Med Flyvbjerg (1991) kan Aristoteles' tre kunnskapsformer oppsummeres slik: «Hvor *episteme* vedrører teoretisk *know why*, og *techne* drejer sig om teknisk *know how*, sætter *phronesis* praktisk viden og praktisk etik i centrum» (s. 72).



*Fronesis* eksisterer ikke som analogt begrep i dag, og vår forståelse av praksis har utviklet seg til å bli mye rikere og mer variert enn den vi finner hos Aristoteles. Flyvbjerg (1991) anvender termen *progressiv phronesis* for å understreke «at der er tale om en aktuell fortolkning af det oprindelige begreb, hvor ikke mindst inkluderingen af magtforhold betegner en væsensforskjel» (s. 86). Diskusjoner om menneskers innbyrdes forhold bærer, som også Angelo (2012) er inne på, elementer av makt og dreier seg blant annet om holdninger, både til seg selv og til andre (s. 63). Mens *kunnskap*, *ferdighet* og *kompetanse* er beholdt både i det europeiske og norske kvalifikasjonsrammeverket for høyrere utdanning, er begrepet *holdninger* fjernet. Dette mener Angelo er bekymringsfullt fordi holdninger i kunstorienterte utdanninger nettopp utgjør «et spesielt viktig aspekt, siden kunstutøving gjerne handler om å uttrykke opplevelser, meninger og erkjennelser, og om å forholde seg til mange typer makt» (s. 58).

I musikk som aktivitet faller det vanskelig å forholde seg til et snevert kunnskapsbegrep, det vil si at kunnskapen skilles fra ferdigheter og holdninger, slik vi kjenner denne tredelingen fra tidligere pedagogisk og didaktisk litteratur. Å anerkjenne alle former for kunnskap i musikk, forutsetter at det i tillegg til artikulert kunnskap også omfatter taus kunnskap, ferdighetskunnskap og holdningskunnskap (Hanken & Johansen, 1998, s. 185). Denne kunnskapen, som kommer til uttrykk i handling, innebærer ikke bare en estetisk, men også en etisk dimensjon. Hva som er rett eller galt, godt eller dårlig vil ikke bare farge og veilede en sangers kunstneriske valg og uttrykk, men også hvordan sangeren handler og samhandler med andre. I henhold til Vetlesen og Henriksen (2004, s. 11) skal moral bidra til å fremme personlige «prosjekter» knyttet til frihet, rettferdighet, verdighet og kjærlighet. Våre verdier, holdninger og normer, viser seg i den moralske evnen til å orienter oss i vårt eget liv og i samfunnet (s. 12). Moralske spørsmål krever etisk refleksjon som ikke skal tilsløre, men snarere avdekke de strukturelle og organisatoriske krefene som påvirker oss og som derigjennom kan gi oss makt og mulighet til å påta oss et individuelt ansvar (s. 18). Sett fra et bourdieusk ståsted, vil en slik etisk refleksjon kreve at vi finner betingelsene bak den ureflekterte forståelsen, noe som vil innebære et brudd med normen og det vi ellers tar for gitt (se også 4.3).

At ting ofte er noe annet enn de gir seg ut for å være, er et overordnet tema i Bourdieus arbeider. Han påpeker at fordi musikken er forbundet med sjelen, og dessuten er den rene kunsten framfor noen, representerer den også den mest radikale, den mest absolutte formen for verdensfornektelse, «i synnerhet förnekandet av den sociala världen alla konstformer förnekar» (Bourdieu, 1991, s. 172). Kritikken fra sosiologene retter seg mot det Bourdieu kaller en sakralisering av kunst, som nettopp innebærer en tro på at kunsten står i et opphøyet og motsetningsfullt forhold til hverdagslivet. Bourdieu (1991, s. 225) uttrykker derfor litt flengende:

Sociologin och konsten passar inte bra ihop. Det beror på konsten och konstnärerna, som dåligt står ut med allt som förgriper sig på den idé de har om sig själva. Konstens universum är et universum av tro, tron på gåvan, tron på den oskapade skaparens unika karaktär. Och när sociologen, som vill förstå, förklara, ge mening, tränger sig in, blir det skandal. Avmystifiering, reduktionism, kort sagt grovhet, eller, vilket är samma sak, vanhelgande.

Et av sosiologiens hovedformål er nettopp at forskning ikke må hvile på forestillinger, kategorier og forklaringsmodeller som hentes fra det området man studerer. Aversjonen mot sosiologiske forklaringsmodeller innenfor kunstfeltet er utbredt, fordi sosiologien stiller spørsmål om hvorfor man har gått den veien man har gått og gjør det man gjør (jf. Broady, 2012, s. 8, 10). Dette holder jeg jo delvis på med selv i denne studien, noe som til tider oppleves utfordrende fordi min egen nærhet til feltet setter meg i en noe skviset stilling. Imidlertid «ligger det et kritisk potensial» i en sosiologisk tilnærming til kunsten som kan bidra til større selvforståelse (Solhjell & Øien, 2012, s. 12–13). Samtidig kan en overbetoning av det sosiale ved kunsten tendere i retning av reduksjonisme, slik også Varkøy (2012, s. 50) er inne på. Musikalsk framføring handler også om de relasjoner vi ønsker hadde eksistert, og som vi lengter etter å erfare. Dette strekker seg langt forbi faktiske relasjoner og hverdagslige hendelser og bringer inn en eksistensiell dimensjon ved musikk som erfaring (Small, 1998, s. 183; Varkøy, 2009, s. 36).

Ved å anvende et kultursosiologisk blikk på sangerpraksisen, er det etter min oppfatning en fare for at estetiske opplevelser, det musikalske verket, vokalutøvelsen og den enkelte sangers kunstneriske og

eksistensielle erfaringer kan bli overskygget av strukturelle og kollektive betingelser og av maktperspektiver. Sosiologene vil på sin side mene at denne type ømtålighet er vanskelig å forstå, fordi det kunstens utøvere gjør og oppnår, ikke blir dårligere selv om det avhenger av noe annet enn estetiske verdier (jf. Broady, 2012, s. 10). Motsetningen mellom sosiologi og kunst, vil som Mangset (2004) uttrykker, nettopp kunne oppfattes problematisk, spesielt «sett fra mange humanistiske akademikers synsvinkel» (s. 32).

Fordi kunstfeltet er så sterkt verdi- og kvalitetsorientert, spør Mangset (2004) retorisk om det i det hele tatt gir mening å utforske det ved hjelp av sosiologiske metoder. Han understreker imidlertid at kunstsosiologien nettopp forsøker å bryte med den brede humanistisk-estetiske forskningstradisjonen «der studiet av kunstneriske ytringer er tungt forankret i kunstfeltets egne verdihierarkier – med fokus på ‘kanoniserte’ kunstverk» (s. 31), slik jeg tidligere i kapittelet har vært inne på. Hva angår sosiologiske beskrivelser og vurderinger av måten det leves på i kunstfeltet, herunder musikkuniverset, er jeg ikke like sikker på om disse skiller seg like mye fra musikers egne beskrivelser og oppfatninger, i hvert fall ikke i like stor grad som enkelte sosiologer fastholder. Et helt essensielt poeng hos Bourdieu (1991) er imidlertid at kunstnere ikke er alene om å produsere troen på kunstens verdi eller kunstnerens makt til å skape verdi. Det dreier seg om å beskrive de sosiale vilkårene som har muliggjort at kunstneren er mester. Fra et slikt ståsted er det ikke kunstneren som er «subjektet» i den kunstneriske produksjonen og i kunstens produkter, men alle de aktørene som har interesse av kunsten og i kunstens eksistens, de som lever av kunsten og for kunsten (s. 239). Denne forståelsen av kunstfeltet mener Bourdieu skjuler seg bak ryggen på aktørene. Det handler med andre ord ikke bare om hva kunstneren skaper, men om hvem som skapte kunstneren (s. 238).

Ulike teories forståelse av *kultur*, som «referer til symbolske mønster, normer og regler», har grunnleggende betydning for fortolkningen av sosial handling (Frønes, 2001, s. 13). Selv om denne monografien ikke er å betrakte som en rendyrket kultursosiologisk studie med hovedformål å studere enhet og motsetninger i kunstfeltet generelt og kunstnergruppen som sådan, låner jeg teori fra dette fagfeltet når den klassiske

sangerverdenen skal forstås. Det må tilføyes at kultursosiologi ikke er et entydig begrep. Snarere er kultursosiologien mangslungen og vanskelig å få oversikt over, med sine mange ulike fagfelt, overlappinger og spesialiseringer.

Slik jeg ser det, bidrar Bourdieus praksisteoretiske analyser av kunstfeltet med redskaper som kan bidra til å få løftet blikket ut av musikkfeltets eget verdisystem hvor sangernes praksis utspilles, forstått som et eget univers med sine egen historie; sine egne tradisjoner og egne lover for virksomhet og rekruttering (Bourdieu, 1991, s. 226–227). Dette feltet er jeg som nevnt også selv fortrolig med. En slik perspektivering innebærer et bestemt blikk på kulturens produksjonsfelt og den kunstneriske praksis. Som Bourdieu påpeker, er praktisk mestring bare mulig for den som selv mestrer kunnskapen, og den som mestrer kunnskapen er ikke nødvendigvis i stand til selv å objektivere sin kunnskap og gjøre den tilgjengelig for forskning (Bourdieu, 1990, s. 14; Järvinen, 1998, s. 6). Men paradokset er, slik også Hovland (2013, s. 1) påpeker, at uten teori om praksis, blir praksis usynlig.