

VOKAL IDENTITET

**En diskursteoretisk analyse av
profesjonelle sangeres
identitetsdannelse**

Tiri Bergesen Schei



**Avhandling for graden dr. art.
Griegakademiet, Institutt for musikk**

Universitetet i Bergen

2007



HØGSKOLEN I BERGEN



Griegakademiet

ISBN 978-82-308-0471-1
Bergen, Norway 2007

Printed by Allkopi Ph: +47 55 54 49 40

Abstract

The main focus of the dissertation is identity formation. Three Norwegian professional singers within classical, pop, and jazz music, respectively, have been interviewed about their thoughts on becoming and being singers. What challenges does the stage pose? What are the demands of perfection that mould singers' practices? How are they governed by cultural norms embedded in vocal ideals, voice genres, educational concerns, conceptions of normality and common sense? What possibilities and limitations for independent vocal expression and creation exist within classical, pop and jazz singing?

The design of the dissertation lies within a Foucault-oriented discourse theoretical perspective. Concepts like "discursive space", "governmentality", "self-technologies" and "subject positions" are among the tools used for analysing vocal identity. The main concept is self-technology which can be understood as a disciplinary technique that the individual applies to him/herself in order to be more competent. Self-technologies are practices that are constituted when an individual submits to the discursive logic that constructs an individual's perceptions of what is normal, true and correct. When the informants describe their professions, they talk about self-technologies, the practices through which they *identitate*. The neologism *identitation* designates the ongoing, unfinished and complex processes that create, confirm and renew a person's identities. *Identitation* is to *be*, to *have* and to *seek* identity(ies).

The study shows that genre is critical for vocal *identitation* by structuring the discursive rooms where singers' professionalism is confirmed and corrected. Even though discursive spaces change over time, they structure the conventions that delimit the range of possibilities within which a subject has to position him/herself, and hence to *identitate*. Singers are offered subject positions through the circulating discourses of *the vocal cultural room*, the cultural field where singers develop, interact and perform their art.

The singer can actively influence his/her life as a professional singer if s/he acknowledges the normative pressure from institutions, curricula, media, colleagues and audiences. Through reflecting on his/her own practice and *identitation* processes, s/he may actively choose goals, strategies and self-technologies within the vocal cultural room. Such awareness of choice may lead to playful, critical and bold *identitation*, and thereby contribute to the development and change of dominant vocal discourses.

The study shows that the singers, despite classifying themselves in different genres, experience the same demands, practice common self-technologies, and are regulated in part by the same discourses. The three singers are all influenced by the central ideals of the classical vocal discourse. The analysis indicates that classical singing maintains a hegemonic position among professional singers. When singers, through identification, come to embody cultural norms, this represents an important canalization of power.

Forord

Etter mange år som sanger, sangpedagog, lærer og kordirigent, var det et privilegium å få anledning til å fordype meg i faglitteratur, vitenskapsteori og forskning. Griegakademiet ved Høgskolen i Bergen, avdeling for lærerutdanning, har vært min arbeidsgiver. Som stipendiat i musikkpedagogikk har jeg hatt min tilknytning til Dr. art. - programmet gjennom Griegakademiet, Institutt for musikk, HF-fakultetet, Universitetet i Bergen.

En stor takk rettes til min veileder Thorolf Krüger, for stø, solid og nøyaktig veiledning. Takk til mine tre informanter, ”Trond”, ”Gry” og ”Liv”, tre flotte sangere. Materialet fra informantene har utgjort drivkraften i prosjektet.

Jeg tilbrakte studieåret 2004-2005 som gjesteforsker på Harvard University, Department of Music. Jeg vil rette en takk til Høgskolen i Bergen, avdeling for lærerutdanning, som la forholdene til rette for at jeg kunne tilbringe et år ved et amerikansk universitet. Takk også til ”US-Norway Fulbright Foundation for Educational Exchange”, og HF-fakultetet ved Universitetet i Bergen, som økonomisk støttet mitt forskningsopphold ved Harvard. Takk til Kay Kaufman Shelemay, Ingrid Monson, Sarah Weiss og Lara Pellegrinelli, som i særlig grad bidro til å gjøre forskningsoppholdet innholdsrikt.

Takk til Rasmus Slaattelid og Otto Christensen ved Senter for vitenskapsteori, UiB. Takk til Catharina Christophersen, Eiliv Olsen og Aslaug Nyrnes for inspirasjon gjennom mange gode, faglige samtaler. Takk til Marianne Trøen for god hjelp med layout, og Pål Augestad for kritisk gjennomlesning og verdifull kritikk.

Min gode og kloke mann Edvin; takk for at du har støttet meg og bidratt med verdifulle innspill og kritisk lesning. Amanda, Victoria og Odin; takk for julegaven i fjor, sirlig innpakket. Tid, stod det. Tid til innspurt. Takk!

Bergen, 22. mai 2007

Tiri Bergesen Schei

Innhold:

ABSTRACT

KAPITTEL 1: PROBLEMSTILLING, DESIGN OG FORSKNINGSKONTEKST 1

1.1	TEMATIKK	1
1.2	AVHANDLINGENS STRUKTUR	2
1.3	IDENTITET SOM FORSKNINGSTEMA	2
1.3.1	Avhandlinger med diskursperspektiv	3
1.3.2	Etnografier.....	6
1.3.3	Andre vesentlige arbeider.....	11
1.4	PRESENTASJON AV INFORMANTENE	14
1.5	KORT OM FELTARBEIDET	15
1.6	PRESISERING OG AVGRENSNING AV FORSKNINGSPROSJEKTET	17

KAPITTEL 2: FORSTÅELSE OG ANVENDELSE AV DISKURSTEORI I DENNE STUDIEN 19

2.1	INNLEDNING	19
2.2	DISKURSTENKNING.....	19
2.3	DISKURSTEORIEN – MAKT/KUNNSKAP OG IDENTITET.....	23
2.3.1	Governmentality.....	25
2.3.2	Diskursive rombegreper	27
2.3.3	Disiplinerende mekanismer	30
2.3.4	Selvteknologi.....	33
2.3.5	Subjektposisjon	35
2.3.6	”Indre” og ”ytre” krav	37
2.4	DISKUSJON AV DISKURSPERSPEKTIVET	38
2.4.1	Konsekvenser for forskeren som diskursiv agent.....	42
2.5	HVORDAN LESE VOKAL IDENTITET UT AV VERBALE DATA?	42
2.5.1	Utsagn, materialitet, referensialitet.....	43
2.5.2	Hva sier utsagn <i>noe</i> om?	45
2.5.3	Relasjonell kraft	46
2.6	HVA ER DEN DISKURSIVE LOGIKK?	49
2.7	ANVENDT DISKURSTEORI – NOEN PRINSIPPER	50
2.7.1	Klargjøring av diskursbegrepets anvendelse i avhandlingen.....	51
2.7.2	Motstand og motdiskurser.....	52

KAPITTEL 3: INTERVJU, CASESTUDIER OG ANALYSE – NOEN OVERORDNEDE

PERSPEKTIVER..... 55

3.1	INNLEDNING	55
3.2	HVA ER ET FORSKNINGSENTERVJU?.....	56
3.2.1	Bruk av minner som datakilde.....	59

3.3	BETRAKTNINGER RUNDT INTERVJUSITUASJON OG SPØRSMÅL.....	61
3.3.1	Refleksjon rundt intervjuguiden.....	63
3.4	DE TRE CASENE.....	65
3.5	MINE FORSKNINGSINTERVJUER.....	66
3.5.1	Behovet for underveisjusteringer	69
3.6	VALG AV PRESENTASJONSFORM FOR CASE-FREMLEGG OG ANALYSE	70
KAPITTEL 4: ”TROND” - EN KLASSISKSANGER		73
4.1	INNLEDNING	73
4.2	TRONDS LIVSLØP	73
4.2.1	Diskurser og motdiskurser	75
4.2.2	Identitetsforhandlinger	78
4.2.3	Hvem er ”jeg” – konservatoriestudenten?.....	79
4.3	SELVTEKNOLOGIER.....	81
4.3.1	Konsentrasjonsrom.....	82
4.3.2	Meningsrom	84
4.3.3	Klangrom	86
4.3.4	Temporalitetsrom	88
4.3.5	Kvalitetsrom.....	90
4.3.6	Formidlingsrom.....	91
4.3.7	Toleranserom.....	93
4.4	KLASSISKSANGDISKURSEN	95
4.4.1	Diskurs om pragmatisk grunninnstilling	97
4.4.2	Diskurs om kvalitet	98
4.4.3	Diskurs om prosess i egenarbeid.....	99
4.4.4	Diskurs om idealisme	100
4.5	OPPSUMMERENDE KOMMENTAR	101
KAPITTEL 5: ”GRY” - EN POPSANGER.....		103
5.1	INNLEDNING	103
5.2	GRYS LIVSLØP	104
5.2.1	Diskurser og motdiskurser	108
5.2.2	Identitetsforhandlinger	111
5.2.3	Sjangerkrav og konflikter.....	112
5.2.4	Popformatet blir for stramt.....	116
5.3	SELVTEKNOLOGIER.....	122
5.3.1	Øvingsrom.....	122
5.3.2	Kroppsrom.....	125
5.3.3	Språkrom.....	129
5.3.4	Scenerom.....	132
5.3.5	Fornuftsrom.....	134

5.4	POPSANGDISKURSEN?	136
5.4.1	Diskurs om ”feeling og groove”	139
5.4.2	Diskurs om egenart.....	141
5.4.3	Diskurs om kvalitet	142
5.4.4	Diskurs om selvstendighet	142
5.5	OPPSUMMERENDE KOMMENTAR	143
KAPITTEL 6: ”LIV” - EN JAZZSANGER		147
6.1	INNLEDNING	147
6.2	LIVS LIVSLØP	148
6.2.1	Diskurser og motdiskurser	150
6.2.2	Ulike ”sannheter” å forholde seg til	150
6.2.3	Frihet versus krav	153
6.2.4	Identitetsforhandlinger	156
6.2.5	Institusjonsmakt	156
6.2.6	Rangering av sang.....	157
6.2.7	Jazzsang i forhold til klassisk og pop.....	159
6.3	SELVTEKNOLOGIER.....	165
6.3.1	Improvisasjonsrom	166
6.3.2	Effektrom	170
6.3.3	Meningsrom	172
6.3.4	Formrom.....	173
6.4	JAZZSANGDISKURSEN	174
6.4.1	Diskurs om jazz som kunst.....	174
6.4.2	Diskurs om klassisk sang	176
6.4.3	Diskurs om profesjonalitet	177
6.4.4	Diskurs om kvalitet	178
6.5	OPPSUMMERENDE KOMMENTAR	179
KAPITTEL 7: VOKAL IDENTITET		181
7.1	INNLEDNING	181
7.2	IDENTITERING.....	182
7.2.1	Å være identitet	183
7.2.2	Å ha identitet	184
7.2.3	Å søke identitet	186
7.3	HVORDAN ER VOKAL IDENTITET?	187
7.3.1	Kropp og alder.....	190
7.3.2	Sjanger, mening og tilhørighet	191
7.3.3	Stil og klang	194
7.3.4	Identitetsforhandling i praksis	197
7.3.5	Selvteknologi - grep om eget handlingsrom.....	201

7.4	FORHOLDET MELLOM MAKT OG KUNNSKAP	204
7.4.1	Autoritetssystemer.....	205
7.5	UTFORDRINGENE PÅ PODIET	209
7.6	KONKLUSJON.....	212
KAPITTEL 8: IMPLIKASJONER FOR FORSKNING OG FAGUTVIKLING		215
8.1	INNLEDNING	215
8.2	KUNNSKAPSUTVIKLING FOR VOKALPEDAGOGIKKEN	216
8.2.1	Det tatt-for-gitte	217
8.2.2	Språkets logikk.....	219
8.2.3	Nytten av å bli intervjuet.....	223
8.2.4	Utvikle redskap til egenvurdering	225
8.2.5	Håndtering av sjangerproblematikk	226
8.3	PROFESJONELL, UNG, NORSK SANGER.....	227
8.3.1	Hvem er en <i>ekte</i> klassisksanger?.....	229
8.3.2	Hvem er en <i>ekte</i> popsanger?.....	231
8.3.3	Hvem er en <i>ekte</i> jazzsanger?	233
8.4	SELVREALISERING GJENNOM SELVTEKNOLOGIER	235
8.4.1	Selvteknologiene - en frigjøringspraksis	237
8.5	MULIGE VEIER VIDERE.....	239
8.6	AVSLUTTENDE KOMMENTAR	240
SAMMENDRAG.....		I
LITTERATURLISTE		II
VEDLEGG 1: KONTRAKT MED INFORMANTER		XIII
VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE - ET UTGANGSPUNKT FOR SAMTALE.....		XIV
STIKKORD.....		XVII

Kapittel 1: PROBLEMSTILLING, DESIGN OG FORSKNINGSKONTEKST

1.1 Tematikk

Dette er et forskningsarbeid om profesjonelle sangeres identitet, om hvordan sangere etablerer, forhandler og opprettholder identitet. Intervjubaserte casestudier av tre unge norske sangere danner empirien. Avhandlingens problemstilling er følgende:

Hvilke krav og standarder erfarer profesjonelle sangutøvere i de tre sangtradisjonene klassisk, pop og jazz, og hvordan utmyntes disse i utøvernes identitet?

Ordet *krav* er sentralt. En rekke spørsmål kan reises omkring dette, blant annet: Hva kan utgjøre krav? Hvor kommer krav fra og hva fører de til, av tankevirksomhet om egen karriere og yrkesrolle, av konkret handling, av væremåter og kroppsdisiplin? Hvordan formidles og fornemmes dette vi kan kalle krav og hvor sterkt preger det sangeres tilfredshet med sjangervalg og sang som levevei? Kan denne type krav spores tilbake til deres respektive utdanninger? Hvilke krav må tilfredsstilles for at sangeren skal anerkjenne seg selv som en ”ekte” sanger innenfor sin sjanger?

Ordet *sangtradisjon* slik det brukes i problemstillingen er en påminnelse om musikkhistorien, som en alltid fortolket og verdiladet fortelling. Noen syngemåter har lange og godt definerte og etablerte tradisjoner, andre er ganske unge og mer foranderlige. Noen tradisjoner regnes som ”finere” enn andre. Hvordan virker slike forhold inn på sangernes sjangervalg og selvforståelse?

Jeg ønsker å undersøke hvordan sangeres mer eller mindre bevisst opplevde krav viser seg i måter å snakke om seg selv på, i opplevelsen av å bli sanger, være sanger og utøve sang overfor et publikum. Begrepet ”utmynte” i problemstillingen rommer disse perspektivene.

1.2 Avhandlingens struktur

Identitet er nøkkelbegrepet som organiserer alle kapitlene i avhandlingen. I dette innledningskapitlet presenterer jeg relevante forskningsarbeider fra det musikkpedagogiske feltet. Det kan situere mitt eget forskningsarbeid og gjøre leseren kjent med mye brukte faglige begreper og teoretiske perspektiver. Noen av arbeidene står ikke i den fagtradisjonen jeg forsker innenfor, men er likevel viktige for denne studien. Jeg gir også en kort presentasjon av informanter, case-studium og feltarbeid.

Kapittel 2 klargjør avhandlingens vitenskapsteoretiske posisjonering, som er inspirert av Foucault og diskursteorien. Her gjøres rede for de diskursteoretiske begrepene og prinsippene som har størst betydning for studien. Muligheter og begrensninger ved en slik tilnærming til forskningsfeltet bringes frem. I kapitlet argumenteres det dessuten for at man kan lese vokal identitet ut av verbale data, ved å bringe leseren inn i diskursteoriens måter å forstå utsagn på, og hva slags kunnskap som ligger i intervjuutsagn når de analyseres fra et diskursteoretisk perspektiv.

Kapittel 3 tar for seg intervjuet som redskap i diskursorientert forskning. I kapitlet drøftes karakteristika ved dette redskapet, og hva slags krefter som gjør seg gjeldende i den type konstruerte, mellommenneskelige situasjoner som et intervju utgjør. Kapitlet drøfter også hvilke krav intervjuformatet stiller til refleksivitet over forskerens ståsted og funksjon.

I kapitlene 4, 5 og 6 presenteres avhandlingens empiri. Hver informant blir behandlet i et eget kapittel, hvor resultater fra intervjuene presenteres.

Kapittel 7 er en syntese av funn og refleksjoner fra de foregående kapitlene. Her diskuteres det hvordan vokal identitet kan forstås i et diskursteoretisk perspektiv.

Avslutningsvis, i kapittel 8, antydes noen av avhandlingens implikasjoner for musikkpedagogiske spørsmål, og det vises til mulige veier videre.

1.3 Identitet som forskningstema

Musikkpedagogikk er et bredt forskningsfelt som beskjeftiger seg med, og trekker på innsikter fra blant annet musikkantropologi, musikk sosiologi, musikologi, etnomusikologi, etnografi og musikkpsykologi. Å forske på identitetsutvikling hos sangere kan innebære arbeid med begreper som allerede har blitt grundig belyst fra mange perspektiver. Jeg har i noen grad søkt

å orientere meg om ulike perspektiver, idet jeg antar at mange fagfelt besitter og tilbyr kunnskap som kan være interessant for min egen forskning. Jeg vil her trekke frem både eldre, velkjente forskningsarbeider og nyere forskning som på ulike måter handler om musikk og identitet, men som ikke nødvendigvis har identitet som eksplisitt fokus. Noen av arbeidene blir også brukt senere i avhandlingen, mens andre kun presenteres her.

Jeg går i denne innledningen ikke svært inngående inn på litteraturen jeg presenterer. Mitt ønske er her å situere eget arbeid i forskningstradisjonen, og samtidig få frem noe av kompleksiteten som ligger i forskning på identitetsdannelse. Store allmenne spørsmål om mening, tilhørighet, tradisjon og samfunn inngår i denne kompleksiteten. Mot dette bakteppet vil jeg tydeliggjøre hva som er særegent for mitt prosjekt.

1.3.1 Avhandlinger med diskursperspektiv

Studier av sangeres identitetsdannelse i et Foucault-orientert diskursperspektiv er, så langt jeg har kunnet orientere meg, ikke gjort tidligere. Jeg vil gjennom avhandlingen vise og argumentere for at mine forskningsspørsmål kan åpne for en faglig videreutvikling omkring temaet og innebære et supplement til eksisterende litteratur.

I Norden er det særlig tre samtidige forskeres arbeid som har relevans for denne studien. Thorolf Krüger, Monika Nerland og Marianne Winther Jørgensen har alle skrevet i et diskursteoretisk perspektiv¹.

Krügers avhandling: *”Teacher Practice, Pedagogical Discourses and the Construction of Knowledge: Two Case Studies of Teachers at Work”* (1998), er et arbeid som har paralleller til min egen studie, særlig når det gjelder anvendelse av de diskursteoretiske begrepene *selvteknologi*, *diskursive rom* og *subjektposisjonering*². Studien er en analyse av to musikk læreres praksis. Den tar for seg hvordan disse to lærerne, som underviser innenfor samme fag, på samme klassetrinn, innenfor samme tidsperiode, velger ut hva slags kunnskap de synes er viktigst å formidle til elevene. Tenke-, tale- og handlemønstre analyseres ved at casene, det vil si lærerne, ”desentres” som subjekter. Det betyr at de i studien ikke blir

¹ Alle de diskursteoretiske begrepene som presenteres i dette delkapitlet vil utdypes i kapittel 2.

² Se også Krüger (2000).

viktige som personer, men som eksempler på de mønstrene de utfolder virksomheten sin gjennom. Slik blir disse mønstrene for tenkning, tale og handling representasjon av selvdisciplinerende teknikker som lærerne ubevisst handler gjennom. Perspektivet knytter sammen identitet, selvoppfatning, didaktiske strategier og epistemologi.

De to lærerne har ulike måter å undervise på, organisere klasserommet på, og snakke om eller gjøre musikk på. Likevel er det mulig å se at enkelte aktiviteter blir gjentatt og utgjør særlige mønstre, som må sees som en del av den enkelte lærers personlige stil. Krüger finner stabilitet i de to lærernes praksiser. I henhold til diskursteorien tolker han det som en logikk, hvor lærerne gjennom sin praksis viser hva de mener med god undervisning, hva som fører til hensiktsmessig progresjon, og hva det er å lære musikk.

Krügers utforskning av lærerpraksisens epistemologi handler om å forstå hvorfor og hvordan to lærere innenfor samme fag og klassetrinn, underlagt samme læreplan, velger ut forskjellig lærestoff, selv om det undervises etter samme læreplan. Det dreier seg om å forstå hvorfor noe trer frem som mer fornuftig og hensiktsmessig enn noe annet, og hvorfor dette "noe" er forskjellig fra lærer til lærer. Krüger drøfter premisser for kunnskap. Han viser hvordan diskurser strukturerer didaktiske strategier, det vil si hvordan lærings situasjoner konstrueres og innebærer handlingsanvisninger. Han tydeliggjør hvordan læreridentitet utformes gjennom diskurser og hvordan læreridentiteter kan forstås gjennom deres praksis. Læreridentitet blir eksplisitt gjennom lærernes praksis, gjennom de reglene og standardene som styrer lærerpraksiser. De ulike diskursene vever sammen undervisningen og får den til å fremtre som karakteristisk for den bestemte læreren.

Nerlands avhandling: *"Instrumentalundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisningen i høyere musikkutdanning"* (2003) er et studie av musikkstudenters subjektposisjonering i forbindelse med læring. Nerland har tatt for seg undervisningspraksiser ved Norges musikkhøgskole, og har studert hvordan praksisene utspiller seg i hverdagen. Hvordan utdanningen av profesjonelle utøvere må forstås i et feltperspektiv, er viktig i studien.

Institusjonsperspektivet er eksplisitt i hennes avhandling. Hun løfter frem sammenhenger mellom fagtradisjoner, yrkespraksis, undervisningsstrategier og læringsmuligheter. I studien betraktes hovedinstrumentundervisning som en kjernesituasjon i slik utdanning. Derfor rettes fokus mot tre hovedinstrumentstudenter og deres lærere, og mester-lærling problematikken

tæs opp. Nerland undersøker hvilke krefter som virker konstituerende på undervisningens form og innhold. Hun undersøker verdier, standarder, holdninger og tradisjoner som holdes som sentrale i slik undervisning. Hun fremholder at praksisen er historisk og sosialt frembrakt, og at hovedinstrumentundervisning således må forstås og betraktes som kulturell praksis. Nerland gir innsikt i hvordan undervisningspraksis blir konstruert under innflytelse av kulturelle krefter som er virksomme i praksisene. Hun skildrer hvordan institusjonelle regler og tradisjoner viser seg igjen i arbeidsform og kommunikasjon mellom lærer og student.

Arbeidet er også en studie av læreres subjektposisjonering i forhold til studenter og musikkmiljø. I studien fremheves at diskurser setter grenser for hva som er meningsfullt innenfor et fag. Diskursene legitimerer faget, ved at sosialt konstruerte normer og praksiser fremtrer som ”naturlige”, ”korrekte” og ”nødvendige”. Diskursene utgjør et repertoar for handling, de virker konstituerende, legitimerende og produserende på den sosiale praksis, og dermed også regulerende på hvilke erfaringer man kan gjøre seg i situasjoner der de har effekt, skriver Nerland (2003:11f).

Studien er relevant for mitt arbeid blant annet fordi den har studenter på høyere nivå som forskningsfelt. Studentene skal bli profesjonelle musikere. Når jeg i denne studien forsker på profesjonelle sangeres identitetsdannelse, er slike institusjonelle forhold som Nerland tar opp, særlig aktuelle. Det gjelder ikke minst i hvilken grad forholdet mellom lærer og elev påvirkes av krav og standarder som institusjonen håndhever. Dessuten er det interessant å studere hvordan Nerland anvender begrepet subjektposisjon, og hvordan hun kategoriserer analyseresultatene.

Subjektposisjonering er også Marianne Winther Jørgensens hovedanliggende i avhandlingen ”*Refleksivitet og kritikk. Sosialkonstruksjonistiske subjektpositioner*” (2002). Det er særlig den sosialkonstruksjonistiske og vitenskapsteoretiske inngangen til refleksivitetsdebatten innen antropologien som omhandles. Jørgensens innsikter om diskurstenkning, om at kunnskap alltid kun representerer et perspektiv på verden, og at ”sannhet” ofte er et spørsmål om hvem som har definisjonsmakten, er vesentlige. Hun utdyper dem, sammen med Louise Phillips, i boka *Diskursanalyse som teori og metode* (1999).

Det er spesielt Jørgensens måte å reflektere over forskerens kunnskapsutvikling på, som for meg er interessant. Hva er kunnskap kunnskap om, og hvordan kan man vite at det man vet er riktig? Jørgensens tyngdepunkt er å undersøke vitenskap som diskursiv praksis. Hun gir en

innføring i sosialkonstruksjonistiske forskningstradisjoner og hun viser hvordan kunnskap alltid må forstås gjennom den sosiale og kulturelle konteksten. Gjennom å ta for seg refleksivitetsbegrepet, og en rekke andre begreper, viser hun hvordan begreper får ulik betydning avhengig av hvilke sammenhenger de brukes i. Begrepers betydninger er med andre ord ikke fastlåste, men avhengige av språket og måten språk brukes på i ulike fora. Hun skriver at våre fortolkninger og redegjørelser for forskjellige situasjoner ikke bare er avlesninger av en allerede gitt virkelighet, men fortolkningene er med og skaper virkeligheten, idet de gjør den til noe man kan forstå og handle i (2002: 20).

Når jeg i denne studien skal analysere informantenes intervjuutsagn, er Jørgensens refleksjoner omkring språk, begreper og fortolkning nyttige.

Også Sigbjørn Apelands doktoravhandling fra 2004, *”Kyrkjemusikkdiskursen. Musikklivet i Den norske kyrkja som diskursiv praksis”*, er skrevet i et diskursivt perspektiv. Avhandlingen er en kartlegging av musikalsk praksis, slik den er institusjonalisert og formalisert. Apeland viser spenningsfeltet mellom tradisjon og fornyelse, mellom underholdning og fordypning, og mellom det folkelige og høyverdige, slik det spenner seg ut blant aktørene innenfor Den norske kirka. Spenningsfeltet problematiseres og fortolkes i lys av, først og fremst, Pierre Bourdieu, men også Michel Foucault og Paul Ricoeur. Han anvender således begreper som ”diskurs”, ”sosiale felt”, ”kapital” og ”habitus” på materialet, og ser dermed ikke musikken som et isolert kunstverk, lydobjekt eller religiøst medium, men som musikalsk, meningsskapende, kulturell praksis.

Apelands arbeid er analyse av et stort felt, representert av alle mulige aktører innen Den norske kirka. Hans bruk av feltbegrepet som det relasjonelle forholdet mellom institusjoner, agenter, makt og konflikter, er interessant for meg. Jeg utforsker imidlertid vokalkulturelle praksiser via tre informanter, hvilket innebærer at jeg ser mitt forskningsfelt fra et annet sted enn Apeland ser sitt felt fra.

1.3.2 Etnografier

Også forskningsarbeider som tilsynelatende står langt fra mitt eget felt byr på innsikter fra uvante synsvinkler. Særlig har flere musikketnografier fra ulike steder i verden gitt spennende perspektiver. I det følgende legger jeg frem arbeider som har hatt betydning for denne avhandlingens retning.

Ruth Finnegan's bok *"The Hidden Musicians"* fra 1989 er resultat av mange års forskning på amatørmusikk og musikkliv i byen Milton Keynes i England. Forskningen hennes tar for seg almenne forståelser av vanlig musikalsk og sosial praksis, og hva den betyr for både deltakere og publikum i et samfunn. Forskningen berører kontroversielle spørsmål om populærkultur og musikkens antropologi og sosiologi, samt kvaliteten på det Finnegan kaller "people's pathways in modern, urban life". Hun avdekker og diskuterer de mange tilnæringsmåtene til læring, opptreden og kontekst, komponering og kreativitet, slik de viser seg gjennom forskningen.

Forskningen viser blant annet amatørers sosialisering inn mot bestemte sjangere. Finnegan deler ulike musikktyper inn i såkalte musikkverdener, eksempelvis klassisk, rock & pop, jazz, brassband, folkemusikk, musikkteater, country & western. Hun forsøker å vise hvordan de ulike musikkulturene hver for seg har sine egne sett av lover og regler, egne opererende prinsipper og definisjoner av musikkens hensikt og mål. Hennes kategoriseringer og måten å behandle kategoriene på er spennende, fordi hun underveis er opptatt av aktørenes rammebetingelser i form av læringsmuligheter. Slik forskning på amatørmusikere viser meg hvordan man i tenkning om musikere kan bli bundet av kategorier som klassisk, pop eller jazz. "Merkelapper" blir representanter for tradisjoner som man lett kan ta for gitt at man vet innholdet i. Min studie er rettet mot profesjonelle sangere, ikke amatører. Et grunnleggende spørsmål er hvem som kaller seg profesjonell og hvem som kaller seg amatør³. Hvilken rolle spiller musikkutdanningsinstitusjoner i oppbygning av et individs opplevelse av faglig profesjonalitet?

Henry Kingsburys bok *"Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System"* (1988) er en bok fra en "insider", og kan betraktes som en eksaminasjon av vestlig klassisk musikk og utdanning som kulturelt system. Avhandlingen kaster et kritisk lys på en tradisjonsrik utdanning. Kingsbury oppholder seg et halvt år som forsker på det konservatoriet hvor han selv var student noen år tidligere. Han gjør feltarbeid som deltakende observatør og bruker verktøy fra moderne antropologisk og etnomusikologisk analyse for å vise frem den musikkulturen som han og kollegene hans kaller sin egen.

³ Se 8.3.

Kingsbury er opptatt av konservatoriet som fenomen, som institusjon og bygning, og hvordan tradisjoner som ”hviler i veggene” overføres til studentene. Han utforsker vestlig tenkning om talent, potensialer og utdanning. Kingsbury skriver at en autoritet innenfor dette systemet kan så å si bestemme hvem som har talent, hvem som skal få sjanse til å studere og hvem som må avvises. Slik dyrkes talent innenfor konservatoriesystemet, samtidig som man kan se det sosiale hierarkiet i større musikalsk og samfunnsmessig sammenheng. Kingsbury beskriver det sosiale presset en student gjennomgår innenfor utdanningen, og argumenterer for at musikk og samfunn er åpne systemer som står i et tett interaksjonsforhold til hverandre.

Kingsburys avhandling er viktig, fordi han viser frem konservatorieinstitusjonen som arena for læring, og tar opp til diskusjon det han finner er de rådende maktforholdene ved institusjonen. For min avhandling er institusjonalisering av ulike sangsjangere et tema, fordi informantene mine har utdanning innenfor etablerte musikk institusjoner. Et underliggende spørsmål er for eksempel om holdninger til sangsjangere endres når sjangeren institusjonaliseres⁴.

Thomas Turino har forsket på hvordan kreativitet skapes i relasjon til sosiale behov i boka ”*Moving Away from Silence; Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*” (1993). Forfatteren forsøker å rekonstruere effekter av migrasjon i Peru, som har røtter i både raseskille og økonomiske motiver. Men det er også en fremstilling av hvordan musikere søker tilhørighet med hverandre for å kjenne seg i ”familie”. Her søkes trygghet i den identiteten man får gjennom tilknytning til en sosial gruppe. I tillegg til å være en innsiktsfull etnografi, er Turinos arbeid en fremstilling som viser hvordan et lands historie, politikk og samfunnsstruktur har betydning for musikerens identitetsdannelse. Det at man bærer sitt lands historie med seg, har betydninger for valg av instrument, tilknytning til stil og sjanger, stemmeuttrykk og fremføringsmåter.

Turinos bidrag er også nyttig for å forstå betydningen av sjanger og sosial tilhørighet. Fordi identitet er et allmenmenneskelig, allestedsnærværende fenomen, er det interessant å se på hva ulike mennesker utfordres av, og lar være vesentlig når de søker sin særegne identitet.

Benjamin Brinner's avhandling: ”*Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*” (1995) handler om Gamelan-musikere.

⁴ Se for eksempel 6.4.1.

Brinner har gjort feltarbeid på Java og benytter primær- og sekundærlitteratur om Javanesisk musikk, kognitiv psykologi og etnografier fra andre interaksjonsbaserte musikalske systemer. Feltarbeidet består av deltakende observasjon, etnografiske intervjuer, transkripsjon og analyse av opptreden. Brinner forsøker å finne svar på følgende spørsmål:

- Hva slags kompetanse har musikere?
- Hvordan vet de det?
- Hvem vet hva?
- Hva slags kunnskap er det musikere har som gjør at interaksjonen i fremføringssituasjoner virker så uanstrengt?

Diskusjonen om kunnskap og kompetanse i denne avhandlingen er fruktbar. Brinner trekker på Howard Gardners teorier (Gardner 1983) om ulike typer intelligenser: “Knowing that”, og “knowing how” er ulike måter å ha kunnskap på. De uttrykker et spekter av muligheter for kunnskapsutvikling. Brinner skriver at kompetanse er sosialt konstruert og vurdert gjennom interaksjon. Hans hovedidé er at et spektrum av individuelle kompetanser tillater, og blir avhengig av, et interaksjonsbasert nettverk som ligger under når det utøves musikk i ensembler. Brinner definerer musikalsk kompetanse som individualisert mestring av en rekke interrelaterte ferdigheter og kunnskaper som er påkrevet av musikere innen særskilte tradisjoner eller kultursamfunn. Ferdighetene er utviklet og oppnådd i samsvar med krav og muligheter som eksisterer gjennom det kulturelle, sosiale og musikalske klimaet (Brinner 1995: 28). Vellykket samspill med andre musikere kan utvide grenser og gjøre musikere i stand til å overvinne eller mestre nye kompetanser, blant annet gjennom å støtte hverandre.

Brinners diskusjon om musikalsk kompetanse, særlig hvordan yrkesidentitet henger sammen med musikalsk kompetanse, er vesentlig. Hans arbeid skaper oppmerksomhet om hvordan kroppsliggjort kunnskap ofte er taus, og dermed knapt erkjent av den som besitter den. Forskningen bidrar til å utvikle forståelse for ulike musikalske relasjoner; samspill og improvisasjon. Særlig interessant er denne forskningen hvis man relaterer den til jazzsangere, men også klassisksangeres relasjon til akkompagnatør og orkester, og popsangeres kommunikasjon med bandmedlemmer kan lettere forstås med Brinners briller.

Virginia Danielsons bok *”The voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic song, and Egyptian society in the twentieth century”* (1997) beskriver Umm Kulthum, som var Egypts mest berømte sanger, en publikumsmagnet som trakk til seg millioner av tilhørere i den arabiske

verden i mer enn femti år i forrige århundre⁵. Danielsons studie er en biografi av denne stjernesangeren. Feltarbeidet foregikk i mer enn fem år tidlig på 1980-tallet. Hun intervjuet mange som kjente sangeren; kritikere, andre musikere og vanlige lyttere.

Danielson vektlegger viktigheten av publikum som en produktiv styrke i skapingen av musikalsk praksis. Danielson er interessert i måtene som Umm Kulthum forholdt seg til sitt publikum på, og hvordan det var med på å skape både "image", identitet som sanger, og også repertoar. Diskursen rundt hennes musikalske karriere røper en dialektisk prosess mellom henne og hennes publikum.

Gjennom hele karrieren bevarte Umm Kulthum to "images". Hun var landsbyjente, datter av en bønneforsanger, imam, som sang religiøs Sufi-musikk. Dessuten var hun den fasjonable og stilige sangeren som hele tiden var sensitiv i forhold til tidsånden, den kulturen hun var en del av og den vokale kulturen hun selv var med å utforme. Hun levde i en ambivalens, muligens med kontinuerlige identitetsforhandlinger, som manifesterte seg i de sjangerne og stiluttrykkene hun valgte å presentere sangene sine i. Hun blandet gamle egyptiske musikkformer med moderne sangstiler, gamle klassiske arabiske sanger med neoklassisk poesi. Hun eksperimenterte med å gå fra modal musikk til tett harmonikk i vestlig harmonisering. Hun var dristig. Umm Kulthum samarbeidet godt med plateindustrien og media gjennom hele livet. Gjennom dem ble hun en internasjonal stjerne, et symbol på egyptisk identitet.

Danielsons fremstilling av sangeren Umm Kulthums liv viser både hva sangeren har sagt om seg selv og hva slags fortelling andre forteller om henne. Det er en unik beskrivelse av hva slags prosesser som foregår når sangeren konstruerer sin identitet.

Musikkantropologen Steven Feld er en viktig og troverdig bidragsyter til å forstå den menneskelige stemmen. Hans forskning på lyd, stemmer og stammer i Papua, New Guinea, har avstedkommet betydningsfulle innsikter (Feld 1990). Til tross for at mye av hans forskning har gått på kulturell estetikk analysert ut fra materialet fra en spesiell stamme, Kalulistammen, noe som kan synes svært forskjellig fra vestlig utøving av klassisk-, pop- og jazzsang, er det relevant å bringe inn hans forskning. Han løfter stemme og identitet opp fra vestlig tenkning, som kan ha et snevert fokus på prestasjon innenfor gitte estetiske normer, til

⁵ Se også Danielson (1996).

å se stemme som uttrykk for væren i livet. Med det antropologiske blikket blir noen av stemmens eksistensielle betydninger synlige.

Feld har gjort en rekke større studier av stemme som kultivering. Han studerer hvordan menneskelige erfarte mønstre og praksiser har konstruert vaner, trossystemer, kunnskap og handlinger, som er det han kaller kultur⁶. I foredrag (2002) uttaler Feld at sangstemmen er gjennomiktig, stemmen viser noe av helheten ved en sangers liv. Stemmen artikulerer en stil, ikke bare fordi den bærer sosialbiografi med seg fra hverdagslivet, men også fordi den fungerer som metafor for forskjeller. "Voice is the realisation of I Am", sier Feld. Det er hva vi gjør som viser hvem vi er. I vestlig klassisk musikk er det komponistens stemme som først og fremst kommer gjennom utøveren, i popmusikk er det sangerens stemme, ikke komponistens, som er viktig. I jazzimprovisasjon er stemmen den distinkte "sound", sier Feld (Foredrag 2002).

Med Felds antropologiske tankegang blir stil karakterisert som mønstre i en persons væremåte, gjerne forstått som en serie valg som personen har foretatt i egne identitetsforhandlinger. Feld bruker termen "iconicity of style" om sang og lydproduksjon, og løfter frem det kulturelles betydning gjennom hva som er meningsfullt, gjennom følelsesuttrykk og sanser (Feld 1988). Han antyder at lydproduksjon og tankeprosesser er helt integrert med hverandre, som en følt, ikonisk⁷ helhet (1988b: 107).

Problematikken som Feld reiser, er gjennomgående viktig for denne studien. Den menneskelige stemme er et kommunikasjonsredskap. At den samme stemmen også kan representere et individs musikkinstrument, setter stemmen i en særstilling.

1.3.3 Andre vesentlige arbeider

Artikkelsamlingen "*Musical Identities*" (Macdonald, Hargreaves & Miell 2002) er et bidrag fra musikkpsykologisk forskning om musikalsk kommunikasjon og identitetsutvikling⁸.

⁶ <http://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html>

⁷ Ikonisk=adjektiv som gjengir virkeligheten, men i mindre målestokk (Kunnskapsforlagets fremmedord og synonymordbok).

⁸ Innledningsartikkelen, av redaktørtrioen Hargreaves, Miell og Macdonald (2002) gir et godt innblikk i hvordan identitetsbegrepet anvendes i forbindelse med musikk innenfor denne tradisjonen.

Artiklene tar hovedsakelig for seg psykologiske aspekter ved utvikling av det de kaller ”musikalsk identitet”. I artikkelen ”*The Solo Performer’s Identity*” viser Jane Davidson (2002: 110) hvordan lærere, familie og miljø virker positivt inn på barns motivasjon til å utvikle sin musikalske kompetanse og bli musiker. Davidson har studert sangeres identitetsutvikling gjennom hvordan de arbeider på scenen og hvordan de kommuniserer det hun kaller ”performer identity”. Gjennom gester og opptreden undersøker hun om det eksisterer stereotype måter å presentere ”seg” på, og hvorvidt det som presenteres er uttrykk for ”the real me”.

Artiklene i samlingen fokuserer også på det å utvikle identitet *gjennom* musikk, eksemplifisert ved blant annet kjønnsidentitet (Dibben 2002). Mark Tarrant, Adrian C. North og David J. Hargreaves (2002) har undersøkt identitetsutvikling blant ungdom på bakgrunn av det som kalles ”social identity theory” (SIT). Deres hensikt er å kartlegge verdien av musikk for ungdoms sosiale identitetsopplevelse. Susan A. O’Neill (2002) skriver om å konstruere sin selv-identitet i relasjon til musikk. Hun skriver at unge musikers konstruksjon av hvem de er, herunder opplevelse av hva som er passende og upassende engasjement i musikk, kommer fra deres levde erfaringer med betydningsfulle andre.

Flere har skrevet om underkategorier til identitetsbegrepet, for eksempel ungdomsidentitet (Erikson 1997, Ruud 1997a, 1996, 1983), og klasseidentitet (Frith 1997, 1981). Even Ruuds forskning, blant annet presentert i boka ”*Musikk og Identitet*” (1997a) eksemplifiserer hvordan minner, i form av narrativer, betones som viktig for identitetsutvikling. Ruud påpeker at det er opplevelsen av musikken, og ikke selve musikken, som er utgangspunktet for identitetsarbeid⁹. Ruuds omfattende forskning på ungdom, identitet og tilhørighet var det som i første omgang vakte min interesse for å forske på sangeres identitetsutvikling.

Artikkelsamlingen ”*Music and Human Beings – Music and Identity*” (Stålhammar 2006) bidrar med ny forskning om fenomenet musikalsk identitet, særlig i forhold til undervisning, skole, og læreridentitet. Jeg vil her trekke frem Estelle R. Jorgensens artikkel ”*Toward a Social Theory of Musical Identities*” (2006) som først og fremst drøfter identitetsproblematikken rent filosofisk. Hun diskuterer hva slags roller musikk læreren kan

⁹ Ruuds forskning blir utdypet i kapittel 3.2.1: Bruk av minner som datakilde.

eller bør ha i å overføre, skape og omskape holdninger om musikk til elever, og hvorvidt musikklæreren er i en posisjon til å være med å utforme elevers musikalske identiteter.

Jorgensen diskuterer identitetsproblematikk ut fra hvorvidt man skal definere identitet som det man selv opplever seg som, eller som det andre definerer en som. Hun ser det problematiske "selvet" i identitetsproblematikken, samtidig som hun ser at det å identifisere seg med det kollektive; kjønn, sosiale klasser, religion og så videre, også kan være problematisk. Hun skriver at gruppeidentitet lett kan utgjøre stereotype karikaturer, og at kategorisering vil være basert på forskerens status og forskerblick. Jorgensen hevder at musikk både skaper og reflekterer selvfølelse. Musikk og identitet er i gjensidig forhold til hverandre. Musikk skaper identitet gjennom imitasjon, praksis, deltakelse, refleksjon og sensibilitet. Verdier overføres og identifikasjon gjøres mulig. Musikk kan også brukes til å uttrykke identitet og gi uttrykk for drømmer, håp, kritikk av "status quo", med mer. Musikalsk læring er en livslang prosess, skriver Jorgensen, og påpeker at musikalsk identitet konstrueres dynamisk og må betraktes som en langsgående utviklingsprosess. Jorgensen viser kompleksiteten som identitetsforskning innebærer. Gruppeidentitetsproblematikken er særlig interessant for denne studien, særlig med tanke på sangeres identifisering med ulike sjangere.

Også Siw Graabræk Nielsens forskning innenfor kognitiv psykologi er interessant (1998a, 1998b). I doktoravhandlingen fra 1998, "*Selvregulering av læringsstrategier under øving*", tar hun for seg ekspertiseorienterte perspektiver på læring. Avhandlingen, som ikke fokuserer eksplisitt på identitet, handler om hvordan musikere tar kontroll over egen læring gjennom strategisk øving. Både kognitive ferdigheter og praktiske handlinger anses som nødvendig i slik selvregulering¹⁰. Banduras "self-efficacy"-teori er sentral¹¹. Nielsen undersøker to orgelstudenters øvingsstrategier før store orgelkonserter. Hennes forskerspørsmål har blant annet vært å forstå hvordan musikerne tenker under øving. Studenter praktiserer øving forskjellig og det er ikke nødvendigvis samsvar mellom øvingsmengde og resultater ved eksamen. I følge Nielsen (2005) kan det se ut som om det er den enkeltes musikers definisjon av seg selv som teller for resultatet, ikke andres vurdering.

¹⁰ Nielsen refererer blant annet til Harald Jørgensen (1996), som har gjort omfattende studier av musikkstudenters øvingsvaner på Norges Musikkhøgskole.

¹¹ Se Bandura (1997).

Jeg finner Nielsens studie interessant for meg blant annet gjennom måten hun behandler selvreguleringsbegrepet. Et begrep fra diskursteorien som er svært sentralt i min studie, er *selvteknologi*-begrepet. Jeg finner det utviklende å se selvteknologi og selvregulering i relasjon til hverandre¹².

Gjennomgangen av de studiene som er presenterte i dette kapitlet viser at musikeres praksis og identitetsdannelse kan studeres fra mange ulike perspektiver. Det jeg imidlertid bare i liten grad finner i disse studiene, er beskrivelser fra utøverne selv av sine egne virksomheter. Hva er det utøvere sier at de gjør, rent konkret og praktisk, for å etablere en identitet som profesjonell utøver? Hva slags tankevirksomhet omkring egen praksis foregår når en utøver skal opprettholde en identitet som profesjonell sanger? Hva slags strategier tas i bruk? Hva styrer tankevirksomheten og hvordan gir den seg utslag når utøveren presenterer seg på podiet? Slike spørsmål er det denne studien tar for seg.

1.4 Presentasjon av informantene

Mine tre informanter er profesjonelle, nyutdannede sangere som i dag er i ferd med å gjøre seg gjeldende i norsk musikkliv¹³. Å definere noen som profesjonell eller amatør er å påta seg seg definisjonsmakten. Når jeg definerer informantene i denne studien som profesjonelle sangere, lager jeg kriteriene. Et viktig kriterium for meg er at sangerne selv definerer seg som tilhørende en bestemt sangsjanger. Disse tre sangerne, to kvinner og en mann, blir gjennom media omtalt som henholdsvis klassisk-, pop-, og jazzsangere. Da jeg tok kontakt med dem, bekreftet de at de selv kategoriserte seg slik. De har solid utdanningsbakgrunn innenfor sine sjangere. Alle har et lengre utdanningsforløp fra utlandet. Nettopp det at de har høyere utdanning innenfor sine respektive sjangere, og har sang som levebrød, er det som definerer dem som profesjonelle sangere i denne studien.

Aldersmessig er de mellom 25 og 30 år. De opptrer mye solo, med pianist, band eller orkester, i kirker, på sykehjem, jazzklubb, utekonserter, TV og radio. De omtales i media, og de lever tilsynelatende ut sine forventninger til seg selv som klassisksanger, popsanger og jazzsanger.

¹² Se 7.3.5.

¹³ Se også 3.4.

Informantene er anonymiserte, på min oppfordring, ettersom jeg antok at det å samtale om seg selv med en annen mens det blir tatt opp på bånd, kunne være ømtålig. Likeså antok jeg at min fortolkning av utøverens identitetsprosesser kunne komme til å bli sårbar for dem dersom personene var identifiserbare. Temaer som sosialisering, følelser, læringsprosesser knyttet til utøving av instrumentet sangstemmen og ikke minst forholdet til faglige forbilder, ville kanskje ikke blitt fremstilt åpent dersom ikke intervjuobjektene kunne være anonyme. For å få data om hvilke mekanismer som inngår i, og som eventuelt driver identitetsprosessene, var det nødvendig at intervjuobjektene kunne komme med åpenhjertige fremstillinger av sine tanker og erfaringer.

Klassisksangeren er mann og oppvokst i ei bygd på Sørlandet. I studien er han kalt ”Trond”. Han har grunnutdanning i klassisk sang fra et norsk konservatorium og tilleggsutdanning fra Tyskland. Trond er allsidig, og har bredde både i teoretisk og praktisk musikalsk kompetanse, så vel som spisskompetanse i sang.

Popsangeren, i studien kalt ”Gry”, kommer fra Oslo. Grunnutdanning på høyere musikk institusjon i popsang har hun fra USA. Hun har bakgrunn fra Tensing- og gospelmiljøer.

Jazzsangeren, i studien kalt ”Liv”, er fra et større tettsted utenfor Trondheim. Hun har spisskompetanse i jazzsang fra høyere musikkutdanningsinstitusjoner både i Norge og Nederland.

1.5 Kort om feltarbeidet

Forskningen er organisert som tre små, og i stor grad intervjubaserte, casestudier¹⁴. I casestudier søker man å forstå det relasjonelle og prosessuelle. Et case innenfor sosiologiske forskningsarbeider er vanligvis representert gjennom større grupper eller det man ofte kaller et ”felt”. Man ser ”caset” som en kompleks konfigurasjon av hendelser, praksiser og strukturer hvor alle enkeltelementer gjensidig betinger hverandre. Utfordringen i denne

¹⁴ Se kapittel 3, for videre forståelse av casestudier, intervju og fortolkningskontekst.

studien, som har tre enkeltindivider som ”caser”, er å vise *hvordan* hvert case er plassert inn i en kulturell sammenheng og hvordan denne sammenhengen former individet¹⁵.

Intervjuene, som foregikk over et drøyt år fra mars 2003 til juli 2004, danner det vesentlige empiriske grunnlaget for analysen. Både den hørbare teksten og den utskrevne teksten blir analysert. I tillegg har jeg observert og fulgt sangerne før, under og etter opptredener, lest aviskritikker, lyttet til samtaler om dem og snakket uformelt med dem. Selv om disse inntrykkene ikke er gitt en formell bearbeidelse, inngår de i den erfaringsbakgrunnen jeg bruker når jeg fortolker intervjudata.

Når jeg valgte casestudium som forskningsform var det blant annet fordi jeg er opptatt av å få tak i kompleksiteten i utsagn som ikke kan beskrives med få ord på kort tid. Jeg søker informasjon om hva slags tanker og hendelser som har ført til informantenes valg. En fordel med casestudium er at det gir meg mulighet til å danne meg et nokså detaljert inntrykk av informantene. Jeg observerer og registrerer mønstre i talemåter og kroppsspråk over tid. Jeg får en svært personlig fortelling fra tre mennesker. Jeg får langsgående inntrykk gjennom ett av sangernes arbeidsår og får et bilde av hvordan hverdagen fortoner seg, på godt og vondt.

Som metode er casestudiet gjenstand for diskusjon¹⁶. Det spørres hvorvidt ett eller noen få case kan gi pålitelig og gyldig kunnskap. I denne studien, hvor jeg har tre enkeltindivider som caser, finner jeg støtte hos blant andre Bent Flyvbjerg (1996), som argumenterer sterkt for case-studiet, med dets detaljrikdom og nærhet til virkeligheten. Han skriver at forutsigende teorier og universaliser ikke kan finnes i studiet av menneske og samfunn, fordi kontekst alltid har en avgjørende innflytelse. Det betyr imidlertid ikke at studiet av enkeltteksempler mangler vitenskapelig betydning. Flyvbjerg argumenterer for det hensiktsmessige ved å finne paradigmatisk case, som kjennetegnes ved at de er prototyper som fungerer som metaforer (Flyvbjerg 1996: 152).

¹⁵ Feltarbeidet blir omtalt og utdypet mer eller mindre direkte gjennom hele avhandlingen.

¹⁶ Se for eksempel Stake (1994), som skriver at hensikten med case-studiet ikke er å si alt om noe, men å vise frem noe om et felt ved hjelp av ett eller flere case. Et atypisk case kan være minst like nyttig som et paradigmatisk case, hvis man ikke har sjanse til å fordype seg i det typiske.

1.6 Presisering og avgrensning av forskningsprosjektet

Det er selve prosessen med å bli sanger og være utøvende sanger som er det sentrale i avhandlingen. Jeg skal ikke tegne et bilde av hva sang er eller kan være. Jeg skal heller ikke lage en analyse av henholdsvis klassisiksang, popsang og jazzsang. Dette er ikke en kulturanalyse av sangsjangere.

Det jeg derimot forsøker i avhandlingen er å vise hvor sangernes grenser er. Derfor er konfliktfeltene særlig interessante. For eksempel; hvor kjenner sangeren seg *ikke* hjemme? Hvordan har sangeren det når indre, erfarte opplevelser, uttrykt som behov, forventninger, forestillinger og bilder av seg selv ikke stemmer overens med sanguttrykk og publikumsrespons? Hva skjer når sangeren opplever konflikt med hensyn til hvordan hun vil synge, og for hvem?

Arbeidet med identitetsbegrepet har brakt meg inn i et filosofisk landskap. Det er et filosofisk grunnlagsproblem å utforske hva et menneske er, og hva som driver det fremover. Jeg skal ikke oppholde meg der, men jeg finner det viktig å vise at identitetsproblematikk er av en slik art at filosofiske temaer er nærliggende. Man kan ikke få oversikt over alle betydninger som inngår i vårt kollektive og individuelle tanke- og atferdssystem. Man kan ikke teoretisk forstå fenomenet identitet, fordi det man skal skaffe seg oversikt *med*, er det man vil skaffe seg oversikt *over*. Det er en uendelig regress¹⁷. Uansett hva man begriper, er det hele tiden noe man begriper med som man ikke kan forklare.

Mennesket er sammensatt, hvert eksemplar er ulikt alle andre, og de mulige utfall av konkrete situasjoner er alltid uoverskuelige og uforutsigelige. Det er ikke alltid samsvar mellom hva man selv fremstår som og hva andre forstår en som. Det innebærer alltid forenkling å skulle forklare hvordan og hvorfor mennesker reagerer og opptrer som de gjør. Derfor må det uforutsigelige taes med som et element i forståelse av identitet. Innsikt i samspillet mellom persepsjon, informasjon, handling og intensjonalitet øker forståelsen av identitetsprosesser, men tydeliggjør samtidig kompleksitet og ubestemthet.

Prinsipielt kan jeg ikke generalisere fra mine funn, ikke på annen måte enn at eksemplene kan vise praksiser som kan ha relevans, betydning og interesse for andre. Det vil også kunne

¹⁷ Denne problematikken taes også opp av Jørgensen (2002: 16f).

vekke gjenkjennelse hos andre sangere. Jeg kan ikke påta meg å si hva identitet er for flere enn mine tre informanter. Selv i forhold til dem vil jeg bare kunne gi en fortolkning ut fra et visst perspektiv på deres fortellinger. Jeg har foretatt mine valg med hensyn til hva jeg presenterer leseren for og hva jeg lar være ubeskrevet. Et teoretisk perspektiv, som i dette tilfellet er diskursteoretisk, vil alltid få frem noen aspekter, mens andre utelukkes.

Kapittel 2: FORSTÅELSE OG ANVENDELSE AV DISKURSTEORI I DENNE STUDIEN

2.1 Innledning

Det er et vitenskapsfilosofisk anliggende om, og i hvilken grad, man skal la seg styre av metodiske teorier i forskningen eller om det er spørsmålene man reiser underveis som viser vei til metoden. Ethvert teoretisk perspektiv vil i noen grad være styrende for de spørsmål forskeren stiller og hvordan svarene fortolkes¹⁸. Jeg ønsker å se hvor langt et diskursteoretisk perspektiv kan bringe meg i forståelsen av *vokal identitet*, og vil i dette kapitlet tydeliggjøre noen av de mulighetene og problemene som ligger i diskursteoretisk tilnærming.

Hvorvidt vokal identitet er et egnet begrep, hva det i så fall rommer og eventuelt tilslører, er spørsmål som følger forskningsprosessen. Jeg vil utvikle begrepet for å se om det kan romme tilstrekkelig grad av den kompleksiteten det må for å kunne være troverdig og forståelsesskapende. Jeg søker språklige uttrykk som kan favne fenomenets kompleksitet og tydeliggjøre relevante betydninger. Jeg støtter meg her til en begrepsforståelse hvor ”begrep” brukes om betydningen av en term. Å ha et begrep er ikke som å ha en ”ting”, men å være i stand til å gjenkjenne eksemplifiseringer av begrepet i ulike situasjoner, og kunne gjenkjenne, konstruere, og trekke slutninger fra setninger hvor begrepet opptrer (Bullock 1988: 227).

2.2 Diskurstenkning

Avhandlingen er utformet innenfor et diskursperspektiv, hvor menneskelige handlinger, væremåter, tenkemåter og sanguttrykk forstås som uttrykk for mange og sammensatte identiteter, alltid i bevegelse og endring. Det motsatte ville være å forstå mennesket som ferdig *identitert* allerede ved barndommens slutt eller ved avslutningen av den profesjonelle

¹⁸ Man står i et kontinuerlig dilemma med hensyn til perspektiv og representasjon. *Hva er det man reflekterer over og ikke minst, hvordan er det man skriver om det?* (Appadurai 1991: 195).

utdanningen. Jeg introduserer et nytt begrep, *identitering*, for den uavsluttede prosessen som det er å skape seg selv. Begrepet vil brukes gjennom avhandlingen og utdypes i kapittel 7¹⁹.

En grunnleggende idé i diskurstenkning er at man forstår verden som historisk og kulturelt betinget, og at forståelsen er relativ. Ulike tolkninger er dermed ikke bare mulige, men også uunngåelige og ønskelige. Mennesket konstruerer livet i interaksjon med andre. Slik blir kultur prosess²⁰. "Sannheten", slik man kan oppleve den, betraktes som produkt av sosiale prosesser, ikke objektive observasjoner av verden. Vår viten og våre verdensbilder fungerer dermed ikke som speilbilder av virkeligheten, men som produkter av våre måter å kategorisere verden på (Jørgensen/Phillips 1999: 13f)²¹.

*"The particular forms of knowledge that abound in any culture, are therefore artefacts of it, and we should not assume that our ways of understanding are necessarily any better (in terms of being any nearer the truth) than other ways."*²²

(Burr 2001: 4)

Innenfor dette sosialkonstruksjonistiske perspektivet er kulturelle prosesser konstituerende ikke bare for kunnskapen, men også for forståelsesformene, perspektivene og verdiskalaene til aktørene i ethvert sosialt felt. Dette understreker en grunnleggende sammenheng mellom kultur og identitet.

Et kulturbegrep beslektet med det som finnes i uttrykket "den kulturelle vending" (Hall 1997), hvor kultur ses som allestedsnærværende uttrykk for og forutsetning for mennesker som kommuniserende vesener i ulike former for samspill, er nyttig i plasseringen av dette perspektivet:

¹⁹ Begrepet er også omtalt i avhandlingens abstract.

²⁰ Thomas Kuhns paradigmebegrep var viktig for å forstå at etablerte forståelsesmodeller opprettholder sosialt konstruerte virkeligheter som om de var "naturlige" og de eneste mulige. "Truth is made, not found". "Facts are theory-laden and theories are value-laden." (Sardar & Van Loon 2004: 99). Kuhn argumenterte for at vitenskapelig kunnskap ikke utviklet seg suksessivt mot "sannhet", men sprangvis og uregelmessig mot nye forståelsesformer, som samtidig ugyldiggjorde de som inntil da hadde vært rådende – et paradigmeskifte. Kuhn hevdet ikke at vitenskapelig kunnskap var en sosial konstruksjon, men han åpnet døren for dette kontroversielle synspunktet. I 1966 argumenterte Berger og Luckman i "The Social Construction of Reality" for at virkeligheten konstrueres mellom mennesker, og forandres av mennesker.

²¹ Slik tenkning kan samles i begrepet "sosialkonstruksjonisme". Herunder ligger for eksempel kritisk psykologi, diskursanalyse, symbolsk interaksjonisme, dekonstruksjon og poststrukturalisme.

²² Artefakter er betegnelse for *kulturgjenstander*, i betydningen menneskeskapte fysiske og intellektuelle redskap som utgjør integrerende deler av våre sosiale praksiser. Se Säljö (2001).

"In recent decades there has been a revolution in human thought around the idea of "culture". Within the human and social sciences we now accord culture a much greater significance and explanatory weight than used to be the case. (...) a major conceptual revolution is in the making of the human and social sciences. This goes beyond learning to put cultural questions more at the centre of our calculations, alongside economic processes, social institutions and the production of goods, wealth and services - important as this shift is. It refers to an approach to contemporary social analysis which has made culture a constitutive condition of existence of social life, rather than a dependent variable, provoking a paradigm shift in the humanities and the social sciences in recent years which has come to be known as the "cultural turn."

(Hall 1997: 220)

Det kulturelle utgjøres av betydningsdannende praksiser, altså aktiviteter som gir mening (Williams 1976, Hall 1997). Kultur er en formende kraft som må impliseres i enhver analyse av det sosiale, fordi det kulturelle også innbefatter det sosiale.

"(...) any attempts to study music without situating it culturally are illegitimate (and probably self-interested)."

(Middleton 2003: 3)

Man kan kalle sosial praksis for sosiokulturell praksis²³. Å forske på sangeres identitetsdannelse er en utforskning av sangeres plassering og praksis i det sosiale nettverket som vi kaller kultur.

"Culture, then, is not a particular area at all - either the whole or a part - but a particular way of grasping (all) social practice."

(Middleton, 1990: 167)²⁴

Denne studien er påvirket av de mange tekstene som kommer fra forskere innen såkalt "cultural studies"²⁵. Retningen er en kollektiv betegnelse for divergerende og ofte

²³ Se Säljö (2001).

²⁴ Middleton viderefører her Charles Taylors klassiske definisjon av kultur: "The complex whole". Se Taylor (2002).

²⁵ Det var i England, på Center for Contemporary Cultural Studies ved Universitetet i Birmingham at betegnelsen "cultural studies" ble introdusert på begynnelsen av 1970-tallet. Raymond Williams (1921-88) grunnla retningen. I et par tiår var de enerådende på dette feltet, før det oppstod tilsvarende kulturstudier i andre land, blant annet USA, Frankrike og ikke minst i Østen. I Frankrike er Pierre Bourdieu (1930-2002) den fremste eksponenten. I "cultural studies" henter man kunnskap og forståelse fra antropologi, psykologi, lingvistikk, kunstteori, musikologi, filosofi med mer.

kontroversielle intellektuelle forsøk på å vise frem maktaspektet i dets allestedsnærværende former. Man undersøker kulturelle praksiser, analyserer maktforhold og hvordan nye kulturelle praksiser skapes og opprettholdes. Stuart Hall bidrar med viktige tekster (1996, 1997, 2002).

Ordet ”diskurs” innebærer en idé om at språket, og med det våre tenknings- og handlingsrom, er strukturert i mønstre som våre utsagn følger når vi er aktive på ulike arenaer, i tenkning, tale, handling og kommunikasjon generelt. Det snakkes om ”politisk diskurs”, ”skolediskurs” etc. Slike diskurser er uttrykk for fellesoppfatninger av hvordan noe skal gjøres, hvordan man skal eller bør handle, både politisk og mellommenneskelig. En stor diskurs vil utgjøres av mange små diskurser. Det vil alltid flyte flere diskurser innen en dominerende diskurs. Disse må - om nødvendig - betraktes som motdiskurser som kjemper om dominans.

Diskursanalyse handler om å studere mening der den oppstår, nemlig i språket selv. Vi tillegger virkeligheten betydning gjennom språk. Derfor er det språket som konstituerer virkeligheten. Tre begreper har nøkkelposisjon, mening, diskurs og tekst. ”Språk”, i utvidet forstand, ses som kode, forståelse som en form for ”avkodning”. ”Tegn”, som i engelsk ”sign”, kan forstås som koder med eksplisitte og implisitte lover som medlemmer av en gruppe eller kultur forstår og er enige om. Særlig er det lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) som har argumentert for at språk som et kulturelt fenomen produserer et nettverk av meninger som skaper likheter og forskjeller²⁶. Man forstår et tegns mening blant annet ved å forstå hva det ikke betyr, for eksempel: piano, ikke flygel, ikke kasse, ikke ved etc. Å utforske et emne ved hjelp av begreper, koder og tegn kan fortelle mye om hva som er rådende meninger og forståelser. Jeg skal ikke gå inn i lingvistikkens og semiotikkens kompleksitet, bare nevne at feltet har vært gjenstand for så mye oppmerksomhet i senere års forskning at man nødvendigvis må ha det med for å forstå hvordan mange i dag tenker om historie, og om tegn og symboler i forhold til kultur og identitet (Agawu 1999).

Diskursanalysen ser etter typiske trekk, og forsøker å komme nært årsakene til at noe eksisterer som normer og regler. Det er et forsøk på å spore hvordan mennesker formes og identiteres av maktstrukturer, nøytralt forstått som de kreftene som utgjør typiske særtrekk og

²⁶ Det er fra og med Saussure (1887-1913), sveitsisk språkforsker, grunnleggeren av moderne lingvistikk, at språket sees som et system av tegn. Det enkelte tegn er ikke noe i seg selv, men dannes som meningsbærer ved forskjellene til andre tegn i språket. Fra Saussure har det utviklet seg flere måter å studere tegn på, eksempelvis semiotikken.

mønstre ved en bestemt kultur. Diskurser er således ikke noe man finner i (den fysiske) virkeligheten, men noe som man analytisk konstruerer med utgangspunkt i spørsmålene man stiller til materialet sitt (Jørgensen/Phillips 1999: 153). Diskursanalyse er heller ikke uttrykk for én bestemt måte å analysere noe på.

Diskurstenkning kom for fullt inn i samfunns- og kulturforskningen med den språklige vending. Diskursbegrepet har idag blitt så vanlig at det i mange sammenhenger ser ut til å ha blitt et annet ord for kultur. Det er kanskje ikke rart at diskursanalyse er blitt et utvidet forskningsfelt og betyr noe annet og mer enn det opprinnelig gjorde i klassisk lingvistisk definisjon. Når begrepet er i ferd med å bli ”allmannseie”, også utenom samfunnsvitenskaplige og humanistiske vitenskaper, er det nærliggende at diskursanalyse praktiseres og tolkes forskjellig av ulike forskere, selv innen samme fagfelt²⁷. Nødvendig meningsbrytning i forskningsmiljøene innebærer at faren for å fokusere mer på metode enn på selve forskningstemaet er til stede.

2.3 Diskursteorien – makt/kunnskap og identitet

Det er særlig den teoribygningen innenfor diskursanalysen som kalles diskursteori, primært Michel Foucaults arbeid med maktperspektiver, som utgjør grunnlaget for mitt arbeid²⁸. Viktig inspirasjon kommer også fra diskurspsykologien.

Jeg ser diskursteorien som relativt streng i sin form. Sett i sammenheng med at diskursbegrepet anvendes på mange måter, er det derfor vesentlig å bruke diskursteorien så konsekvent som mulig. Å jobbe diskursteoretisk er en kontinuerlig prosess med korrigering, justering og forkastelse av egne standpunkter, en bestrebelse på å ikke ta noe for gitt, eksempelvis kategorier som klassisk-, pop- og jazzsang. Et diskursteoretisk tenkested er et kritisk, reflekterende og bevegelig holdepunkt for tankeutvikling. Bevegeligheten innebærer at man må være åpen for overraskende tolkninger når man analyserer samme problemstilling

²⁷ Denne problematikken tas også opp av Apeland (2004: 54).

²⁸ Hermeneutiske forståelser og fortolkningsprosesser, som for eksempel Hans Georg Gadamer's tekster er også fruktbar for mitt blikk, men som analyseredskap er det Foucaults spesielle tilgang i diskursteorien som bringer dette prosjektet videre. Dette til tross; hermeneutikken kan løfte frem viktige perspektiver på identitet, kultur og historie. Gadamer's språkforståelse er for eksempel svært interessant. Gadamer er opptatt av hva forståelse dypest sett er. Det er i selve møtet at forståelseshorizontene kan smelte sammen. Det er en avsløringsprosess hvor man nærmer seg sannhet ved å sette sin egen forforståelse på spill fordi man vet at man ikke kan vite hva som vil komme ut av møtet med det som skal forstås (Christensen 1999: 206, Gadamer 1997, Schaanning 1993).

fra flere steder. Nye betydninger og resonnementer åpner opp, og kan endre forståelsen av helheten.

Gjennomgripende i et diskursteoretisk perspektiv er fire aspekter; det *relasjonelle*, det *kontekstuelle*, det *materielle* og det *iscenesettende*, samt kompleksiteten som utgjøres av disse fire. Et viktig anliggende er å forstå identitetskonstruksjon, forstå hvordan subjekter blir konstituert i diskurser. Kartleggingen av diskursen, hvilke handlinger og forståelsesformer som bare er mulige, eller absolutt ikke mulige, innenfor en diskurs, er vesentlig for diskursanalytikeren.

I dette perspektivet betraktes identitet som prosess, slik at ”hvordan” blir et mer presist spørsmål enn ”hva”. Identitet forstås som *levd praksis*, ikke som noe man har eller ikke har. Identitet kan slik sees, høres, leses og forstås som prosess, snarere enn resultat. Individets identitet manifesterer seg i tenke-, tale- handlemønstre og *måter* å være i verden på; i ”blikket”, i måten man forstår et spørsmål, i måten man ser for seg løsninger. Identitet rommer ikke primært det som er, men hva det betyr at det er slik.

Man stiller spørsmål om hvordan subjekter kontinuerlig og uavsluttet konstrueres og formes som mennesker innenfor ulike kulturelle praksiser. Diskursteorien står slik sett i motsetning til en essensialistisk tankegang, hvor væremåter langt på vei forklares av etablerte og stabile egenskaper ved individ eller gruppe. Sosiale fenomener betraktes ikke som ferdige eller totale. Betydning kan aldri endelig fastlåses, konstruksjon av samfunn og identitet er kontinuerlige prosesser (Jørgensen/Phillips 1999: 34, 13).

Identitetsdannelse har, uansett hva slags blick man betrakter det med, alltid en kollektiv ramme, den enkelte definerer seg i forhold til andre. Selvdefinisjoner vil nødvendigvis også uttrykke kultur, språk og historie:

”(...) actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ”who we are” or ”where we came from”, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore represented within, not outside representation.”

(Hall 1996: 4)

Entydige teorier om språkets ”funksjon” og meningens ”vesen” hindrer oss i å få et klart overblikk over språkets bruk, skriver Hjørdis Nerheim (1996: 252ff)²⁹. Forestillingen om språket, som et mer eller mindre ufullkomment medium for ”avbildning” av en forutgitt ontologisk og logisk fiksert virkelighet, ”forhekser” forståelsen av vårt eget språk. Hun skriver at for å forstå betydningen av et ord, for eksempel fargen ”rød”, må man forstå noe om fargenes plass i verden og trolig være i stand til å *spørre* om meningen med slike ord.

Diskursteorien forstår det sosiale som en diskursiv konstruksjon, alle sosiale fenomener kan i utgangspunktet analyseres med diskursanalytiske redskaper. Jeg vil her legge frem de diskursteoretiske begrepene som anvendes i avhandlingen, for å gjøre leseren klar over tankeprosess og bakgrunn for utvelgelse av materialet, slik det fremstilles i analysedelen, og videre i avhandlingen. Disse begrepene er: governmentality, diskursive rom, disiplinerende mekanismer, selvteknologi og subjektposisjon.

2.3.1 Governmentality

Å studere *maktrelasjoner* i Foucaultsk forstand er å se på hvordan ulike former for ”sirkulerende” makt virker styrende på individers tenke-, tale-, og handlemønstre, hvordan individet så å si skapes i relasjon og av relasjon. Foucaults maktteori skiller seg fra maktteorier hvor makt forbindes med sosial klasse og herredømmemakt. Hans store prosjekt, særlig i siste del av hans virke, var å forstå hvordan mennesket blir subjekt, hvordan selvet utformes (Hall 1997: 55). Han betraktet identitetskonstruksjon i stor grad som et uttrykk for maktforhold. Han var klart kritisk til tradisjonelle begreper og oppfatninger om subjektet, som for eksempel at subjektet utgjøres av en fast kjerne som utvikles.

Foucaults maktbegrep er produktivt, positivt og skapende. Makt er navnet man setter på en kompleks strategisk situasjon; makt er overalt, fordi den kommer alle steder fra (Foucault 1995 :103f [1976]). Makt finnes ikke, men praksiser hvor makten eksisterer, finnes overalt (Alvesson/Sköldberg 1994: 304). Det er i relasjoner og i handlinger, i prosesser og strategier at makten eksisterer (Foucault 1972). Makt og kunnskap forutsetter hverandre gjensidig. Det eksisterer ikke noe maktforhold uten at det dannes et kunnskapsområde. Likedan er det med

²⁹ Nerheim er ikke diskursteoretiker, men hun viser måter å arbeide med språk og språkforståelser på. Hun bruker Wittgensteins språkspilltolkninger (1978) i sin argumentasjon. En nyansering av Wittgensteins filosofi faller utenfor denne studiens hovedperspektiv, men er viktig som kilde til å forstå noe om språklig kompleksitet.

kunnskap, som også forutsetter makt i forhold til noe og noen (Foucault 1995: 30). Det er derfor i *måtene* man lærer på, vel så mye som i den kunnskap man utvikler, at identitet utformes. Foucault mente at anonyme maktapparater kunne være målrettede i sin funksjon.

Men mange former for konsekvensrik maktutøvelse må kunne sies å være utilsiktet. Det kan være problematisk å si at de er intensjonelle og målrettede, slik Foucault skriver i 1. bind av "Histoire de la sexualité" om hypostasieringer, hvor det kollektive virker som pseudoaktører. Det blir en slags selvvirkende kraft, maktrelasjoner som ingen har uttenkt, men som implisitt kjennetegnes ved anonyme og nesten stumme "strategier" (Foucault 1976: 124f). Foucaults maktteori knytter seg først og fremst til maktens hvordan:

"Foucault's concept of power gives attention to its productive dimensions, such as how power works through individual actions to vision and re-vision our "selves" as acting, thinking and feeling persons."

(Popkewitz/Brennan 1998: 16)

Maktutøving er en del av den styringsstrategien som Foucault kaller *governmentality* (Tullgren 2003: 32f). Governmentality, styringsmentalitet, er et av Foucaults store begreper³⁰. Det regnes som et samlebegrep for alle de teknikkene og mekanismene som styrer og former et individ, og som dermed også styrer på samfunnsplan. Gjennom begrepet kan man også undersøke hvordan individet styrer seg selv. Begrepet har avstedkommet nye tenkemåter innenfor en rekke områder, fra sosiologi og økonomi til idéhistorie og menneskevitenskapene. Mitchell Dean skriver:

"First, the work it has produced could be regarded as forming a new sub-discipline within the social sciences and humanities (Gane and Johnson, 1993), one concerned with the manner in which we govern, or what is sometimes referred to as the 'how' of governing. It asks questions concerned with how we govern and how we are governed, and with the relation between the government of ourselves, the government of others, and the government of the state."

(Dean 2006: 2)

Governmentality kan sies å utgjøre de ofte subtile mekanismene i en kultur som gjør visse kunnskapsformer, og dermed også tenkemønstre, mulige ved at individet gjør det til sitt eget

³⁰ Ordet *governmentality* er satt sammen av govern= styre, og mentality= mentalitet. Jeg velger å beholde det engelske ordet *governmentality*, men er klar over at ordet *regjering* har blitt brukt i norsk oversettelse. Se Neumann og Sending (2003).

og disiplinerer seg i forhold til kunnskapen. Foucault argumenterer for at makt er innbakt i styrende kontrollsystemer, tilvenninger og utelukkelse. Det er dette som styrer og konstruerer subjektene i deres sosiale liv (Popkewitz/Brennan 1998: 20ff). Governmentality er et dekkende begrep for de organiserte praksisene som vi styres av og som vi også styrer oss selv gjennom. Dean (2006: 18) kaller dette for “*regimes of practices or regimes of government*”. Disse regimene utgjør praksisene som former sannhet og kunnskap.

Det er ikke maktbruk, men maktrelasjoner, altså det nettverket som skapes, utvikles og blir regjerende mellom mennesker, som er vesentlig å utforske og forstå.

”And what then is the relation between authorities and those who are subject to them – priest/parishioner; doctor/patient, manager/employee, therapist/patient...?”
(Rose 1997: 132f)

Makt er innskrevet i, og høres i måten det snakkes om et saksemne på, og i måter det reageres på utsagn. Maktstrukturene blir synlig for meg som forsker når jeg hører hvordan informantene opplever krav om å synge på bestemte måter. Når sangere aksepterer publikumsrespons og pressekritikk, lar de seg styre og innordne av makten, slik den folder seg ut som diffus, men slagkraftig respons fra publikum og presse.

2.3.2 Diskursive rombegreper

Foucaults *diskursive rombegrep* er sentralt og mistolkes ofte som et fastlåst og begrenset rom. Foucault omtaler rom (engelsk: space) som noe som er i kontinuerlig forandring. Felles for alle rom er at de er konstruert av flere heterogene anordninger; for eksempel bestemmelser og instruksjoner av både verbal, ideologisk og materiell karakter. Måten det snakkes på, er den rammen som holder maktrelasjonene fast i en kultur (Slembrouck 2003)³¹. Foucault introduserer *diagrambegrepet*. Det kan forstås som en vev av relasjoner, tenkemåter, tatt-for-gittheter, praksiser, autoritetsforhold og materielle innretninger. Diagrammene formaterer innhold, konstituerer og grensesetter muligheter, erfaringer og identiteter (Krüger 1999).

³¹ Det var søken etter et “sant, vitenskapelig uttrykk” som var grunnlaget for talehandlingsteorien til filosofene Searle og Austin, teorien som tar for seg sosiale handlingsaspekter ved all språkbruk. Dette har bidratt til å erklære ugyldig talemåter som påstår seg som rene sannhetsorienterte (Stef Slembrouck, 1998-2003: What is meant by discourse analysis? <http://bank.rug.ac.be/da/da.htm> Most recent update 11/19/2003 17:03:23:) Foucault vurderte Austins og Searles teorier som vesentlige.

Dekodingen av dette sammensatte, av diagrammet, er egentlig diskursanalysen. Man skaper en *argumenterende redegjørelse* for hvordan og hvorfor ting trer frem som de gjør, hvordan mennesker handler og hvordan de selv skaper bestemte effekter. I analysen av intervjuene utgjør denne fremgangsmåten et sentralt redskap til å avkode diskursenes grenser, hvordan identitetsprosessene foregår og oppleves.

Grenser er avgjørende, for uten grenser har vi ingen diskurs. Det man kan avdekke er *diskursive formasjonsregler*, mønstre og ulike former for orden. Selv om det ikke var fremme som begrep når Foucault vektla det spatiale, er kartlegging av mønstre i væremåter og sosiale systemer sentralt innenfor denne tenkningen.

I ”Kunnskapens arkeologi” skriver Foucault:

“Whenever one can describe, between a number of statements, such a system of dispersion, whenever, between objects, types of statement, concepts, or thematic choices, one can define a regularity (an order, correlations, positions and functionings, transformations), we will say, for the sake of convenience, that we are dealing with a discursive formation – thus avoiding words that are already overladen with conditions and consequences, and in any case inadequate to the task of designating such a dispersion, such as “science”, “ideology”, “theory”, or “domain of objectivity.”

(Foucault 1972: 38)

Det er selve det system av regler som ligger til grunn for begrepsproduksjonen Foucault vil fokusere på, skriver Schaanning (1997: 191). Foucault er opptatt av å avsløre hvordan noe er blitt til og hvordan det opprettholdes som det det har blitt.

Når begrepet *det diskursive feltet* brukes i diskursteori, betegner det alle de mulighetene som diskursen utelukker. Hvordan rammer man så inn det diskursive feltet? En diskurs kan betraktes som en reduksjon av muligheter, en entydig betydningsfastsettelse. Man analyserer seg frem til hva som *ikke* finnes i diskursen, i et forsøk på å skape entydighet (Jørgensen/Phillips 1999: 37, 69). Slik blir det diskursive feltet alt det som ikke får plass i den enkelte diskursen. Det er ikke nødvendigvis enkelt å oppdage, fordi ulike diskurser vil maskere seg som ”sannhet” og fremstå gjennom det vi omtaler som ”naturlig”, ”normalt” eller ”vanlig”.

Det snakkes også om *diskursorden* i forbindelse med diskursteori. Jørgensen og Phillips (1999: 69) foreslår at diskursorden betegner et sosialt rom hvor forskjellige diskurser delvis dekker samme terreng som de konkurrerer om å innholdsutfylle.

Det vokalkulturelle rommet er et konstruert begrep for denne avhandlingen. Jeg bruker kunnskap fra diskursteorien til å gi det innhold. Sett i sammenheng med begrepene ovenfor, ser jeg det vokalkulturelle rommet som hele det området hvor sang foregår. I dette landskapet inngår alle former for sang og sangteknikk, sangidealene, sjangere og stamrepertoar. Også fysiske omgivelser, konsertlokaler, øvingsrom, med sine hjelpemidler som noter, piano, mikrofon og forsterkere, hører med.

Når jeg kaller informantenes handlingsrom for ”det vokalkulturelle rommet” prøver jeg å antyde at det som omtales som *kultur* i realiteten er ulike handlingsrom³². Disse rommene er konstituert av diskurser, slik alt anses og analyseres som diskurser i diskursanalyse. Å utforske sangeres identitering innebærer en fordykning i hva de fremholder som fornuftig å forholde seg til og handle gjennom i det vokalkulturelle rommet.

Jeg skiller mellom det vokalkulturelle rommet og ulike *vokalkulturer* som finnes i dette rommet. Det er et forsøk på å tydeliggjøre at begrepet *sjanger* ikke er dekkende for de menneskelige atferdene som knytter seg til sjanger. Når sjangerbegrepet brukes i musikk, er det for å klassifisere ulike typer musikk i kategorier som for eksempel klassisk, pop og jazz. I denne studien er jeg ikke ute etter å klassifisere musikk, men å se hvordan sangere oppfører seg, handler og tenker når de som profesjonelle utøvere identifiserer seg med en sjanger. Det er den atferden og identifiseringen, samt de individuelle og sosiale prosessene som jeg prøver å favne om med begrepet vokalkultur. Vokalkultur er altså et større begrep enn sjanger, men sjangerbegrepet er sentralt for å gi hver vokalkultur sin retning. Sangerens posisjonering i det vokalkulturelle rommet er det som blir viktig for forskeren når identitetsdannelse er hovedfokus.

³² Slobin (2000 (xiii)) har for eksempel foreslått betegnelser som superkultur, subkultur og interkultur for å forstå hvordan små ”mikromusikker” kan være deler av større systemer. Han har et europeisk-amerikansk blikk på sitt studieobjekt når han skriver at grupper av mennesker som har samme musikkstil, instrumenter, sanger, måter å synge og spille på, ideer om hva musikk er eller kan være, kan få et eieforhold til dette, slik at det blir oppfattet som noe helt forskjellig fra andre typer musikk.

2.3.3 Disiplinerende mekanismer

Diskursteorien ber om et spørsmål som: Hvorfor innretter individer seg i diskursive mønstre? Et samfunn er summen av mønstre dannet av individer som opptrer individuelt. Et spørsmål som bare delvis besvares i den litteraturen jeg kjenner, er spørsmålet om hvilke mekanismer som får menneskelige individer til å føle, tenke og handle tilstrekkelig forutsigelig til at sosiale mønstre kan oppstå og identifiseres. Diskursive prosesser har makt over individer ved at de rommer muligheter til å utløse sterke positive og negative følelser, det vil si straff eller belønning. Trygghet og stolthet gjennom anerkjennelse og fellesskap er sterkt motiverende. Utstøting, forakt og skam er tilsvarende sterke negative erfaringer som mennesker naturlig søker å unngå.

Trekker man linjen tilbake til Foucaults begrep ”governmentality”, vil man kunne definere det som individets selvregulator, en slags overvåker. Jeg ser dermed at en *selvregulerings-* eller *selvovervåkermekanisme* ligger tett opptil skambegrepet, slik jeg har studert det (Schei 1998). Skam forutsetter en anerkjennelse av visse normer, visse autoriteter innenfor det vokalkulturelle rommet. Brudd på normen for hvordan man bør oppføre seg i en gitt kultur, kan på grunn av sanksjoner fra omgivelsene (latter, øyekast, verbale kommentarer eller fravær av ros, og så videre) utløse skam. For å unngå skam, tilpasser man seg. Man lar være å bryte normene, og slipper dermed både opplevelsen av skam og erkjennelsen av at man styres av angst for skam. Slik er skam handlingsregulerende, og gjerne mest effektiv som maktredskap når den ikke finnes som opplevd emosjon (Schei 1998).

Samfunnet gjennomsyres av bevisst og ubevisst kontroll, bygget på folks skamfølelser (Raknes 1945, Skårderud 1998). Det språkløse som skammen representerer regulerer individets posisjonering i det diskursive rommet. Etnologene Frykman og Løfgren (1994) skriver om skyldfølelsens teknikk og forstillelsens kunst, slik de fungerte i generasjonene før oss, og hevder at det med en viss forenkling er rimelig å si at bildet av kroppen, stemmen og hvordan den kontrolleres, er en gjenspeiling av samfunnet (Schei 1998).

I følgende sitat skriver Foucault om hvordan makt trenger inn i individets handlinger og væremåter, lik blodårene (kapillærene) som fyller hele menneskekroppen med blod:

”In thinking of the mechanisms of power; I am thinking rather of its capillary form of existence, the point where power reaches into the very grain of individuals, touches their body and inserts itself into their action and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives.”
(Foucault 1980: 39)

De diskursive rommene utgjøres altså av maktforhold, i form av strukturerende krefter, som kan være usynlige, men som involverer individene i samme diskurs på en slik måte at de ikke selv er bevisst hva slags mekanismer som er rådende.

Et individ vil tilpasse seg systemer og mønstre ved ubevisst å tilrettelegge ytringer og kroppslig utfoldelse slik at det passer med det hun tror er riktig. Det er blant annet slik samfunnet opprettholder seg selv som fungerende samfunn.

”Trangen til å unngå skam, og det beslektede ønsket om å kjenne stolthet og anerkjennelse, er krefter som får oss til å innfri sosiale krav, slik kalver på beite holder seg pent på plass etter noen innledende erfaringer med det strømførende gjerdet. Hvilke grenser som er ”farlige”, som ikke må overskrides, avhenger av de erfaringer som har skapt oss. Noen strømførende gjerder er individuelle og uforutsigelige, andre er felles for medlemmer i en kultur og avgrenser et tabuområde – et kollektivt skammens minefelt, opprettholdt og bevoktet av flauhet, fortielse, humor, hån eller offentlig straff.”

(Schei E 2006)

Skam synes å være en mekanisme som inngår i de sosiale fenomenene Foucault sikter til med sitt produktive maktbegrep, selv om Foucault, såvidt jeg vet, aldri nevner skam som en kilde til forståelse. Foucault har imidlertid analysert kropp i relasjon til disiplinær makt i moderne tid. Kropp blir underkastet selvkontrollens disiplin, kropper tilpasser seg normene for oppførsel (Foucault 2001, Giddens 2002: 73). Den diskursive logikken³³ som behovet for å unngå skam fremkaller, er innbakt i et individs avmakt og følelse av handlingslammelse når krav om tilpasning og normalitet gjør seg gjeldende, og dessuten i iveren og forventningene som melder seg ved tanken på å gjøre suksess i andres øyne.

Normer og idealer holder grep om individets valg på alle livets områder, også hva angår sangerens sjangervalg, måte å synge på, stemmeklang, utseende, opptreden, og bevissthet om

³³ Begrepet utdypes i 2.6.

dette³⁴. En tett tilpasning til ”normalen” holder unna ubehagelige følelser som skam. En erfart opplevelse av skam, erkjent eller ikke, kan for all ettertid fungere som kroppens kontrollorgan. Det er utenkelig å ikke forholde seg til normalitet. Det som regnes som normalt i de diskursene som individet er en del av, vil utgjøre en så sterk maktfaktor at individet knapt vil være klar over at hun disiplineres av seg selv, i frykt for skamfølelsen. Det er kun dersom hun kommer i konflikt med seg selv med hensyn til hva hun regner som normalt, og korrekt, at hun vil bli oppmerksom på hva normalitetsmakten utgjør for hennes handlingsrom (Schei 1998).

Skamfølelse er ikke nødvendigvis knyttet til negativ selvoppfatning, men den fungerer som en sjelelig hud, en grense mellom selvet og det utenfor, en struktur som sikrer personlighetsmessig konsistens (Kjellquist 1996, Lewis 1995). Skam setter avtrykk i individets reaksjonsmønstre, formet av biografien, innarbeidet i personligheten som positiv eller negativ effekt av sosialisering (Schei 1998: 32f)³⁵.

Skam kan altså forstås som en grensemarkør for hva individet kan våge, tåle og tillate seg å fremstå som. Sensuren av tale-, handle-, tenke- og syngemønstre er usynlig, og sørger for å internalisere i individet ”de andre” - lærere, foreldre, institusjoner, pensum, læreplaner, media, publikum, med andre ord; de kulturelle rommene som individet ferdes i.

Individet forholder seg til andre også når hun er fysisk alene, fordi hun har internalisert de aksepterte standardene for rett og galt, vakkert og stygt, bra og dårlig og organiserer livet sitt deretter. Den diskursive logikk setter grenser for individets handlingsrom når hun forhandler om hva som er rett og galt. For sangeren vil man kunne se for seg at den diskursive logikken tydeliggjøres i mønsteret av mulige syngemåter, i opplevelsen av hva som kjennes riktig å gjøre. En følelse av tilhørighet, trygghet, fortrolighet med en sjanger, en bestemt måte å bruke klangen på, eller bare at det kjennes riktig. *Noe* i sangerens mønster av opplevelser trer frem som mer vesentlige argumenter for hvorfor hun skal synge på en bestemt måte. Man kan si at

³⁴ En syngemåte, en stil, i en kultur, i en bestemt type praksis sier noe om hvem individet er, ønsker å være eller bli betraktet som. ”Normalt”, ”representativt”, ”allment”, ”allmenngyldig”, ”vanlig”, ”klassisk”, ”slående” og ”tydelig” er alle overlappende med begrepet ”typisk”. Normalt betegner gjennomsnittet. Det betyr også ”riktig”, ”korrekt”. Normalitetsbegrepet er sterkt normativt. ”Det er typisk norsk!” ”Typisk klassisk.” ”Det er typisk ungdomskultur.” Det normale strukturerer det sosiale gjennom det ”unormale”, det som holdes for å være galt eller mindreverdig.

³⁵ For mer lesning om temaet anbefales Lee & Wheeler (1996). Her foreslås skam som en inngang til selvet, som den mest sentrale kilden til å forstå identitet og identitetsdannelse (Kaufman, sitert i Lee/Wheeler 1996: 45).

dette *noe* fungerer som en selvregulator for hva sangeren foretar seg. Sangeren organiseres og disiplineres av diskursene som sirkulerer i det vokalkulturelle rom. Hun styrer seg selv gjennom tenkemåtene og idealene som organiserer livet hennes.

Skam utgjør et viktig ledd i mitt resonnement. Skam regulerer møtet mellom menneskelighet, det uformede individet, og diskursene, som uttrykkes gjennom alle relasjoner og institusjoner individet kommer i berøring med. Når skamfølelser iscenesettes skjer det alltid innenfor diskurser. Det relasjonelle og det kontekstuelle utgjør dette *noe* som får individet til å regulere adferden inn mot normalitet innenfor diskursen.

2.3.4 Selvteknologi

Et av Foucaults sentrale begreper er *selvteknologi*-begrepet. Det brukes om teknikker som individet pålegger seg selv, disiplinerte teknikker som virker styrende på individets handlinger. Dette er teknikker som gjør individet i stand til å utføre – alene eller med hjelp av andre – en rekke operasjoner rettet mot dets kropp eller sjel, tanker, atferd og væremåte, slik at individet kan forandre seg selv i retning av å oppnå en viss tilstand av lykke, renhet, visdom, perfektjon eller udødelighet (Foucault 1988: 18)³⁶:

“Technologies of the Self “permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conducts and ways of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection and immortality” (p,18).”

Begrepet må sees i sammenheng med governmentality.

“Government concerns not only practices of government but also practices of the self. To analyse government is to analyse those practices that try to shape, sculpt, mobilize and work through the choices, desires, aspirations, needs, wants and lifestyles of individuals and groups. This is a perspective, then, that seek to connect questions of government, politics and administration to the space of bodies, lives, selves and persons.”

(Dean 2006: 12)

³⁶ Sitatet står i fotnote 73 i Krüger 1998: 173.

Foucaulttolkeren Dean skriver at det mest interessante med denne type tilnærming er at det sørger for et språk og en ramme for tenkning om sammenhengene mellom ”government”, autoritet og politikk, og identitet, selv og person.

“Indeed, if we take our cue from another aspect of Foucault’s (1985) later thought, ethics can be reconceived in these terms as the area of the government of the self, as a form of action of the ‘self on self’ .”

(Dean 2006: 13)

En selvteknologi kan sees som en praksis styrt av individets tause kunnskap om det fornuftige, det formålstjenlige i en konkret, materiell situasjon. En slik selvpålagt praksis er noe individet utøver på seg selv for å bli mer kompetent. Det er en form for selv-styring som har en etisk dimensjon fordi man handler på seg selv. I dagliglivet utføres en rekke slike selvteknologier, det være å utføre diett eller treningsprogram, skrive dagbok, meditere, med mer.

Selvteknologibegrepet er en funksjon av den diskursive logikk. Når diskurser vever seg sammen, fremstår noe som logisk for individet. I analysen av informantene utvikler jeg mer nyanserte forståelser for hvordan det er å være profesjonell sanger ved å se hva slags selvteknologier de anvender³⁷. Jeg ser selvteknologiene, og hva som trigger og opprettholder dem, i lys av rommetaforen, slik at de beskrives og forstås som små ”rom”.

En selvteknologi vil fungere som en effekt av diskurser. Jeg oppfatter begrepet som konstruktivt, sunt og oppbyggende, et nyttig redskap til å reflektere over egen praksis og bli klar over egne handlings- og tankemønstre. Det kan betraktes som en slags selvhjelper for individet til å utfolde seg innenfor de diskursene hun er inne i. Selv-teknikker kan være ubevisste, men de fungerer gjerne som rettesnor for hva som kjennes fornuftig, ”sant”, nærmest som en samvittighet. Individet blir en selvtekniker. Det riktige og sanne kan være opplevelse av egne eller andres forventninger, idealer, normer, regler og autoritative oppfatninger.

Selvteknologier blir uttrykk for hva individet tenker og gjør for å sette en strategi ut i livet. Mønstrene av tanker og vaner avslører individets strategitenkning. Et mønster i denne

³⁷ Se kapittel 4, 5 og 6.

sammenheng betyr repetisjon og forutsigelighet i oppførsel, vokale ytringer og måter å uttrykke seg om hva som er meningsfullt. Mønstrene viser hvordan individet kontinuerlig formes gjennom hva hun finner normalt, riktig, korrekt, fornuftig og stilig, fordi handling og personlig stil blir en effekt av dette.

I diskursteorien er man opptatt av forholdet mellom selvteknologi og diskurs, hva som skaper, utløser og former selvteknologier. Det finnes mange fortolkninger av selvteknologibegrepet. Når jeg anvender det, er det fordi jeg ser at selvteknologiene produserer, konstruerer og legitimerer noe, nemlig identitet.

”Technologies of the self take the form of the elaboration of certain techniques for the conduct of one’s relation with oneself, for example requiring one to relate to oneself epistemologically (know yourself), despotically (master yourself) or in other ways (care for yourself). They are embodied in particular technical practices (confession, diary writing, group discussion, the twelve-steps programme of Alcoholics Anonymous). And they are always practiced under the actual or imagined authority of some system of truth and of some authoritative individual, whether these be theological and priestly, psychological and therapeutic or disciplinary and tutelary.”
(Rose 1997: 135)

Begrepet ”self technology” kan nok være problematisk i norsk oversettelse. Man assosierer det lett til teknikk og ingeniørarbeid, ja, faktisk også til positivistisk tenkning om kropp og natur. Teknologibegrepet defineres som ”fremgangsmåter ved bearbeiding av råstoff til foredledede produkter” (Berulfsen/Gundersen 2001). Men det kan også gi assosiasjoner til det greske ordet ”techne”, som ble brukt både av Platon og Aristoteles om håndtverksmessig og kunstnerisk ferdighet.

Siden begrepet er sterkt knyttet til Foucault og diskursteorien, velger jeg å anvende det om de praksiser som fungerer som konstruktive selv-teknikker, og holder fast på å kalle det *selvteknologi* på norsk. Informantenes selvteknologier er helt sentrale i denne studien. Selvteknologibegrepet må derfor anses som et kjernebegrep.

2.3.5 Subjektposisjon

I diskursteoretisk analysestrategi er begrepet *subjektposisjon* sentralt og mye diskutert (Weedon 2001, Alvesson/Sköldberg 1994). Subjektposisjonering handler om hvordan man posisjoneres innenfor mellommenneskelige rom. Handling er avhengig av posisjonering. Foucaults mest radikale forslag var nettopp at subjektet konstrueres innenfor diskurser ved at

det blir tilbudt en posisjon innenfor dette rommet til å snakke og handle. Med det menes at subjektet blir bærer av den spesielle kunnskapen som produseres innenfor diskursen. Ordet subjekt får da to betydninger, man blir subjekt under ytre kontroll og avhengighet, altså diskursens. Man blir også bundet til sin egen identitet gjennom samvittighet og selvforståelse (Hall 1997: 55). Med andre ord, det er diskursens sirkulerende makt man underkaster seg, samtidig som man blir subjekt nettopp gjennom diskursens innhold og makt.

Identitet kan forstås som å identifisere seg med noe, og dette ”noe” er de subjektposisjonene som individet tilbys av diskursene. Det er slik individer ”blir subjekter”, skriver Nerland (2003: 50f). Et individs subjektposisjonering vil tydeliggjøres gjennom motdiskurser. Slike motdiskurser vil utgjøre en motstand mot å ta på seg en bestemt subjektposisjon³⁸. Diskursene virker konstruerende på individene gjennom handling i kulturelle praksiser. Det er gjennom måten man tenker og forholder seg til sine handlinger, at man blir hvem man blir (Jørgensen/Phillips 1999: 55). Det er forståelse av selvteknologiene og subjektposisjonene, slik de betinger og begrenser sangeres identitet, som vil kunne åpne for svar på mine spørsmål.

Begrepet subjektposisjon viser til hvordan den kulturen man er en del av tilbyr ferdige mønstre for tenkning, tale og handling. Diskursen produserer en bestemt posisjon for subjektet til å forstå sine handlinger som meningsfulle. Derfor er det relevant å undersøke hvilke subjektposisjoner det vokalkulturelle rommet tilbyr sangere. Ulike diskurser sirkulerer i rommet. Det er når individet oppfatter en diskurs som hensiktsmessig at den vil fungere som en subjektposisjon.

Ulike kulturer understøtter bestemte identiteter, slik at noen diskurser til enhver tid har hegemoni³⁹. Kulturelle føringer er dermed med på å utforme vårt ”selv”. Identiteten reguleres av forventninger fra aktørene i det kulturelle rommet man befinner seg i⁴⁰. Opplevde krav fra autoriteter former praksis og avgjør hva slags teknologier som skal dominere tenkningen. Man utformer seg selv i tenkningen, i handling og i kulturelle artefakter. For sangere kan

³⁸ Tematikken rundt diskurser, motdiskurser og motstand diskuteres i 2.7.2.

³⁹ Hegemoni er oppløsning av konflikt gjennom forskyvning av grenser diskursene imellom. Det motsatte er antagonisme, karakterisert av Jørgensen og Phillips som åpen konflikt mellom forskjellige diskurser i en diskursorden (1999: 69).

⁴⁰ Se Krüger/Trippestad (2003:192f).

artefaktene utgjøres av alt fra oppvarmingsøvelser, og måter å snakke om sang på, til stil og ”image”⁴¹.

2.3.6 ”Indre” og ”ytre” krav

Gjennom hele avhandlingen vil dikotomien ”indre” – ”ytre” dukke opp. Denne tvedelingen er ikke uproblematisk i et diskursorientert perspektiv. Problemstillingens særlige fokus på krav fordrer at dikotomien utdypes og problematiseres. Som vi skal se, er måter å ordlegge seg om krav på ofte relatert til erfarte følelser og opplevde forventninger gjennom vanlige talemåter som betoner det ”indre” og det ”ytre”. Opplevde krav som ”ingen” har stilt men som ”alle” kan oppleve, er ”majoritetsmisforståelser”, krav og forventninger man selv tillegger de man har satt som autoriteter, så som utdanningsinstitusjoner, lærere, fagplaner og så videre. Slike krav omtales gjerne som indre, i form av å være følelsesbetonte uttrykk for det som beskrives som samvittighet. Man belønner seg selv med anerkjennelse dersom man handler etter sitt ” eget” normsett. Indre krav formes historisk og sosialt, men blir etterhvert individets egen standard.

Jeg velger å bruke metaforen ”indre” - ”ytre” for å skille mellom de disiplinerende praksiser som oppleves å komme fra andre mennesker, institusjoner og normer, og de som for individet oppleves som individets egne. Et eksempel: Det å snakke norsk er en egenskap påført fra sosialt fellesskap. Men for den som snakker norsk vil det ikke oppleves som noe som tilhører omgivelsene, men som en konstituerende del av det opplevende og handlende individet.

Indre betegner muligheten for å gjennomføre tause dialoger med ”seg selv”, og skape ny innsikt gjennom tenkning ved at ideer og forestillinger kastes frem og tilbake mellom flere instanser i sinnet. Det indre kan stå for kroppsliggjorte forståelser, det ved et menneskes minnefunksjon og kombinasjonsevne som gjør at man i tanken kan konstruere dialoger og sosiale situasjoner, slik at det som i den sosiale verden er relasjoner mellom et individ og andre, kan etterlignes i personens tankeprosesser. Å bruke metaforen ”indre” om slike prosesser er rimelig for å skille mellom vurderingsprosesser hvor de ulike synspunktene fremholdes av personen selv i tanken.

En viktig ledetråd i utforskningen av de vokale identitetene blir undersøkelsen av de sosiale ”sanksjonene” som vokter diskursens grenser og bestemmer subjektposisjonenes muligheter.

⁴¹ Se 5.3.2 og 5.3.3.

Hva er ”straffen” for den som ikke opptrer ”korrekt”? Hvem håndhever sanksjonene, eller trusselen om slike? I hvilken grad blir den enkelte utøver samtidig en vokter av sin vokalkulturs ”regelverk”? Jeg tror at maktelementet, slik Foucault beskriver det, kommer til uttrykk blant annet gjennom de vokalkulturelle kravene, slik de oppleves og håndheves av sangere. Det innebærer et maktforhold når noen har kunnskap om og begrepsliggjør hvordan en bestemt type sang i en sjanger skal synges. Krav kan avsløres ved å beskrive hva sangeren *ikke* kan gjøre, si, tillate seg, bli sett på som eller bli avslørt som.

Mitt forskningstema er situert i et felt som defineres såvel av konvensjonelle, ytre normer for hvordan ”man” synger, som av sangerens indre, følelsesmessig betonte kriterier for tilfredshet med egne stemmeuttrykk. Gjennom informantenes utsagn får jeg tilgang til narrativer om sosialiseringprosesser, sjangervalg, stemmeuttrykk og selvforståelse. Forholdet mellom frihet og tvang i sangerens valg, slik det kommer til uttrykk i spenningene mellom konformitet og individualitet, underkastelse og frimodighet, tradisjon og fornyelse, er et stort og komplekst tema. Hvorvidt indre og ytre krav oppleves reelle eller fiktive, og hvorvidt de får betydning for informantenes selvtutfoldelse, er vesentlig å utforske gjennom deres beskrivelser av normer og forventninger, opplevd som krav til utøvelsen, utøveren eller begge.

I et diskursteoretisk perspektiv vil analyse av informantenes utsagn være særlig oppmerksom på at dikotomien indre-ytre gjøres ut fra forståelse av forholdet mellom diskurs og konstruksjon av subjekt og subjektposisjonering innenfor diskursen.

2.4 Diskusjon av diskursperspektivet

Diskursteorien inviterer til kritikk av seg selv. I diskursteoriens verktøy og strategier ser også jeg begrensninger. Diskursteorien gir for eksempel lite råd om hvordan man konkret skal gå frem i analysearbeidet. En analyse konstrueres frem sammen med materialets meningsinnhold, fortolket ut fra de spørsmålene forskeren stiller til sitt materiale. Sett i forhold til tradisjonelle kvantitative studier, enn si positivistisk orienterte undersøkelser med høy validitet og reliabilitet, kan diskursanalyser fortone seg både diffuse og upålitelige. Jeg stiller kontinuerlig spørsmål til meg selv som forsker, og til de mønstrene som viser seg å tre frem av intervjumaterialet. Det er både en stor utfordring, men også en vitaliserende måte å forske på. Man kan ikke ta noen resultater for gitt. Det tatt-for-gitte kan nettopp være uttrykk for at man er forblindet av den diskursen man er en del av.

Jeg arbeider ut fra en hypotese om at identiteter er konstruerte i samhandling med andre, gjennom ulike diskurser. Samtidig holder jeg frem en reservasjon mot å akseptere at alt konstrueres innenfor diskurser. En slik skepsis er nødvendig i et såpass radikalt perspektiv som diskursteorien, fordi det vil alltid kunne diskuteres om diskursbegrepet kan utvides så mye at det dekker ”alt”; språk, stemme, kropp, samhandling. Finnes det overhodet menneskelige fenomener som ikke er diskursive? Må man ikke ta høyde for at mennesket også er natur, og eksisterer i kontekster som har naturaspekter? En kritikk mot Foucault har vært at han reproducerer mye av marxistisk tenkning når han mener at mennesket er ”tomt” i utgangspunktet, at mennesket først blir menneske i samvær med andre mennesker, gjennom sosialitet, samfunnsstrukturer og diskurser. Jeg skal la slike spørsmål ligge i denne sammenheng.

Sivilisasjonsprosessene synes imidlertid å føre oss i retning av samfunn hvor det diskursive element får en stadig mer fremtredende plass. Den analytiske distinksjonen mellom kultur og natur er i konkrete praksiser blitt stadig mer utydelig. Biologiske strukturer, prosesser og potensialer gis form og betydning i kulturelle ”verksteder”. Men det betyr ikke at ”det naturlige” kan ignoreres når man skal analysere menneskelige handlinger, jfr. Merleau-Ponty og kroppsfenomenologiske perspektiver (Merleau-Ponty 2000, Christophersen 2005).

Nils Bredsdorff er en av dem som kritiserer bruken av begreper som ”tekst” og ”diskurs”. Han mener at anvendelse av diskursbegrepet er for unyansert og lett kan oppfattes som om ”diskurs” kan bety alt (2002: 40ff). En slik kritikk er berettiget dersom diskursanalyse foretas uten at begrepene som brukes er eksplisitte. ”Sannheten”, slik den fremstilles, blir i liten grad diskuterbar. Da mister også analysen mye av sin anvendelighet.

Her berører jeg et av de dilemmaene som ligger hos blant annet Foucault, nemlig at subjektene anses som konstruerte innenfor rammene av diskursive praksiser og at der eksisterer en type frihetsberøvelse i selve det å båssette noe som diskurs. Dikotomiene ”indre-ytre” og ”frihet-tvang” innenfor og utenfor diskurser forutsetter fenomener og inndelinger som kanskje ikke ”finnes” og som kan fange forskeren og gjøre noe usynlig. Denne faren er vesentlig å være bevisst. En måte å se dette på er at når subjektene utleveres til ulike sett av strenge formasjonsregler, berøves de sitt eget konstruksjonspotensiale i den grad at det blir vanskelig å forklare hvordan diskurser kan endres. En annen tolkningsmåte, som er diskursteoriens, tilsier at betydninger av sosiale fenomener aldri er fastlåste, ferdige eller totale, men i kontinuerlig bevegelse og påvirkelige av individuelle ideer og handlinger som i

utgangspunktet synes å bryte med diskursen. Eksempelvis kan man omtale en klassisk sangdiskurs som en stor og meget sammensatt diskurs⁴². Hva som finnes i denne diskursen, utgjøres, utøves og gjenskapes av sangerne og andre aktører som befinner seg innenfor diskursen. Ved å analysere utsagn, tale- og syngemåter, språk og uttrykk, kan man avdekke noe om innholdet i og utenfor diskursen. Men man kan uansett ikke forstå alt, fordi diskursen er i bevegelse, i konstruksjon, selv når den kan virke tilsynelatende statisk.

Dette tiltaler meg som forsker, fordi perspektivet gir meg forslag til løsninger og viser mulige tolkningsmåter, men ikke fastlåste fasitsvar. En kritiker vil kunne hevde at man som forsker i et diskursperspektiv, og særlig med Foucault-tyngdepunkt, er regulert av strenge formasjonsregler i sitt fortolkningsarbeid, med overdrevent snevre marginer for hva som kan aksepteres som forklaringer. En nærlesning av Foucault vil imidlertid oppfordre forskeren til å stille spørsmål og søke å unngå fastlåste svar. Foucault var tvetydig og ville selv ikke plasseres i en vitenskapsteoretisk bestemt posisjon. Han ville avdekke og avkode maktforholdene som sirkulerer i lukkede rom, men det kan virke som om han ikke ville ta standpunkt (Foucault 1999). Hans bruk av diskursbegrepet var heller ikke entydig. Jeg velger å problematisere, snarere enn å være bastant rundt spørsmål jeg nødvendigvis ikke kan ha sikre svar på.

Bøje Larsen og Kristine M. Pedersen fremhever at det å kategorisere og analysere fenomener i diskurser både kan overdrive og forringe selve fenomenet, fordi analysen, slik de ser det, er mer opptatt av å sette ord på ”de konventionelle floskler, der flyder rundt”, enn å sette ord på den viten som faktisk fins, men som ikke er italesatt (Larsen/Pedersen 2002: 64). Her mener jeg at Larsen og Pedersen forenkler diskurstenkning ved å tro at man ikke tar høyde for at ”det som ikke er italesatt”, for eksempel taus kunnskap, er en del av materialet. En diskursanalytisk tilnærming til feltet foregår både horisontalt og vertikalt, man gjør en analyse av diskursen ved å analysere både hva som finnes, hvordan det trer frem, hva som kan være opphavet til at det finnes, og hva som ikke finnes.

“Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its constitutive outside

⁴² Man kan diskutere hvorvidt store diskurser heller kan omtales som diskursorden. Jfr. omtale av diskursorden tidligere i dette kapittelet.

that the “positive” meaning of any term – and thus its “identity” – can be constructed (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993).”

(Hall 1996: 4 f)

Foucault fremhever at man kan studere nåtiden ved å gjøre en tverrsnittsstudie, en ”arkeologisk” undersøkelse av et fenomen⁴³, slik at strukturelle sammenhenger blir tydelige. For å få en utfyllende forståelse, må man imidlertid også ha med ”genealogien”, det vertikale blikket, som arbeider med historien, opphavet til og utviklingen av inndelingene, tradisjonene og handlingsmønstrene. Forståelse er en omfattende prosess og i seg selv vanskelig å forstå. Jeg har derfor en problematiserende holdning til begreper knyttet til språk og fortolkning i avhandlingen. Alle kvalitative metoder fortolker, men måten man forstår, beskriver og fortolker på, er forskjellig. Språk er en kreativ prosess, ikke bare en mengde data. Siden språket er det vi forstår med, blir fortolkningsprosesser alltid ikke-objektive fenomener.

Det finnes ikke noe privilegert system som har en spesiell prioritet, epistemologisk eller på andre måter, når det gjelder å beskrive verden. Det finnes ikke noe systemnøytralt svar på spørsmål om hva som er. Vi skaper versjoner av verden ved å manipulere symboler, metaforer etc. Vi ”ser” med begreper. Vi kan ikke bryte ut av språket og sammenligne det med en naken og uformidlet realitet. I våre beskrivelser kommer vi aldri bak våre beskrivelser og derfor fremstår enhver beskrivelse som uttrykk for en forståelse, skriver Nils Gilje (1987: 160 f)⁴⁴.

Å kunne beskrive og forstå aspekter ved (sangeres) identitetsopplevelse, handler om å forestille seg ”helheter i livsform og praksis med et synoptisk blikk” (Nerheim 1996)⁴⁵. Fortolkning er mulig når forskeren innser at han må veksle mellom ulike forholdningsmåter til materialet for å være i stand til å se kompleksiteten som ligger i språket. Men ingen fortolkning vil kunne hevdes å være fullstendig, uttømmende eller endelig.

⁴³ Denne studiens hovedvekt ligger på arkeologidimensjonen.

⁴⁴ Kjølrup skriver om beskrivelser som ikke kan være objektive og/eller fullstendige, jamfør positivismens krav om objektivitet som et absolutt krav til vitenskaplighet. En beskrivelse vil alltid være selektiv og inneholde elementer av vurderende og følelsesmessig karakter, spor av subjektet som beskriver (Kjølrup 2000: 183).

⁴⁵ Se Nerheim (1996) kap. 23: Wittgensteins argument mot ”essensialistisk” språkforståelse, og Wittgenstein (1978). I flg. Wittgenstein kjenner vi først et ords betydning når vi har viten om dets korrekte anvendelse i alle mulige kontekster og relevante situasjoner (Nerheim 1996: 255).

2.4.1 Konsekvenser for forskeren som diskursiv agent

Jeg forsker i et felt som jeg mener å kjenne godt, både fra utøver- og lærersiden. Jeg er klassisk sangutdannet fra et musikkonservatorium i Norge. Mitt eget arbeid med sang er befestet i en klassisk tradisjon. Jeg har også sunget både jazz og rock, men mener likevel å befinne meg ”på utsiden” av disse vokalkulturene. Gjennom mange års undervisningserfaring med sangere i sosialiseringprosesser har jeg sett hvordan unge sangere søker tilhørighet ikke bare i en sjanger, men i en hel vokalkultur. Ofte tar de samtidig avstand fra andre vokalkulturer, som for å tydeliggjøre seg selv ved å demonstrere hva de ikke er en del av.

Som sangpedagog er jeg delaktig i systemer som kategoriserer og normerer sanguttrykk gjennom måtene det undervises og eksamineres på. Det impliserer et maktforhold at jeg forsker i et felt som jeg har utdanning i og selv opererer innenfor til daglig. Det åpner for nye innsikter, men kan også virke avgrensende. Det at jeg er diskursivt regulert, påvirker mitt ”blikk”, mine valg, mine måter å stille spørsmål på og kategorisere materialet på.

En av de metodiske utfordringene er å gjøre mine erfaringer med sang og sangere til en ressurs i forskningen, ved å bruke dem på en åpnende og kritisk måte, og søke å unngå at jeg ”predestinert” bare finner de spørsmål og svar jeg selv bringer med meg. Forestillingene om de ulike sangsjangernes innbyrdes status er i bevegelse i vår tid. Dermed er det også bevegelse i kriterier for kvalitet, og i forestillinger om hva som kjennetegner en god eller korrekt sanger. Erfaringene har vist meg at normer, krav og vurderinger er konvensjonelle produkter som lærere, utøvere og smaksdommere styres av, gjenskaper og utvikler, oftest uten å være seg det bevisst, og dermed uten kritisk distanse. Dette har gjort meg kritisk til egne verdistandpunkter i sang, og inspirert meg til å være åpen for verdien av synspunktene til andre aktører enn de tradisjonelle autoritetene.

2.5 Hvordan lese vokal identitet ut av verbale data?

Blant de mest utfordrende spørsmål i forskningsprosessen er disse: Hvordan kan jeg basere forskningen hovedsakelig på intervjuer? Hvordan kan identitet leses ut av verbale data? Jeg vil i det følgende argumentere for at dette er mulig. I denne fremleggingen vil jeg foregripe analysene og trekke frem utsagn fra intervjuene som eksempler, for å gi leseren noen konkrete holdepunkter i den videre lesningen.

2.5.1 Utsagn, materialitet, referensialitet

Det er informantenes *utsagn* i intervjuene som er basis for mine analyser av hva vokal identitet er. Det innebærer at min kunnskap om vokal identitet først og fremst ligger i det informantene sier, og i selve måtene det artikuleres på. Men hva er så et utsagn?

Utsagn i diskursteoretisk sammenheng er *måter å være* i verden på, måter å ordlegge seg på, og måter å bruke kroppsspråket på. Det engelske ordet er ”statement”. Utsagn er mer enn, og noe videre enn selve ordets opprinnelse eller betydning. Det er verken direkte semiotisk eller lingvistisk analyse av ord dette dreier seg om. Utsagn befinner seg et sted mellom ord og ting. Foucaulttolkeren Espen Schaanning skriver at utsagn befinner seg på et vis ved ”språkets grenser” (Schaanning 1997: 197). Det materielle, det substansielle som man gjør seg bruk av, er med og utgjør ens praksis. Utsagn kan betraktes som et individs praksis i vid forstand. Diskurser kan derfor sees som sett av regulære utsagn. Individet viser, med sine utsagn, hva som tillegges betydning, og hvordan. I selve utsagnet ligger diskursen som individet reguleres av. Det viser seg fordi hun ordlegger seg med diskursens tilgjengelige ordforråd. Hun handler i samsvar med det hun antar er fornuftig.

“Hva subjektet legger i et utsagn, er diskursen. Det materielle er innskrevet i hva hun tror og hvordan hun bruker det. Slik har utsagn alltid tilknytning til kulturelle artefakter, til bestemte arenaer. Derfor er verbalspråkets konstruktive og regulerende funksjon på tenkning og handling særlig viktig og konstituerende for identitetsdannelse.”

(Säljö 1992, Popkevitx 1993, Gergen 1994 I: Krüger, under utgivelse kap. 3: 35)

Det materielle ved diskursen er ikke språket selv, men det som språket setter i scene, skriver Schaanning (1997: 204). Utsagn konstituerer diskursene som individet styres av. Materialitet kan være romforhold, institusjoners forfatning, en sangers materielle hjelpemidler, som piano, notestativ, noter, stemmegaffel, CD-spiller. Selve stemmen er også materialitet.

Konsekvensene av lyden og klangen er uttrykk for diskurs. I denne studien ser jeg det materielle via informantenes beskrivelser av sine tanker og handlinger, som for eksempel når klassiskinformanten i ungdomstiden trodde det var en automatisk kobling mellom gitar og sang, fordi det var slik han alltid hadde sunget, sammen med gitaren: ”(...) for meg var da gitarspill forbundet med å synge” (K1-14Tr). Eller i popinformantens beskrivelser av brystklang og hodeklang og hvordan det utløste konflikt i henne hver gang hun skulle synge en popballade: ”Jeg hadde lyst å trøkke til, og på en måte gå opp der og ”belte” ut” (P2-

131G). Eller i jazzinformantens utsagn om ”å kunne leke seg med melodi. Det å finne på ting, ehh, som gjelder både harmoniske, det rytmiske, det melodiske, formmessige, klangmessige” (J3-16L).

Dette er materialitet. Kropp og lyd setter språket i scene og virker inn på individets ubevisste standarder og normer i eget handlingsrom. Det materielles rolle for forståelse av diskurser blir, for forskeren, å se hva slags regelverk det materielle utgjør for individet, og hvordan hun formes av dette. Foucault sier at ethvert utsagn alltid har en materiell forankring, altså en substans, en plass, en dato. Materialiteten er konstitutiv for selve utsagnet. Forståelse av et utsagn må derfor alltid sees i forhold til dets materialitet, hvordan det står i forhold til andre utsagn og hendelser (Foucault 1972: 101).

Krüger skriver at når man forstår et utsagn, forstår man altså ikke bare det som blir sagt, men også de kulturelle og institusjonelle tatt-for-gitt-hetene av praksisen, selve praksisens indre logikk. Schaanning kaller det for ”en institusjonell orden” (Krüger, under utgivelse s. 9). En nærhet til den verbale praksis om vokale uttrykk er nødvendig for å forstå hvordan tatt-for-gitte kategorier er innskrevet i strategiske og materielle valg og praksiser. Alle utsagn har altså en materiell forankring, selv om forankringen er i individets egen kropp. Gjennom det individet uttrykker, og måtene det uttrykkes på, blir det mulig å finne ut hvilke diskurser individet styres av og hva som utgjør individets praksis.

Forut for et utsagn finnes mange allerede eksisterende utsagn som så å si sirkulerer i lukkede rom. Dette har med historie å gjøre, og det faktum at menneskets skjebne er å være del av virkeligheten, ett bestemt sted, i en bestemt tid, som likevel aldri kan være konstant. Det som allerede ligger i diskursen, er det man hele tiden spiller seg ut mot. Det er *referensialiteten*. Det kan vise seg som en ”sannhet”, slik popinformanten uttrykker det: ”*Man kommer ikke inn i et platestudio og skal synge inn en popsang og synge med klassisk hodeklang*” (P2-129G). Dette utsagnet viser hva popinformanten forholder seg til. Hun kan sitt popsanger-fag. Hun vet hva som skal til for å være god popsanger og lage musikk som selger. Hun kjenner popsangdiskursen. I et utsagn kan man lese hva det er som bestemmer handlingsrommet til et individ. Hva er mulig å gjøre? Hvordan er riktig måte å synge pop på?

Hva som er mulig, bestemmes av bestemte lover som følges. På hvilke måter disse lovene virker, viser seg når aktørene trer inn på arenaen. På de arenaer man befinner seg handler man bare på bestemte måter. Det er altså mulighetsfeltet som bestemmer hva som er gyldig på

arenaen, om noe blir betydningsfullt eller ikke. Jazzinformanten uttrykker seg slik: "(...) *man er helt forskjellige opplevelser av seg selv i ulike "settinger"* (J3-66L). Et slikt utsagn viser at diskurser styrer handlingsrommet på en slik måte at hun lar seg forme av diskursers materialitet forskjellig, alt etter hvilket rom hun befinner seg i.

2.5.2 Hva sier utsagn *noe* om?

Diskurs er altså regulære utsagn, som impliserer materiell praksis, som igjen er måter å eksistere og være i verden på. Diskurser er ikke objekter, men diskursene konstruerer objekter. De konstruerer også individer gjennom måtene det tenkes, vurderes og handles på innenfor ulike kulturelle rom. Dette *noe*, som informantene viser meg, er det materielle i diskursene.

For sangere holdes begreper som kunnskap, faginnhold, idealer, sjanger, syngemåter, pusteteknikk og stilforståelser sammen av diskurser. De *er* faktisk diskursene. Standarder innenfor sangfaget opprettholdes i diskursive praksiser. De mønstrene som fastholdes, avgjør hvordan individene i diskursen betrakter verden, betrakter yrket sitt, forhold til egen stemme, egen musikalitet. Slik konstrueres virkeligheter som "sanne", "korrekte", "riktige", "forståelige", "fornuftige", "normale". Innenfor en bestemt diskurs vil individets selvoppfatning bygges opp av de sannheter som eksisterer i diskursen⁴⁶. Og måtene det snakkes på vil være gjenkjennelige for alle som reguleres av diskursen. Derfor vil en diskurs kunne leses ikke bare ut av de ordene som blir sagt, men gjennom sammenhengene de blir sagt i, fordi de representerer diskursens mønster.

I følge Foucault finnes det ingen "ren" ting, ingen "ren" tanke. Det er alltid *noe* man tenker på. Bevissthet er alltid bevissthet *om* noe. Alle praksiser, tanker og utsagn bærer i seg ferdige fortolkninger, bevissthet utgjøres av allerede fastlagte betydninger, i bevegelse gjennom nye inntrykk, som alltid allerede er fortolket. Dette er diskursens "no inside". Hva er det som gjør at ett spesielt utsagn fremtrer i stedet for et annet? Hva er det som gjør at noe trer frem som fornuftig, normalt, legitimt, akseptabelt? Bevissthet og utsagn bærer alltid i seg fortolkninger, betydninger, vurderinger og selv vurdering. Det finnes intet sted man kan gå for å få et nøytralt "overblikk" over egen tenkning og praksis, og hvilke betydninger de bærer i seg. Det

⁴⁶ Dette er en nøkkelfrase i diskursteorien.

meningsfulle i dette *noe* og hva det gjør med individets tanke og handling, er diskursens ”no outside”. Hele diskurstenkningen baserer seg på nettopp dette. Ved å søke etter hva informanten sier *noe* om, finner man grensene for diskursen og hvilke muligheter informanten tilbys innenfor diskursen.

Det kan tenkes på følgende måte: Hvis det ikke finnes en ”ren” tanke i seg selv, vil for eksempel en stol få betydning som *stol* først når man kjenner til dens funksjon. Hva slags betydning *noe* har for meg, hvordan jeg bruker et begrep, et ord, en karakteristikk, er nettopp diskursens ”no inside”, med andre ord; det som oppleves fornuftig *fordi* det er innenfor diskursen.

”Diskursbegrepet peker ikke primært på språket som form, men på språket for så vidt som det er knyttet til utøvelsen av bestemte praksiser, særlige innenfor ulike institusjoner (f. eks. legens observasjon, eksaminasjon og registrering i forbindelse med pasientbesøk).”

(Schaanning 1995: 8. I: Foucault 1995)

Epistemologiske rom konstrueres og avgrenses ved at de tilpasses en konformitet og logikk som ligger innskrevet i diskursene. Fra sangverdenen kan følgende eksempler være illustrerende: Hva ”noen” mener en læreplan i klassisk sang må inneholde, eller hvordan ”noen” mener at en sanger best utvikler sangstemmen, eller hva ”noen” mener er popmusikk og ungdomskultur, handler om dette *noe*. Det som representeres i disse diskursene er med og grensesetter hva man for eksempel lærer i et klassisk studium i sang på et konservatorium, eller hvordan en jazzsanger må jobbe for å bli en ”ekte” jazzsanger, eller hva som skal til for å passe inn i et popformat.

2.5.3 Relasjonell kraft

Å beskrive regulariteter i mønstre mellom utsagn er i utgangspunktet ikke søken etter noen dypere mening. Det er en kartleggingsprosess. Det er analyse av forhold mellom utsagn. De diskursive dybdestrukturene og verdihierarkiene kan vise seg i tekstens overflate. Men effekten, hva slags virkning utsagn har, er det som opptar meg i denne studien. Identitet er effekt. Maktaspektet, i betydningen hva slags mekanismer som styrer individet, er viktig for å

forstå informantenes identitering⁴⁷. Dette maktaspektet ligger også innskrevet i måten individet innordner og tilpasser seg det som tilbys i diskursen. Det er produktiv makt, eller det jeg velger å kalle *relasjonell kraft*, som sirkulerer gjennom diskursive praksiser og styrer individet slik at noe bestemt trer frem for hennes blikk som naturlig, fornuftig eller nødvendig.

I måtene informantene snakker om seg selv og sin yrkesutøvelse, vises det hva de styres av og hva som er betydningsfullt for dem. Min søken etter informantenes tatt-for-gitte tenke-, og handlemåter er leting etter det jeg, etter inspirasjon fra Foucault, omtaler som diagrambegrepet. I kartleggingen av diagrammene er både den arkeologiske og den genealogiske dimensjonen viktig. Genealogien handler om fremveksten av noe, om kampene, stridighetene, makten og forhistorien. Det handler om røttene til dominerende forståelser (Krüger 2001: 79). Arkeologien begripes som prosessen med å utforske og beskrive ”arkivene” i diskursene, strukturen i begrepsliggjøringer og fortellinger, slik de utspiller seg i praksis. Et eksempel på en slik dimensjon kan være familieband. Arkiver strukturerer liv og hverdag og får den til å kjennes fornuftig ut.

Her er en del aspekter som leses på overflatenivå, det være seg kartlegging av relasjonene mellom det som kan utsies og det som kan sees, beskrivelse av muligheter og begrensninger i handlingsrom. Ett eksempel har vært å spørre informantene hvordan de forholder seg til jobbmarkedet. Jazzinformanten uttrykte seg slik: ”(...) *Jeg merker jo det at etterspørselen er stor når jeg jobber med rytmisk*” (J1-39L).⁴⁸

Analyseres utsagnet med fokus mot den genealogiske dimensjonen, rettes oppmerksomheten mot maktrelasjonene. Da ser man at her er det mer enn saksopplysninger i utsagnet. Det har i seg strategitenkning, tenkning om hvordan handle for å tjene til livets opphold. Hvordan opererer den konstruktive makten til å skape mulighetsbetingelser? Hvordan er makten innskrevet i måten jazzinformanten uttrykker seg om jazzsang og muligheter for å realisere sine jobbjønsker? Hva slags krefter er det som styrer jazzinformantens holdninger til yrke og jobbmuligheter? Hva slags spilleregler er det hun reguleres av? Hvordan opprettholdes hennes

⁴⁷ Se 2.3.1.

⁴⁸ Se også 6.2.6.

forestillinger om hvordan det er å være jazzsanger? Hvilke aktører i det vokalkulturelle rommet er det som legitimerer hennes sjanger?

Genealogier er historier som fungerer til å konstruere forståelige grunner til hvordan og hvorfor fornuftige fortellinger som ser seg som sannheter om for eksempel sang har oppstått. Det er via genealogien at man får innsikt i hva som konstituerte de eksisterende diskurser, slik de har utviklet seg. Jeg fokuserer på hvordan et fenomen trer frem for meg i dag, slik det hviler på historiske prosesser. Fortiden trenger inn i nåtiden ved tatt-for-gitte oppfatninger, tenkemåter, metaforer. Hvordan noe har fått sin form, hvordan for eksempel klassisk sang har blitt *klassisk* sang, kan slik forstås gjennom genealogisk analyse av historiske og sosiokulturelle fakta, samtidig som man analyser overflatestrukturer ved eksisterende klassiske uttrykk. Når klassiskinformanten beskriver seg som klassisksanger, gjør han det fordi han lar seg forme av de *kunnskapskreftene* som sirkulerer i klassisksangdiskursen. Maktbegrepet kan ha i seg flere forståelser. Det engelske ordet "power" favner både makt og kraft. Jeg konstruerer begrepet "kunnskapskrefter" om de krefter som eksisterer og er iboende i en bestemt diskurs.

Når forskeren har lyktes i å avsløre et cluster av maktrelasjoner som holder noe fast, har man lyktes i å finne et diagram. Den kraften som ligger i selve måten informantene har lært å synge på, hvordan de har opplevd prosessen, forholdt seg til undervisere og tilpasset seg en vokalkultur, viser at identitet konstitueres relasjonelt.

Praksis og maktrelasjoner ligger innbakt i verbal tekst, og kan følgelig også leses ut av den. For å forstå identitet fokuserer man ikke på individet selv, men på de kulturelt strukturerte diskursene som opererer, styrer og regulerer individet. En sangers handlinger, holdninger, tenkesett og syngemåte forstås gjennom å analysere *betydningene* av de institusjonelle og sosiale praksisene som sangeren inngår i. Derfor er forskerens parallelle orientering og kunnskap om ulike kulturelle rom en vesentlig del av forståelsesprosessen hva angår makt i relasjon til kunnskap.

Informantene bretter i intervjuene ut tankespillet som kontinuerlig foregår forut for et utsagn. Et individ tenker ikke løsrevet fra mønstre, men alltid gjennom den veven av tanker som på en eller annen måte fremstår som fornuftig for individet. Det som av informantene betones som meningsfullt, tillegges stor betydning i deres egen fremstilling av sitt handlingsrom. Når man

forstår individets handlingsrom og måter det stilles spørsmål til eget handlingsrom, kan man begynne å se hvilke diskurser det styres av.

Det er nettopp dette som viser identiteten. Identitet blir mulig å begripe gjennom hvordan individet vektlegger hva som er betydningsfullt, både praktisk, materielt og kulturelt. Mønstrene regulerer, strukturerer og rammer inn det sangeren foretar seg og det hun tenker om seg selv og sitt eget kunstneruttrykk. Det er forskerens oppgave å se hvordan hun lar seg regulere av sine egne tanker. Identitet blir et forhandlingsspørsmål. Det som får autoritet i individets tanker, blir styrende for hvordan individet handler overfor seg selv, sin yrkesutøvelse og den sosiale verden hun forholder seg til.

Med utgangspunkt i hva informantene faktisk sier at det er, innvier de meg i hvordan virkeligheten fremstår for dem. De viser frem og tydeliggjør den og dens funksjon som identitetsutformende effekt. Når informantene detaljert beskriver seg selv, hva de tenker om seg selv og sin situasjon som sangere, yrkesutøvere og kunstnere, hva slags krav de opplever fra seg selv og fra sine omgivelser, er dette informantenes fortelling om egen identitet. Det er min oppgave som forsker å forstå hva informantene sier, og hva det som blir sagt betyr⁴⁹.

2.6 Hva er den diskursive logikk?

Identitet er inkorporert i og manifesteres gjennom individets valg og vurderinger, i måtene individet overvåker og sensurerer seg selv, i hvordan hun forholder seg til utfordringer og hvordan hun forhandler frem måter å tenke, være og synge på som hun kan være fornøyd med. Det er avgjørende å få innsikt i hvilke måter hun disiplinerer seg selv på for å tilpasse seg det hun opplever som fasit, som ideal, og som normalitet. Derfor er følgende spørsmål betydningsfulle i utforskningen av hvordan sangere konstruerer sin identitet: Hvilke stabiliteter i form av gjentakelser finnes i det individet sier og gjør? Hva kjennetegner eksempelvis en jazzsanger, slik at man kan si at det er nettopp *den* jazzsangeren? Hva slags logikk i form av slike kjennetegn er det som holder sammen jazzsangerens praksis?

Den diskursive logikken konstruerer et individs oppfatninger av godt og dårlig, stilig og stygt. Diskurser konstruerer de objektene de selv taler om, ifølge Foucault (1972). Diskursene konstruerer også selv kriteriene for hva som anses som vellykket, vakkert, riktig, normalt,

⁴⁹ Se 1.6.

allmenngyldig, klassisk. Gjennom den vev av diskurser som opererer gjennom sangeren, konstrueres hun inn i en subjektposisjon som gjør at hun definerer hva hennes sanguttrykk skal innebære. Den diskursive logikk regulerer sangerens hensikter, muligheter og begrensninger. Dette viser hvordan ”sannhet” virker styrende på individet.

Når sangeren bestemmer seg for hva som er stilig syngemåte for henne, gjør hun det gjennom forhandlinger med seg selv, og velger en måte å fremstå med seg selv på som kjennes riktig for henne. Resultatene avhenger av hvilke diskurser som influerer på henne, hva slags handlingsrom hun bebor og i hvilken grad hun er bevisst hva hun selv har av muligheter til å utforme sitt handlingsrom. Om handling blir forutsigelig, konvensjonell eller opposisjonell, kommer an på individets årvåkenhet i forhold til sin egen situasjon, og ønske om å virkeliggjøre for eksempel vokale ytringer hvor belønning gis til originalitet, opprør og så videre.

Det normale blir normalt som en konsekvens av selvovervåkning og selvregulering, tilpasning til krav og ønske om å være akseptert, anerkjent og verdig sin plass i den kulturen hun er en del av.

2.7 Anvendt diskursteori – noen prinsipper

Jeg vil trekke frem noen prinsipielle betraktninger om den konkrete analysen. Der vil uttrykket ”space encloses identities” (Foucault 1972, Krüger 2000) i betydningen ”det rommet som individet bebor”, belyses og vektlegges. Heri ligger individets generering av kunnskap. Rommetaforen, slik den vil bli brukt, antyder at rom tilbyr bestemte muligheter for at noe kan skje, at visse forventninger og subjektposisjoner kan muliggjøres. Det er denne kunnskapen som individet internaliserer og disiplinerer seg selv som individ gjennom. I slike rom konstrueres, forhandles og konsolideres identitet. Måten et individ velger å opprettholde en praksis på, vil tydeliggjøre identiteten.

Foucault gir kun en vag rettesnor når han sier at analyse av diskurser må foregå på *diskursens eget nivå*, på utsagnsnivå. Jeg oppfatter det slik at selve analysen, eller ”dechiffringen” som det gjerne kalles, tydingen av de verbale diskursive tegnene, handler om å tegne et dynamisk gitter som kan bidra til å skape nye forståelser etter hvert som forholdet mellom element og ramme blir stadig mer utfyllende, raffinert og mett. Rammen som dette gitteret representerer utgjør en diskursiv logikk, en matrise, et diagram. Diagrammet, mønstrene av de til enhver tid

eksisterende maktrelasjonene som holder en praksis oppe, handler om *kreftene* som virker for å holde på plass de mange relasjonene av ulike sirkulerende diskurser. Maktrelasjonene utgjøres av mange mikropraksiser som utgjør mønstre. Mine tre informanternes bidrag, uttrykt gjennom intervju samtaler, er slike mikropraksiser. Hva som er maktrelasjonene i hver mikropraksis utforskes i den hensikt å forstå hva som holder den bestemte typen praksis sammen. Tolkningen gror frem i forholdet del – helhet, ny del – ny helhet. Slik vil analysen drives frem av prinsipielle spørsmål som: Hva slags strategier er det som holder oppe det tatt-for-gitte?

2.7.1 Klargjøring av diskursbegrepets anvendelse i avhandlingen

Diskursbegrepet anvendes i avhandlingen som et verktøy til å forstå hvordan de usynlige og subtile mekanismene som hverdagslige ”sannheter” utgjør, virker inn på og styrer informantens tanker om egen virksomhet, handlinger, holdninger og ikke minst syngemåter. Hvordan informantene beskriver det de oppfatter som sirkulerende ”sannheter”, er hva som utforskes og analyseres. Det er en detaljert utforsking av et individs vaner, på bakgrunn av ”tekst”, i diskursteoretisk betydning.

Diskurs betegner hva som anses som “sant”, “normalt” og tatt-for-gitt. Det tatt-for-gitte utgjør et strukturerende rammeverk for handling og tenkning. Den sirkulerende makten som eksisterer og er virksom når mer enn ett individ betrakter noe som sant og normalt, vil tyde på at en diskurs kan kartlegges. I casestudier på individnivå, slik som i denne studien, blir diskurser tydelige gjennom informantens ulike selvteknologier, fordi disse representerer strategier som blir muliggjort innen diskursene⁵⁰.

For å få øye på det tatt-for-gitte må hele nettverket av utsagn, hjelpemidler og praksiser analyseres. Selv tilsynelatende ubetydelige hendelser eller materielle forhold kan ha betydning. Analysearbeidet er en prøve-og-feile prosess på jakt etter regulariteter .

Diskurser er altså konstituert av utsagn som til sammen utgjør en slags regularitet. I regulariteten ser man systematikk i hva som styrer utsagn, hvordan de blir sagt og hva slags styrke de har. Når man har funnet regulariteter av stabile utsagn, har man funnet en diskurs. Det handler om å brette eller folde ut virksomheten, ikke som skjult budskap, men etter

⁵⁰ Se 2.3.4.

hvordan utsagn opererer og får virkning i konkret praksis. Ulike mønstre blir dermed representasjoner av ulike diskurser.

2.7.2 Motstand og motdiskurser

Et individs identitet blir tydelig når individet lar seg disiplinere innenfor diskursene. Det betyr at de ulike konkurrerende diskursene får sin unike betydning for individet. Ulike konkurrerende diskurser sirkulerer og tilbys individet i de rommene som bebos. Visse diskurser får hegemoni ved at de understøttes av bestemte tatt-for-gitte eller tradisjonelle teknikker eller praksiser. Andre diskurser, ofte av motstridende art til dem som har hegemoni, kan man kalle *motdiskurser*. Disse får ikke dominans i det kulturelle rommet, men de er likevel virksomme ved å utgjøre en triggende motstand mot den dominerende diskursen. En dominerende diskurs blir tydelig ved nettopp å være noe annet enn motdiskursen.

Et vesentlig spørsmål er å forstå hva som gjør at motdiskursene ikke får feste og dermed ikke utgjør identitetsformende diskurser. Kapitlene 4, 5 og 6 vil beskrive og gi eksempler på forhandling mellom diskursene, gjennom informantenes beskrivelser av sine praksiser.

Subjektet er selvsagt den handlende instans. Samtidig, hvis man skal forstå hvordan subjektet blir til, med den ene eller andre intensjonen, må man ha blikket på de kulturelle praksisene, på ”sannhetene” som subjektene holdes oppe av, tror på og formes av. For å få det til, må man så å si sette subjektet i parentes for en stund. Man må forsøke å distansere seg fra selve personen, i dette tilfellet sangeren, og snarere spørre hva slags sannheter som ligger innskrevet i de ulike diskursene som sangeren trekker på (Foucault 1980). Det betyr altså ikke at subjektet ikke handler intensjonalt. Men for å forstå subjektet, eller subjektets selvopfatning, må man desentrere det og spørre: Hvordan fungerer diskurser som normaliserende og disiplinerende, det vil si konstruerende, på subjektet? Hva slags trekk og egenskaper blir da typisk ved subjektet?

Dette tangerer hva Hall skriver om kulturelle representasjoner og sosiale identiteter som konstruerte innenfor representasjon, ikke utenfor. Hall beskriver i ”The Centrality of Culture” hvordan man som individ investerer i, eller identifiserer seg med, en eller annen mening med hva og hvordan det er å være en identitet. Han skildrer hvordan det for eksempel ”å være

engelsk”, er noe som konstrueres ved å innta en bestemt subjektposisjon⁵¹. Individet bestemmer seg for å bli en bestemt *type* engelsk som individet kjenner seg identifisert med. Han foreslår at identitet utvikles i dialog mellom meninger og definisjoner som blir presentert til oss gjennom kulturelle diskurser. Hvorvidt man lar seg representere av de ulike diskursene kommer an på hvilke subjektposisjoner av de som tilbys, som man tar på seg og identifiserer seg med (1997: 219f).

Hvordan sangere forhandler identitet gjennom diskurser og motdiskurser, må begripes gjennom sangernes subjektposisjonering. Motdiskurser blir slik individets forsøk på identifisering som ikke lykkes, fordi individet ikke kjenner seg hjemme i diskursen.

⁵¹ Se Jørgensen/Phillips (1999), Jørgensen (2002) og Nerland (2003).

Kapittel 3: INTERVJU, CASESTUDIER OG ANALYSE – NOEN OVERORDNEDE PERSPEKTIVER

3.1 Innledning

I dette kapitlet ønsker jeg å knytte noen mer overordnede kommentarer til den empiriske delen av avhandlingen, samtidig som jeg vil gi en konkret veiviser til hvordan man kan lese de følgende kapitlene. Jeg vil også drøfte noen viktige sider ved intervju som metode, og, gjennom det, involvere leseren i min relasjon til intervjuobjektene. At jeg også er en del av min egen forskning, har jeg belyst i 2.6, "Forskeren som diskursiv agent".

Et diskursteoretisk grep på identitetsdannelse forutsetter at man har det *kulturelle* og det *romlige* som premisser for forståelse av identivering. Sett i et diskursivt perspektiv kan det imidlertid være problematisk med intervjuformen at den intervjuede og vedkommendes personlige fortelling blir så viktige for forskeren at denne skygger for det man leter etter, nemlig mønstrene i de diskursene som intervjuobjektet styres av. Forblindes man av intervjuutsagn blir det komplisert for forskeren, eller dekoderen, å få øye på disse mønstrene, fordi oppmerksomheten fanges av selve fortellingen. Det fortøner seg gjerne lettere å hente ut de mer personlige utsagnene, hvor individet uttrykker seg om egne følelser og hendelser. Disse er gjenkjennelige og derfor mer forståelige.

Derfor kan det selvsagt også være fristende å bare legge frem, i dette tilfellet, tre store fortellinger, som i seg selv er genuint interessante og megetsigende. Informantene mine har gitt innblikk i spennende verdener. Historiene er selvsagt viktige i seg selv, som de eksemplene de er på erfaringer blant klassisk-, pop- og jazzsangere i dagens Norge. Men det er når man anvender innholdet i fortellingene på bestemte måter, altså bruker et verktøy som diskursteori på materialet, at man kan analysere frem mønstre som informantene styres av. Det er i slike mønstre at individene blir tydelige og identitet kan spores.

Jeg vil i det følgende vise frem noe av min egen diskursive prosess. Jeg ønsker å involvere leseren i noen av de spørsmålene som ligger forut for og under intervjuprosessen. Selve

arbeidet rundt forberedelse til intervju er et viktig ledd i forskningsprosessen, og det er her man lett kan snuble i perspektiver på intervju som nettopp *ikke* har det kulturelle og romlige som premiss. Det er mange oppfatninger av intervju som forskningsmetode. Også perspektiver som ikke helt faller sammen med diskursteoretisk tilnærming kan selvsagt gi opplysende bidrag. Som det vil fremgå av presentasjonen, har jeg arbeidet med spørsmålet om hvordan innsikter fra andre teoretiske perspektiver kan brukes konstruktivt i diskursanalyse.

3.2 Hva er et forskningsintervju?

Et forskningsintervju blir regnet som en faglig konversasjon som har struktur og hensikt, i motsetning til en hverdagslig samtale. Kvale (2001: 31) skriver at forskeren definerer og kontrollerer situasjonen. Målet er å innhente kunnskap og kvalitative beskrivelser fra intervjuobjektets verden ved å stille spørsmål. Det er metodisk bevissthet rundt spørreformen, fokuseringen på dynamikken i interaksjonen mellom intervjueren og den intervjuede, og en kritisk innstilling til det som blir sagt.

”Intervjuet er en scene hvor kunnskap produseres gjennom interaksjon mellom intervjuer og intervjuperson.”

(Kvale 2001: 75)

Ved å lage og se intervjusituasjonen som en arena, et podium, løftes intervjuer og intervjuobjekt mot en tilstand av rettethet mot det som skjer.

Forskningsintervjuet er en samtale, men en helt spesiell type samtale, forskjellig fra for eksempel en terapisaftale hvor den ene er definert som hjelpesøkende. Det er også noe annet enn en filosofisk samtale, hvor argumenter er hovedingrediens. Forskningsintervjuet kan imidlertid være nærmere en filosofisk samtale enn noe annet. Både Gadamer, i ”Wahrheit und Methode” (1997 [1960]), og Kvale refererer til Platons dialoger og løfter frem samtalen og fortryllesen som *kan* skje når mennesker åpner seg for hverandre i samtale. For Gadamer er språket selve nøkkelen til forståelse. Det er språket som bestemmer hva man forstår og det er fordommene, eller forforståelsen, som er betingelsen for forståelse overhodet. Han skriver i sitt hovedverk at forståelse aldri bare er noe man reproducerer, men alltid også en produktiv forholdningsmåte, man komponerer alltid selv den forståelsen man kommer frem til av et fenomen. Historien og tidsaspektet må med, fordi man står midt i historien, ikke ved siden av. Å være i historien, betyr å aldri kunne bli helt selvbevisst. Hvordan fortolkerens historiske

situert legger premissene og styrer fortolkningen, er derfor et vesentlig aspekt som ikke fullt ut kan redegjøres for. Gadamer er opptatt av hva forståelse dypest sett er. Det er i selve møtet at forståelseshorizontene kan smelte sammen. Det er en avsløringsprosess hvor man nærmer seg sannhet⁵² ved å sette sin egen forforståelse på spill fordi man vet at man ikke kan vite hva som vil komme ut av møtet med det som skal forstås (Christensen 1999: 206)⁵³. Man blir brakt videre av selve dialogen med et annet menneske, og individets vilje bestemmer ikke lenger innholdet i samtalen. ”Loven om emnet” trer inn og utløser argumenter og motargumenter. En slik tankegang leder hen mot at samtals tema blir i seg selv et ”tenkende” objekt. Faren for å havne i en filosofisk samtale er til stede.

Dersom man følger videre Gadamers beskrivelser av en ”ekte” samtale, vil man kunne tenke seg at når intervjuobjektet gis tid til å lete frem svar på kritiske og vanskelige spørsmål, tid til å reflektere over sine erfaringer og lete frem en argumentasjon for sine svar, vil ny mening og forståelse kunne dannes i selve intervjuprosessen. Hvorvidt Gadamer mente at ”sannhet” kunne erkjennes, er usikkert, men det kan se ut som om Gadamer forutsetter at ”sannhet” og ”ekthet” finnes, eller at man kan skille mellom mer og mindre sannsynlige eller riktige forståelser.

I et diskursperspektiv, som kontinuerlig stiller spørsmål ved det tilsynelatende bestående, opererer man ikke gjennom begreper som ”sannhet” og ”ekthet”. Hvordan kan man så benytte denne kunnskapen i diskursanalyse?

Et diskursteoretisk perspektiv på intervju vil vektlegge intervjuobjektets strategiske måter å snakke *på*, og snakke *om* et emne. I identitetsforskning er man interessert i individets måter å konstruere egen virkelighet på, slik det kommer til uttrykk gjennom konkrete og materielle beskrivelser og fortellinger. Intervjuutsagn kan derfor fungere som bidrag til å se helheter med et samlet ”blikk”. Med et slikt forskerblikk vil man kunne dra nytte av at samtalen er definert som inngående, med god tid til å dvele ved hvert spørsmål og svar. Intervjuet kan bli en fortelling, reflektert frem i dialog, i vekslingen mellom spørsmål og svar. Både intervjuer og intervjuobjekt endres dersom samtals form utvikles slik. Forskerens utfordring er, som

⁵² I et diskursperspektiv er en slik formulering problematisk.

⁵³ Også Ruud (1997: 195ff) diskuterer Gadamer og den avstanden tiden skaper. Tidsaspektet gjør at mening skapes gjennom fortolkning. Kosellecks tenkning om tidslighet er også relevant her (1979).

jeg innledet dette kapitlet med å påpeke, å ikke bli oppslukt av fortellingen, men evne å distansere seg når utsagn skal analyseres.

Kvale skriver at som en følge av postmoderne perspektiv på kunnskapskonstruksjon er intervjuet

”en samtale hvor data oppstår i den mellommenneskelige relasjonen. Samtalen er da intervjuerens og intervjupersonens felles produkt. Det avgjørende spørsmål er ikke hvorvidt intervjueren skal lede eller ikke lede, med hvor intervju spørsmålene skal lede, og hvorvidt de vil lede i viktige retninger som vil gi ny, troverdig og interessant kunnskap.”

(Kvale 2001: 98)

Intervjuformens styrke er at den fanger opp intervjupersonens oppfatninger om et tema og gir et nyansert og mangfoldig bilde av virkeligheten. Slik får man kvalitative tekster i stedet for kvantitative data (Kvale 2001: 21ff). Kvalitativ forskning innebærer alternative oppfatninger om sosial kunnskap, om mening, virkelighet og hva som er sant innen samfunnsvitenskaplig forskning. Det grunnleggende materialet er ikke lenger objektive data som skal kvantifiseres, men meningsfulle relasjoner som skal tolkes. I løpet av de siste årene har det i samfunnsvitenskaplig og humanistisk forskning foregått en forskyvning mot filosofiske tenkemåter, sosial virkelighetskonstruksjon, hermeneutiske tolkninger av teksters mening, fenomenologiske beskrivelser av bevissthet og sammenheng (Kvale 2001: 26).

Det interessante med det kvalitative forskningsintervjuet er selvsagt forskerens blikk og metode. Ikke bare analysen og fortolkningen, men hele forskningsdesignet; spørsmålene og måten å stille spørsmålene på, holdningen til intervjuobjektene, utvalget av materiale, alt vil få retning av forskerens blikk. Forskerens forforståelse og kunnskap om temaet spiller en rolle. Derfor er forskeren selv en betydelig del av studien.

I en diskursorientert studie vil forskeren hele tiden være opptatt av at samtalen er en konstruksjon, at identitetsdannelse er prosess og konstruksjon, at språket ikke er en nøytral avspeiling av virkeligheten. Det er heller slik at *måtene* det snakkes på, viser hvilke diskurser intervjuobjektet trekker på. Med andre ord; intervjuobjektets talemåter, ”slangbemerkinger”, ”fyllord” som ”jaja”, ”ikke sant?”, ”veldig”, valg av eksempler, måtene

eksemplene fremstilles på, har derfor også betydning i forskerens arbeid med kartlegging av feltet⁵⁴.

3.2.1 Bruk av minner som datakilde

Å gjøre intervju innebærer nødvendigvis at informanten snakker om fortid. Fortiden er innskrevet i nåtiden. Informantens minner blir således en viktig datakilde⁵⁵. Jeg vil her drøfte hvordan minner kan håndteres for denne type forskning.

Det som sies vil alltid være et utvalg av et ellers stort materiale og rikt indre liv. Når informanten snakker under intervju, er det visse minner som trer frem, minner som har hatt så sterk effekt at de dukker først frem i bevisstheten. Man må anse at det er resultat av prosesser som pågår kontinuerlig. Av alle de tusener historier som kunne fortelles fra et liv, er det kun noen få som velges ut og blir stående som representasjon for informanten. Er det så informantens valg? Både ja og nei. Først nei, fordi det er intervjueren som leder informanten mot et bestemt tema. Så gjør informanten sitt utvalg. Men selv det er i høy grad preget av mange, parallelle valg som må taes hurtig. Det er trolig at informantens velbefinnende og forhold til intervjuer på intervjutidspunktet spiller en betydelig rolle, og at stemningen i rommet, belysning, temperatur, møblering og slike forhold også medvirker til hva som faktisk dukker frem av minner. I prosessen med å vise frem sin egen fortid, er man således dypt inne i det emosjonelle, det private, det skamfulle, ja, hele den basale emosjonsbeholdningen. Derfor må man som intervjuer ta høyde for at informanten filtrerer bort det som ikke passer. Man må kunne anta at informanten, på bakgrunn av taus kunnskap om kommunikasjon generelt, også i denne situasjonen beskytter seg selv ved å prøve ut ulike måter å dele ”koder” på som virker fornuftige.

Når et intervjuobjekt blir stilt spørsmål som krever lengre refleksjon, vil spørsmål om tilhørighet kunne bli påtrengende. Informanten vil kunne oppleve konflikt med hensyn til hvem hun er, hva hun vil være, hva hun tror hun kan oppfattes som. Hva betyr det hvis intervjuer og informant har ulik fortolkning av for eksempel ordet ”popsang”?

⁵⁴ Se 6.2.7.

⁵⁵ Hvordan ”fortid” fortolkes avhenger selvsagt av forskerens vitenskapsteoretiske perspektiv.

”The main point is that meaning does not inhere in things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that produces meaning, that makes things mean.”

(Hall 1997: 24)

Når informanten deler minner med intervjueren, skjer det både på bakgrunn av hva som oppleves betydningsfullt, men også til en viss grad ut fra den dominerende diskursen i selve intervjusituasjonen. Informanten deler det meningsfulle gjennom å begrepsliggjøre hvilken symbolsk funksjon det meningsfulle har. Språk, begreper og måter utsagn beskrives på er uttrykk for subtile mekanismer for å formidle hva som gir mening. Mening skapes i praksis, gjennom representasjonssystemer i form av språk; tegn og symboler uttrykt gjennom stemmelyd, klangfarge og kroppsspråk. Slik vises det meningsproduserende frem. De historiene vi lever livet i, er repertoaret vi lever livet etter.

”We formulate our experience through our knowledge of the stories of others and by telling our own stories, whether aloud or to ourselves. It is through storying that we experience - and recognize that experience in the first place.”

(Finnegan 1997: 76)

Man kan spørre i hvilken grad mennesket er i stand til å være forfattere av eget liv. Hvis man ser på kultur som bestående av en lang rekke fortellinger, kan man se på det å forvalte og tolke fortellingene som en nøkkel til å forstå den sosiale verden. I ”teksten” ligger de ulike symbolene som representerer tekstens vesentlige elementer (Frykman/Løfgren 1994).

Ruuds forskning på musikkstudenters musikalske minner tar for seg sammenhenger mellom musikk og identitet (Ruud 1997a). Han fokuserer sterkt på minner og hva i den konkrete situasjonen omkring musikkopplevelsen som har bidratt til at opplevelser bevares inne i oss som betydningsbærende. Fortellingene som til enhver tid uttrykker seg i vår identitet, bærer minner om og fortolkninger av hva man har gjort og blitt utsatt for gjennom livet. Erfaringer med sansing, samspill og kropp danner råstoffet, mens språket leverer metaforene som kan skape forståelse og sammenheng i livet:

”Jeg kan slik skrive fortellingen om mitt liv gjennom å gjenfortelle episodene hvor musikkopplevelsene satte seg fast i kroppen. Og fordi slike fortellinger alltid handler om en større kontekst - om forholdet til andre mennesker, tid, sted og eksistensielle spørsmål - blir fortellingene om musikkopplevelsene og om ”min musikk”, alltid en fortelling om ”hvem jeg er”, eller hva jeg ønsker å framstå som for meg selv og andre.”

(Ruud 1997b: 4)

Minner er alltid gjenskapning, det vil si ny konstruksjon med fordreining, utelatelser og så videre. På denne måten forsøker Ruud å nøste opp de mange små fortellingene for å finne mønstre i hva musikken betyr for den enkelte og hvilken funksjon den har. Ruuds hypotese er at den musikalske identiteten kan leses som et bilde på personlig identitet. Det er minnene som gir assosiasjoner og opplevelser av blant annet hva som kjennes meningsfullt. Ved å reflektere over minner, enten ved å skrive ned en musikalsk biografi eller ved å være i en intervjusituasjon, blir tidligere erfaringer med musikk bevisstgjort og indre diskurser uttalte, skriver Ruud (1997a: 59ff). Han henviser til den tyske feministen Frigga Haug når begrepet ”minnearbeid” skal få en adressat. Sentralt i hennes teori om minnearbeid er at det vi husker, spiller en stor rolle i konstruksjonen av selvet, som dermed anses som konstruert gjennom refleksjon. Slik skriver Ruud at alt vi minnes, danner et relevant spor i dannelsen av vår identitet (Ruud 1997a: 66).

3.3 Betraktninger rundt intervjusituasjon og spørsmål

I arbeidet med intervjuspørsmål utformes det som gir retning til intervjuene; tematikk og detaljnivå, holdninger og bearbeidelse av taus kunnskap om temaet. Forberedelse til intervju, arbeid med spørsmål, bevisstgjøring av egne holdninger til intervju som metode, og refleksjon over kraften i kvalitative forskningsintervjuer er vesentlig.

”Interviewers are increasingly seen as active participants in an interaction with respondents, and interviews are seen as negotiated accomplishments of both interviewers and respondents that are shaped by the contexts and situations in which they take place.”

(Fontana & Frey 2005: 716)

Når forskeren har delvis samme bakgrunn som intervjuobjektene, er det fare for at man kan være ute etter svar som bekrefter legitimiteten ved egen virksomhet og virkelighetsforståelse. Også forskeren er, som tidligere nevnt, innvevd i strukturer, makthierarkier, uttalt som tattfor-gittheter, og er sosialisert inn i ureflekterte væremåter og tenkesett som kan prege prosjektet på en uhensiktsmessig måte. Bevisstgjøring av hva slags diskurser som opererer gjennom forskeren og utgjør dennes innstilling, er vesentlig. Min bevisstgjøringsprosess har blant annet foregått ved bevisst å innta ulike vitenskapsteoretiske posisjoner for tankekonstruksjon i arbeidsprosessen og sette dem opp mot diskursperspektivet.

Dersom informanten ikke får tillit til intervjueren, vil samtalen forbli uforløst, svekke dataene og komplisere fortolkningsprosessen. Hvis forskeren ikke selv er berørt av spørsmålene, kan det legge en hemning på intervjuobjektet.

”Det er når man som forsker blir inntatt av samtals tema, berørt av emnet man har brakt frem, at man kan bringes videre sammen med intervjuobjektet. Samtalen er i seg selv et lærested for begge parter.”

(Kvale 2001: 28)

Spørsmålene til informantene i denne studien har blitt til gjennom lang tids refleksjon. De har blitt endret og polert mange ganger, før de endelig fremsto som ”riktige” i forhold til avhandlingens tematikk. Også under selve intervjuene endret og tilpasset jeg spørsmål til situasjonen. Ved at spørsmålene endres i takt med egen utvikling som forsker, vokser prosjektet, selv før intervjuene er i gang.

Som intervjuer merket jeg endring og utvikling i mine måter å spørre på. Jeg var veldig ”på hugget” i første intervjurunde, responderte hele tiden på intervjuobjektets svar med egne innspill, nikk og bifall. Jeg merket at jeg forstyrret intervjuobjektets tankerekker. Jeg var opptatt av om minidiskspilleren fungerte. Med andre ord, jeg var selvopptatt og ikke fullt konsentrert om samtalen. Man kan si at det kan synes ubetydelig så lenge informanten svarer på spørsmålene som blir stilt. Poenget er at i diskursteoretisk analyse av materialet er man ikke mest opptatt av *hva* som blir sagt, men *hvordan* det blir sagt, hvordan argumentasjonsstilen er, og hvordan informanten fremstår i praksis. Det er ut av dette at man analyserer hvilke diskurser som er virksomme i informantens utforming av sin virkelighet. Derfor har det betydning hvorvidt forskeren retter hele sin oppmerksomhet mot tenkning om det felles temaet, og mot den som snakker, eller om noe av oppmerksomhetsfeltet er opptatt av andre temaer, som hvorvidt opptakeren fungerer eller ikke.

3.3.1 Refleksjon rundt intervjuguiden

Jeg arbeidet frem en intervjuguide for tre lengre intervju⁵⁶. Fjerde og siste spørsmålsrunde ble laget etter at alle informanter hadde blitt intervjuet tre ganger. Jeg innså da at en del vitale spørsmål ikke var blitt stilt i de tre første rundene.

Intervjuguiden fungerte som et holdepunkt og en sjekklister for intervjurundene. Spørsmålene dannet den tematiske rammen rundt hver intervjurunde, som alle hadde sitt overordnede tema. Jeg valgte å stille samme spørsmål til alle tre informanter for å høre tre ulike sangere reflektere over samme tematikk. Samme spørsmål innebærer dessuten en mulighet for å sammenligne svar. Det er verdifullt i og med at jeg har valgt å forske på sangere i ulike sjangere. Ingen av intervjuene forløp slik jeg på forhånd hadde tenkt de skulle gjøre. Spørsmålene ble heller ikke alltid stilt i den rekkefølge jeg hadde satt dem opp. I stedet ble jeg engasjert av sangernes åpenhjertige refleksjoner, og lot dermed intervjurundens tema bli det viktigste holdepunktet.

Jeg vil her presentere hovedtemaene for intervjurundene og knytte noen kommentarer til dem. Første intervjurundes tema var å bli kjent og finne fortrolighet. Det viktige var å vinne tillit hos informantene. Jeg stilte åpne og tilsynelatende overfladiske spørsmål for å få informantene til å fortelle sine historier. Informanten snakket om seg selv, hva hun sang, og hvordan hun øvde og utøvde. Hun fortalte om bakgrunn og beskrev detaljer fra barne- og ungdomsår som hadde vært betydningsfulle. I situasjonen var jeg særlig oppmerksom på at digresjoner som informantene kom med, nettopp kunne være det som gjorde at jeg fikk øye på mønstre i informantens tankerekker. Jeg var forberedt på at min egen ”diskursivt” formede identitet skapte mitt blikk som intervjuer og at informantene raskt fanget inn dette.

Andre intervjurunde hadde konflikter som hovedtema; konflikter med seg selv, men også i forhold til andre med hensyn til hvordan hun ville synge. I denne intervjurunden tok jeg utgangspunkt i hvordan identitet begrepsliggjøres i diskursperspektivet og hvilke spørsmål som ble interessante ut fra det; at identitet viser seg i praksis, i hva man føler godt ved, hva som kjennes fornuftig, legitimt, normalt. Jeg spurte om detaljer i opptreden som går på klang, pust, kroppsarbeid. Jeg bad informantene om å beskrive sin egen stil og stilen i den sjangeren

⁵⁶ Se spørsmålene i intervjuguiden i vedlegg 2. Det er spørsmålene rettet mot klassiskinformanten som er gjengitt.

hun mener å tilhøre. Hvordan informanten fremstår på scenen var viktig å få vite noe om, likeså hva hun selv tenkte om egen opptreden.

Tredje intervju handlet om identitet som sanger. Hva er det å være klassisk sanger? Hvorfor er det valgt? Hvordan er det å tilhøre en sjanger, og synge på bestemte måter? I denne intervjurunden var rangering av sangsjangere et tema.

Fjerde intervjurunde hadde konsentrasjon om grensene for vokal utfoldelse som tema. Hva kan klassisk-, pop- og jazzsangere *ikke* tillate seg? Hva slags normer for opptreden blir feil? Ved å la informanten reflektere rundt hva hun *ikke* kan tillate seg, kunne det bli tydelig både for henne og meg hva hun faktisk kjenner seg hjemme i.

Jeg kan i ettertid se at spørsmålene til en viss grad har virket mer styrende enn jeg hadde ønsket, og at jeg har ledet informantene mot bestemte svar. Dette er en av fallgruvene jeg forsøkte å unngå ved å være refleksiv i min holdning til forskningsintervju⁵⁷.

Mitt intervjumateriale er sensitivt. Inngående spørsmål berører informantenes selvoppfatning. Respekt for informantene er en ”etisk fordring”⁵⁸. Det har vært viktig for meg under hele arbeidet med intervjustørsmål, intervju og analyse å minne meg på ”den andre”, som alltid vil være prisgitt min fortolkning.

Musikkforskeren Christer Bouij skriver:

”Det er viktigt at betänka at vi som kvalitativa forskare ofta problematiserar nogot som inte tidigare varit föremål för reflektion, utan bara tagits för givet. Vi som forskare får inte heller för tidigt utgå från at vi är upprättat en gämensam förståelse med intervjupersonen. Vi har förhoppningsvis själva läst och reflekterat över det problemområde vi valt att forska i. Det kan då lätt inträffa att vi ställer svåra frågor, och därför behöver den intervjuade ha gott om tid til sina svar.”

(Bouij 1998: 42)

⁵⁷ Jeg utdyper tematikken i 3.5.1. I denne type forskning må man kontinuerlig være refleksiv i sin egen forskerinnstilling. Diskursteoretisk forskning befinner seg for eksempel langt fra et positivistisk forskningsperspektiv, hvor begrepet ”bias”, systematisk skjevhet, anvendes. I et diskursteoretisk landskap er det forskerens ”egne” tatt-for-gitte sannheter som bør være gjenstand for refleksjon.

⁵⁸ Begrepet er lånt fra K. E. Løgstrups bok: *Den etiske fordring*, fra 1956.

3.4 De tre casene

Jeg bruker de tre casene til å utvikle innsikt om hvordan profesjonelle sangere konstruerer sin identitet, men det er ikke primært hvert enkelt case jeg er interessert i. Hovedhensikten er ikke å foreta en forskjellsanalyse mellom de tre. Forskjellene mellom dem er interessante, fordi man må anta at tilnærming og teknikker for å frembringe sang i klassisk-, pop-, og jazzsang er temmelig ulik. Jeg vil likevel si at det er underordnet i forhold til selve problemstillingen for avhandlingen. Jeg forsker på *hva* slags standarder og regler som styrer sangernes valg, væremåter, snakkemåter, trivsel med yrkesvalg, sjanger og ikke minst måter å synge på, og *hvordan* krav styrer dem. Når jeg likevel sammenligner er det fordi ulikheter ved de tre casene kan bidra med kunnskap om identitetsdannelse.

Da jeg valgte informanter, valgte jeg sangere som av media omtales som vellykkede innen sine respektive sjangere. Jeg vil aldri få vite hvor representative disse tre sangerne er for gruppen profesjonelle sangere og for sjangerne klassisk, pop og jazz. Det vil alltid være basert på mine forestillinger om sjangerens innhold og hvem som befolker dem. Like fullt er det riktig å analysere disse tre sangernes bidrag *som* en representasjon for den store gruppen sangere. Disse sangerne oppfyller de kravene jeg stilte til mitt materiale:

- nyutdannet fra høyere musikk institusjon
- profesjonell i forstand av å ha sang som levevei⁵⁹
- betrakte seg som tilhørende en bestemt sjanger

En annen forsker ville fått andre resultater enn meg, selv om han hadde brukt det samme materialet, nettopp fordi denne måten å drive forskning på konstrueres underveis og således til en viss grad er avhengig av forskerens egen utvikling, forskerens spørsmål og forskerens måter å stille spørsmål på. Spørsmål reises, utvikles og endres i løpet av forskningsprosessen. To forskere går aldri gjennom samme forløp.

Hvordan kan man så stole på resultatene, hvis de verken er målbare eller generaliserbare? Forskning med diskursteori som redskap er primært opptatt av å stille spørsmål ved det som

⁵⁹ Hvordan definerer man profesjonalitet? Hvem er en profesjonell sanger? Finnegan (1989) tar opp problematikken profesjonell versus amatør i boka "The Hidden Musician". Se også 1.3.3.

regnes som normalt, vise frem forskningsfeltet ved å redegjøre for hvordan og hvorfor de individene man studerer handler og tenker slik de gjør, og hvordan de skaper seg mening. Forskeren arbeider frem en argumentasjon som kan underbygges og bidra med nye forståelser av feltet. Argumentasjon fundamenteres med teori.

Jeg søker kunnskap om sangernes konstruksjon av kompetanse og yrkesidentitet. Jeg perspektiverer identitetsforståelser ut fra at identitet kan betraktes som levd praksis og *levende* praksis.

3.5 Mine forskningsintervjuer

Mitt Foucault-orienterte diskursteoretiske perspektiv legger konkrete premisser for forskningen. Det gir meg redskap i arbeidsprosessen til å fokusere på diskurser som sirkulerer i sangernes arbeidsfelt. Dermed kan jeg analysere mulighetsbetingelsene for sammenhengene mellom identitet og kunnskap.

Jeg vektlegger at fremstillingen av casene er en konstruksjon, i samsvar med diskursteoriens intensjoner. Jeg har både laget spørsmål og ramme, jeg har valgt intervjuobjekter, samt tidsramme og antall intervjurunder. Jeg er dessuten både intervjueren og fortolkeren som velger ut hva som skal fortolkes.

Intervjuform og stil er vesentlig. Jeg har bevisst valgt å gi mest mulig plass til intervjuobjektene, la informantene være hovedaktører, og selv avbryte så lite som mulig under intervjuene. Jeg snakket lite om meg selv og forsøkte å si så lite som mulig før jeg satte på spilleren. Jeg var vennlig, men en tanke formell og høytidelig. Det var bevisst. Jeg ønsket at informantene skulle vite så lite som mulig om meg som person, for å unngå at de valgte ut fortellinger og svar som var tilpasset deres inntrykk av meg. Dette kan synes opplagt, men i en intervjusituasjon kan forskeren ha lyst å komme med mange egne innspill i form av kommentarer, digresjoner og bekreftende nikk, særlig hvis man kjenner godt intervjuobjektets tema, eksempler og forestillinger. Jeg la derfor spesielt vekt på å utforme få, men relativt vanskelig spørsmål, i motsetning til for eksempel Kvaless oppfordring om å stille lette, korte og klare spørsmål. Jeg lot intervjuobjektet snakke seg ut før jeg stilte neste spørsmål. Det innebærer pauser med stillhet. Det kan være fristende å dekke over slike stillheter, men det kan være nettopp her man kan finne de interessante erkjennelsene, i dvelingen, når intervjuobjektet tilsynelatende står fast med et spørsmål. Da tenkes det, da forstås det, da

overskrides forforståelser og klisjeer. Her er en mulig ny innsikt eller mening i ferd med å utformes. Slike mellomrom gir plass for tanken til å drive erkjennelsesprosesser fremover. Intervjuobjektet gis den tiden det tar å tenke ferdig en tankerekke med mange elementer.

Transkripsjonene av intervjuene er gjort ordrett, med inntegnede parenteser for pauser, sukk, latter, demonstrasjonsbeskrivelser av syngemåter og så videre⁶⁰. Understreking i informantutsagn er gjort der hvor informanten har uttrykt seg sterkt og hevet stemme, som for å understreke viktigheten av innholdet.

Jeg har kun lydopptak, altså ikke videoopptak av intervjuene. Men jeg har, gjennom mange års erfaring med sangundervisning og opptak av egen og andres undervisning, erfart at man kan trene seg opp til å ”se” situasjonen for sitt indre blikk relativt klart, dersom man raskt transkriberer intervjuene og samtidig utførlig nedtegner detaljer om stemning i rommet, lyder, lukter, forstyrrelser, med mer. Med et etnografisk blikk er slike aspekter helt vesentlige; så mange detaljer som mulig, samt intervjuerens tanker underveis i intervjuet, har betydning, med det forbehold at man aldri vil fange opp situasjonen presis som den var, uansett hvor nøyaktig man nedtegner den. Den vil også, på grunn av tidsaspektet fra intervju til transkripsjon, gå gjennom en medieringsprosess, slik at det som faktisk skjedde, ikke vil kunne huskes presis slik det var, på grunn av at tiden har modnet fortolkeren.

Med et diskursperspektiv på intervjusituasjonen, blir det relevant å foreta løpende fortolkninger av språkbruk og talemåter. Det faktum at intervjuet tas opp på bånd, gir en skjerpethet som muligens ansporer intervjuobjektet til å gi nyanserte og presise svar. Samtalen gjøres viktig, den løftes opp på et nivå hvor intervjuobjektene må samle seg og tenke svaret reflektert frem, der og da. En slik intensivert konsentrasjon omdanner intervjusituasjonen til en scenisk fremstilling, hvor informanten fremstiller seg selv som tenkende og kompetent. Når begge parter snakker konsentrert om temaet, og lytter til hverandre, kan intervjuobjektet få øye på nye aspekter, forstå mer av seg selv og utvikle nye resonnementer der og da.

Jeg ønsket ikke at informantene skulle få anledning til å tenke ut svar på spørsmål på forhånd. Derfor hadde jeg ikke forberedt dem på andre måter enn ved å si at jeg ønsket å lære mer om hva slags krav som gjør seg gjeldende når sangere utvikler seg som sangere. En kort briefing

⁶⁰ Rent praktisk er hvert intervju nummerert, og hvert utsagn og spørsmål har også nummer og navn. I. intervju med klassisksangeren Trond, utsagn nummer 129 benevnes slik: K1-129Tr. Tr=Trond. *Mitt* neste spørsmål nummereres slik: K1-130T. T=Tiri

før selve intervjusamtalen startet, var nødvendig for å gjøre opp status. Hvordan er dagen i dag? Har du det bra? De-briefingen etter intervjusamtalen ble også viktig, en slags bekreftelse til intervjuobjektet på at dette var spennende, dette var akkurat hva jeg var ute etter.

Under transkriberingen er nærheten til teksten vesentlig. For meg ville det være utenkelig å la andre transkribere intervjuene, fordi under transkriberingen retter forskerens fokus seg mot problemstillingen som søkes svar på. Hva er det i teksten som kan vise veien videre? Her er sporhunden en god metafor for hvordan man som diskursanalytiker er på kontinuerlig jakt etter regulariteter i utsagn.

Arbeid frem til analyse er en lang prosess. Når intervjuene endelig analyseres, kjenner jeg som forsker teksten godt. Teksten er ikke bare tegn på papir, men tegn som viser betydninger. Jeg har også det visuelle fra intervjusituasjonen med meg for mitt indre øye. En stor mengde taus kunnskap er dermed en del av ”teksten”. Det er en fordel at teksten som skal fortolkes ikke er fremmed, at den for eksempel ikke bare er resultater fra en spørreskjemaundersøkelse.

Jeg har selvsagt vurdert underveis når empirien var tilstrekkelig⁶¹. Det er måten man anvender sitt datamateriale på, metode og konsekvens, som vil tale for om et intervjumateriale av dette omfang er nok⁶². Men siden diskursteori vektlegger *måtene*, effektene som talemåtene har på sangerens handlingsrom, forsvarer jeg at denne intervjuformen kan brukes som hovedkilde til forståelse av vokal identitetsdannelse⁶³.

Jeg tegnet skriftlig kontrakt med informantene på deres første intervjudag (se vedlegg 1). Jeg fikk tillatelse til å bruke intervjuene som en del av studien min. I kontrakten oppfordret jeg sangerne til å lese gjennom utskrifter av intervjuene, gi kommentarer og rettelser, hvis de ønsket det. Jeg fikk en forespørsel om å få utskrift fra ett av intervjuene, men har ikke fått kommentarer eller ønsker om rettelser.

⁶¹ 45.162 ord med klassiskinformanten, 38.509 ord med popinformanten, 26.106 ord med jazzinformanten.

⁶² Se 2.5: Hvordan kan man lese vokal identitet ut av verbale data?

⁶³ Tradisjonell lingvistisk analyse ville trolig ikke godtatt transkripsjoner på denne måten, uten lydparametre til å fange opp nyansene i stemmeuttrykk, latter og andre ytringer. Jeg har også valgt bort videoopptak, fordi det ikke er det visuelle jeg her søker. Informasjonen jeg kunne fått fra visuelle opptak, kunne nok bidratt til å gjøre forskningen enda mer troverdig. Siden jeg har valgt å anonymisere informantene, har ikke slike opptak vært aktuelle.

3.5.1 Behovet for underveisjusteringer

Å justere prosjektet underveis med hensyn til varighet, innhold og stil i intervjuene er i tråd med diskursperspektivet, som skatter en prosessorientert forskning fremfor ferdig formulerte kategorier og rigide oppsett for gjennomføring før oppstart av intervjuene. Denne ”friheten” i arbeidsprosessen har vært givende og produktiv, fordi jeg har kunnet justere min tenkning om spørsmål, om temaet, om intervjuobjektene og metode kontinuerlig under forskningsprosessen. Friheten har hatt en prinsipiell betydning i analysearbeidet ved at den har bidratt til å kunne unngå for streng og rigid rubrisering av analyseutsagn og kategorier. Dette vil forhåpentligvis også fremgå av den formen de tre casene er fremstilt gjennom⁶⁴.

Jeg er farget av mitt verdisyn på sang. Hierarkitenkning slår ut også hos meg, som klassisk utdannet. Men nettopp på grunn av denne innsikten, det at man uansett er prisgitt sin egen posisjon, er jeg også klar over mange av fallgruvene. Å trene seg på å lete etter innvendinger mot det man selv mener, er å ”lete etter sin egen skygge”. En av fallgruvene i denne studien har vært tendensen til å ville systematisere og lage kategorier for tidlig i forskningsprosessen. Kategorisering *kan* forblinde forskningsprosessen. Jeg har forsøkt å reflektere over denne problematikken underveis. Derfor vil jeg her vise hvilke kategorier eller dimensjoner ved materialet jeg nok har latt meg styre av, uten at disse nødvendigvis gjør studien mindre troverdig. Eksemplene nedenfor viser hvordan jeg ordnet materialet mitt i en tidlig fase av studien:

- *Sjangertilhørighet* synes vesentlig for alle tre. De ”føler seg hjemme” i henholdsvis klassisk-, pop-, og jazzsjangeren og det er viktig for dem å bli betraktet som utøvere innen sin sjanger. Samtidig synger de gjerne i andre sjangere, men da ikke som profesjonelle.
- *Klangidealet* er svært ulikt for de tre informanter. Den klassiske klangen tar mange år å utvikle. Informanten som presenterer seg som ”klassisk”, sier at et 10 års-perspektiv er helt normalt å operere med. Popsangeren opplever utfordrende krav, som for eksempel bruk av sterke følelsesuttrykk i fremføringen; det være seg stønn, rop, hvissing, rå lyd eller sarte glidende toner. Jazzsangerens krav til klang er at den skal være egenartet og veltrimmet.
- *Forhold til egen stemme, øving, øvingsmåter*: Alle tre bruker tilnærmedesvis like mye tid på sangen sin, men innholdet i øvingen er helt forskjellig. Det som er viktig for klassisksangeren, kan være uvesentlig for popsangeren.

⁶⁴ Se 3.6.

- *Konflikter* og forhandlinger med seg selv og andre om hvordan de skal synge, eller ikke kan synge, og med hva slags klang og uttrykk, er fremtredende.
- Informantene viser hvor viktig *kropp* er, men hvor forskjellig den fungerer i klassisk, pop og jazz. Samtidig pleies eget utseende, kroppsvekt, påkledning og hårfrisyre i varierende grad. Om sangeren skal stå i ro eller bevege seg, er et viktig tema for disse tre sangerne.
- *Forhold til publikum* er ulikt. Her er klassisksangeren mindre opptatt av publikum, mens teknikk og korrekt stiltolkning er mer vesentlig. Popsangeren er avhengig av respons fra publikum, men legger mye arbeid nettopp i kommunikasjonsdelen av formidlingen. Jazzsangeren betrakter seg på en måte som en publikums velgjører, en som først og fremst skal glede med sin sang.
- Opplevelse av *forventningspress*, normer, krav og kravstillere er en vesentlig del av hverdagen for alle tre.
- *Musikkutdanningsinstitusjonene* har stor plass i alle fortellingene. Erfaringer herfra knyttes direkte til opplevelse av egenart.

Analyse av intervjuene åpner opp for andre kategorier enn en slik foreløpig inndeling, men disse holdepunktene har bidratt til å drive studien fremover. Kategoriene har virket strukturerende. De samsvarer dessuten med problemstillingen, som særlig fokuserer på sangeres erfaring med og opplevelse av krav, både på ”indre” og ”ytre” plan.

3.6 Valg av presentasjonsform for case-fremlegg og analyse

Det vil bli en markant endring av verbal stil i case-fremleggene i forhold til avhandlingen for øvrig. Stilen i de neste tre kapitlene går bevisst mer mot det muntlige, hvor informantenes hverdagspråk blir tydelig. Samtidig med denne mer muntlige stilen bruker jeg teori direkte i analysene. Den teori som bringes inn sammen med informantutsagn brukes for å tydeliggjøre og underbygge de ulike utsagnene, som for eksempel når en informant bringer frem fagspesifikke begreper som *hodeklang*, *brystklang* eller *belting*⁶⁵. De diskursteoretiske prinsippene og begrepene ligger implisitt i fremstillingen av casene. Jeg velger bevisst å opprettholde den muntlige stilen for å vise at kompleksiteten som ligger i identitetsproblematikken kan leses ut av tilsynelatende enkle og hverdagslige utsagn. Jeg anbefaler leseren å lese casene sakte, for, om mulig, bedre å gripe denne kompleksiteten. Når

⁶⁵ Se 5.2.3.

informantene beskriver tilknytninger til band, kor eller musikkutdanningsinstitusjoner, er dette beskrivelser som kan analyseres med redskaper som begrepene governmentality, diskursive rom, disiplinerende mekanismer, selvteknologi og subjektposisjonering, representerer. Disse begrepene ligger innskrevet i casene, selv om det ikke sies eksplisitt.

Når jeg i kapittel 7 skal drøfte funn fra empirien, vil imidlertid fremstillingen igjen få en mer teoretisk karakter.

Som jeg skrev innledningsvis i dette kapitlet er det ikke vanlig å gi stor plass i en diskursteoretisk analyse til selve fortellingen, eller til subjektet i fortellingen. Dette fordi det ikke er fortellingens innhold, livshistorie eller et særskilt tema som er det primære siktemålet med analysen, men heller de diskurser som vever det hele sammen. Jeg velger imidlertid, tross dette, å løfte frem det narrative aspektet, og tar med relativt lange passasjer fra intervjuene. Jeg tror nyansene i informantens måter å bruke språket på vil være viktig for leseren å ha med seg for bedre å kunne forstå hvorfor og hvordan jeg som forsker kommer frem til de ulike diskursene som informantene trekker på.

Jeg velger altså, selv om dette er en diskursteoretisk studie, å ha et relativt tydelig og sterkt subjekt i case-fremleggene. Det gjør jeg fordi jeg ønsker å få frem informantens stemmer. Samtidig vil jeg vise at subjektet fremstår som en effekt av diskursene. Jeg håper at denne dobbeltheten vil vise at subjektet er underlagt føringer gjennom diskursene, men ikke totalt determinert. Når en informant snakker, er det et utsagn i diskursteoretisk betydning⁶⁶. Det er utsagn som skal analyseres slik det blir sagt, i den sammenheng det sies. Derfor gjennomgås og finleses utsagn på detaljnivå, gang på gang. Dette er en langsom og krevende analyseprosess, som fører forskeren inn i teksten på en helt spesiell måte. Prosessen med å velge ut materialet som skal analyseres pågår fra første stund man hører informanten sette ord på sin tilværelse. Utsilingsprosessen er en viktig del av analysen. Hvert utsnitt er valgt med omhu. Sitatene, slik de presenteres i analysekapitlene, er representasjoner av bestemte mønstre som har blitt tydelige for meg når informantene har fremstilt seg selv gjennom intervjuene. På bakgrunn av disse utsnittene fra intervjuene, analyserer jeg frem selvteknologiene som informantene underkaster seg, og de diskursene som jeg mener informantene trekker på. Som det vil fremgå, er mine informanter ulike i holdning til sang,

⁶⁶ Se 2.5.1.

yrke og publikum. Selv om de blir stilt bortimot samme spørsmål, viser svarene at de betoner sin egen yrkespraksis forskjellig.

De enkelte diskursene vil bli tydeliggjort gjennom fremvising av hva slags strategier som gror frem som funksjon av den diskursive logikken. Jeg vil blant annet vise hvordan noen diskurser får hegemoni, mens andre såkalte motdiskurser blir mindre vesentlige. Det sentrale, gjennomgående spørsmål er: Hvordan er det vokalkulturelle rommet som sangeren utformer sin identitet i, konstituert og ”møblert”?

Kapittel 4: "TROND" - EN KLASSISKSANGER

"Kanskje det jeg gjør på i dag, er et uttrykk for hvem jeg er. Ja så enkelt, at det er så enkelt som det."

Klassiskinformanten (K3-79Tr)

4.1 Innledning

Trond kaller seg klassisk sanger. Derfor er det legitimt å benevne han som klassisksanger i dette kapitlet. Som utgangspunkt for en diskursanalyse representerer kategorien "klassisksanger" en tilsynelatende lukking av diskurser allerede før presentasjon og analyse. Kategorien "klassisksanger" vil naturligvis bli gjenstand for kritisk refleksjon.

Det jeg søker i analysen er de diskursene som regulerer, styrer og former Trond som sanger. Hva slags sang som har betydning, og på hvilke måter, er nettopp hva denne sangeren vil fortelle. I sangerens utsagn ligger diskursene. Tronds identitet vil tydeliggjøres gjennom hvordan han disiplinere seg i diskursene.

Jeg vil i det følgende gi et omriss av Tronds livsløp; diskurser og motdiskurser i oppvekst, samt identitetsforhandlinger i studietiden, slik han har fremstilt det. Videre vil informantens strategier for å opprettholde en identitet som profesjonell klassisk sanger få stor plass i analysen.

4.2 Tronds livsløp

Trond er i dag en sanger med store sangoppdrag innenfor det man gjerne betegner som klassisk sjanger. Han begynte tidlig med musikk. Hovedinteressen var sang- og gitarspill. Særlig var det pop- og rock som opptok barne- og ungdomsårene og han dyrket sine idoler. Han spilte gitar og sang, først for seg selv, senere i band og etter hvert også i kor. Ungdomsskoletiden var fylt med musikk. Trond beskriver miljøet som aktivt, spennende og positivt. Han begynte på musikklinje på videregående og ble sterkt engasjert i de ulike musikkfagene; hørelære, musikkhistorie, satslære, pianospill, gitar og ensemblegrupper, i tillegg til sang, som ble hovedinstrumentet hans. Trond fikk sterke forbilder i lærerne, både

teorilærere og instrumental- og vokallærere, og ble inspirert av deres holdninger til musikk og kunst.

Etter hvert ble interessen for klassisk musikk så sterk at han søkte seg til musikkutdanning på et norsk konservatorium. Etter mye øving, mange opptredener, stor fremgang og respons på stemmeutvikling, fortsatte han med to års studier på en prestisjetung musikkutdanningsinstitusjon i Tyskland. Også her var responsen god.

Trond beskriver bakgrunnen sin som det motsatte av finkulturell. Det ble ikke spilt eller lyttet til klassisk musikk i hjemmet. Likevel valgte han en tradisjonell, klassisk sangutdanning.

Trond er nå tilbake i Norge, og er i ferd med å etablere et nettverk av kontakter som profesjonell sanger. Han jobber relativt bredt med sang, både som solist med kor og orkestre, som kammermusiker i mindre ensembler, som kordirigent, sangpedagog og lærer. Han har stor arbeidskapasitet, lange arbeidsdager, og pålegger seg selv stort press med hensyn til øving og innlæring av nytt stoff. Interessebredden hans fører ham ut i mange og varierte oppdrag.

Trond liker å filosofere over det å synge, over sangens plass i hans eget liv og over sangens vilkår i samfunnet for øvrig. Han beskriver seg selv som en allsidig sanger, men regner seg som klassisk sanger. Klassisk sang rommer det han søker gjennom å synge.

Vi går nå bakover i tid, til ungdomsskoletiden. En dag skjedde noe betydningsfullt i skolegården:

K1-14Tr: "(...) han kom bort til meg og sa (en innflytter med sunnmørsdialekt): "Trond, eg har høyrte at du spelar gitar og eg har tenkt å starte eit band." Det husker jeg veldig sterkt og det var en fantastisk opplevelse. Så da var det en kamerat i klassen min og jeg og et nettverk som han hadde starta, som begynte i et band og da fikk jeg en gitar, en elektrisk gitar og forsterker og det var noen fantastiske øyeblikk. Og da var jeg på en måte, han kameraten sang litt og jeg fikk lov til å synge. Og ifølge de som hørte på oss, så var det ikke noe særlig fint. Men det var en veldig sterk, sterk bandopplevelse, ikke sant?"

Utsagnet sier noe om det vokalkulturelle rommet⁶⁷ som Trond har bebodd i sin tidlige utforming som musiker. Det viser hvordan en relativt fremmed gutt henvendte seg til Trond

⁶⁷ Se 2.3.2.

fordi han ville skape musikalsk utvikling. Utsagnet sier ikke om dette var den gjengse måte å gjøre det på på denne ungdomsskolen; ta kontakt på denne måten. Det viser imidlertid at initiativtakeren, den nye kameraten, spør og blir enig med Trond om å starte band. Det som er spesielt her, er hvilken betydning det har for Trond. Han husker det "*veldig sterkt*" og det var en "*fantastisk opplevelse*" at en gutt han så opp til, men ikke kjente, ønsket at *han* skulle bli med i band. Trond var en som spilte og sang for seg selv på gutterommet mens han lyttet til sine idoler. Her blir han vurdert som en som er i stand til å spille i band! Og det er stort for ungdomsskoleeleven Trond.

Trond starter i bandet og banddeltakelsen får en karakter som gir en veldig sterk opplevelse. Egenopplevelsen, når han får elektrisk gitar og forsterker, beskrives som "*noen fantastiske øyeblikk*". "[J]eg fikk lov til å synge", sier han. Sannsynligvis fungerte initiativtakeren som leder. Trond underordnet seg og var glad for sin nye rolle som sanger og gitarist i bandet. I dette nye rommet er det mulig for Trond å leve ut det som på gutterommet bare var en drøm.

I utsagnet ovenfor (K1-14Tr) snakkes også om et nettverk mellom de ulike aktørene. Hva betyr så dette? Guttene skaper sitt eget rom, sin "greie". Det holdes sammen av aktørene, guttene. De får en sterk bandopplevelse sammen, altså fellesskapsfølelse, samhørighet. Utsagnet viser hvordan fellesskapet reguleres av indre maktstrukturer ved at aktørene har ulike posisjoner i forhold til hverandre.

Likevel muliggjøres det i dette rommet at egenopplevelse kan tillegges sterkere betydning enn andres vurdering. For eksempel sier Trond at de som hørte på, nok ikke syntes det var særlig fint. En slik måte å uttrykke seg på tyder på at han ikke synes å være så avhengig av ytre bekreftelse fra medelever og publikum for å oppleve det å synge og spille i band som betydningsfullt. Det er snarere bandets indre spenningsforhold som påvirker hans opplevelse og egenvurdering.

4.2.1 Diskurser og motdiskurser

Trond begynner på musikklinje på videregående skole muligens uten å være bevisst at der det studeres musikk, eksisterer det ofte verdihierarkier og kamp mellom sjangerne. Klassisk musikk opphøyes gjerne til høy kultur nettopp i kraft av at den kan definere andre kunstarter som lave (Ruud 1996: 36). Hvor kommer slike sannheter fra? Flyter de i rommet? Står tradisjonene innskrevet i veggene? I følgende utsagn kan leses både diskurser og

motdiskurser. Informanten dras mot flere diskurser. Hvorvidt en diskurs betegnes som en motdiskurs, avhenger av hva som betegnes som dominerende diskurs i utsagnet:

K3-42Tr: "(...) Du sjalter ikke ut noe ved å like noe annet. Og det har jeg jo erfart at når jeg begynte på musikklinja, så var jeg veldig sånn popband-orientert. Og da følte jeg jo litt av en slags forpliktelse å like klassisk, for det var jo liksom det som lå i ...du må jo liksom bli interessert i klassisk musikk og dette her, jaja. Og det var en veldig lang prosess for meg, men det var en veldig positiv prosess fordi at jeg var bestemt og det ble jeg egentlig oppmuntret til også av lærerne mine, til å like det jeg likte og ikke liksom ta ting fordi at den musikken bør du jo like for den har så høy status og sånne ting. Så det satte jeg pris på [Mmm] Og derfor så holder jeg, ...er hjertet mitt fremdeles mye av den her 80-talls popmusikken som jeg likte da, ikke sant, samtidig som det har vunnet på seg."

Trond hadde trådt inn i en musikklinjekultur som hadde innskrevne normer for visse sannheter. Ellers kunne han ikke ha grunn for å føle "...en slags forpliktelse [for] å like klassisk musikk". Det er diffust hvor denne overbevisningen kommer fra: "...for det var jo liksom det som lå i ...du må jo liksom bli interessert i klassisk musikk og dette her, jaja".

Når man undersøker fagplanen for musikklinjer på den tiden Trond gikk der, finner man et tyngdepunkt rundt klassisk musikk, men en samtidig tydelig åpenhet overfor andre stilarter. "Sannheten" som Trond synes å tro på, står derfor blant annet å lese i læreplanene for musikklinjer generelt, i fagplaner for hvert musikkteoretisk enkeltfag og for sang og instrumentale fag. "Sannheten" erfares når kunnskap måles i form av eksamen. Hvem blir honorert med de beste karakterene? Er det klassisksangeren som synger tyske lieder? Er det rockesangeren som synger selvlagede låter? Hva slags kriterier ligger til grunn for lærernes holdninger? "Noen" har verdsatt en type musikk som det man måler det andre ut fra, som en fasit. Fasiten fungerer som en sterk maktfaktor som holder sammen strukturene. I musikklinjekulturen ligger standardene for "identitetstilbud" innskrevet i nokså klare forventninger og forpliktelser til bestemte musikkpreferanser.

Tronds aller første møte med fenomenet jeg vil kalle "klassisk-kontra-all-annen-type-musikk" hadde han da han skulle begynne å spille gitar på musikkskolen:

K1-14Tr: "(...) for meg var da gitarspill forbundet med å synge. Så jeg så ikke på det, det er jo mange som spiller gitar og synes det er noe i seg selv. Men jeg syns det var en automatisk kobling. Så da begynte jeg på musikkskolen og da ble jeg spurt for første gang, så det var vel kanskje et av de valgene, om jeg ville spille klassisk gitar eller om jeg ville spille besifring og akkompagnere meg selv. Så da var det på en måte et spørsmål som jeg aldri hadde tenkt på, for jeg regnet

det å spille gitar som noe som hadde med sang å gjøre. Og det har jo selvfølgelig noe å gjøre med den tilknytningen til popmusikk og jeg antar at jeg så på det å spille gitar som en person som stod og sang og spilte."

Eksemplet viser at gitaren hadde en annen betydning når den kaltes "klassisk gitar", nemlig å spille rent instrumentalt. Det å spille besifring var ensbetydende med å akkompagnere seg selv. Det innebar en annen type sang, en annen sjanger. En annen rang? Han valgte besifringsgitaren på musikkskolen og entret musikklinja som en "slik" gitarist, en pop-gitarist, som også kunne synge bra. Men han var nå blitt oppmerksom på at klassisk gitar var noe som kan studeres i seg selv. På den musikklinja han gikk på, fikk han raskt følelsen av at det var klassisk som var noe. Han sier:

K1-20Tr: "(...) jeg må nok bli litt klassisk orientert. Men det tok lang tid, for det var veldig mye jeg ikke syntes var fint i det hele tatt."

Det opererte krefter innenfor musikklinjekulturen som han var nødt til å forholde seg til. Han tillot etter hvert å la klassisk musikk innta hans rom. Hans popbandorientering ble her en *motdiskurs* til det man kan lese av utsagnet ovenfor som den dominerende diskursen på musikklinja, nemlig diskursen om klassisk musikk. Han ble ledet mot klassisk, noe motvillig, men likevel helt bevisst.

Alle musikklinjer på videregående skoler har felles læreplan å rette seg etter. Likevel utgjør hver enkelt skole sin egen kultur, formet av ikke minst lærerne som mangeårig stabilt element, men også av elevene som til enhver tid arver kulturen ved sin musikklinje⁶⁸. Slik "arv" ligger som taus kunnskap. Autoritetsstrukturen på denne musikklinja var fleksibel og differensiert. Lærerne var åpne for at elevene brakte med seg forventninger om bestemte preferanser. De virket som støtter for Tronds egne preferanser, selv om disse i begynnelsen beveget seg i en annen retning enn det som lå innskrevet i institusjonens formulerte og offisielle struktur. Lærerne viste holdninger til musikkfaget som var med på å åpne Trond for det nye, i stedet for å la det bli konfliktfylt. Slik ble Tronds tvil omgjort til aksept av og tro på egne preferanser. Han fikk synge sin stil og gjøre musikken på sin måte, selv om det skulle vært i konflikt med institusjonens offisielle sangideal. Han kunne lære om det nye; klassisk

⁶⁸ Som musikk lærer i 13 år på tre forskjellige musikklinjer i ulike byer i Norge, mener jeg å ha fått insidekunnskap om musikklinjekulturer som gjør at jeg kan kjenne igjen mange av Tronds problemstillinger.

musikk, klassisk sang, uten å legge bort eller forkaste tidligere tilknytninger og praksiser til musikk.

4.2.2 Identitetsforhandlinger

Allerede som ni-åring stiftet Trond bekjentskap med korsang, men det var først etter at han begynte på musikklinja at korsang virkelig begynte å interessere ham. Han søkte om opptak i et velrenommert kor:

K1-6Tr: "(...) jeg tror ikke at jeg kvalifiserte meg helt, men de hadde behov for forsterkninger og da skjønte jeg at jeg måtte begynne å ta sangtimer. Og da ble det liksom det at jeg skiftet fra å identifisere meg som popsanger til å bli, til å bli skolert sanger, da, opplevde jeg det som. Det var liksom en forskjell på det å være skolert og det å drive med popmusikk. Så det var en sånn veldig klar identitetsting, mer enn det var en reell ting. Etter hvert så har jeg vel mer og mer blitt glad i å synge klassisk musikk. Men det har vært en ganske lang prosess, synes jeg. Det har vært, vanskelig å si om det har vært, det var nok litt styrt i begynnelsen. Da tenkte jeg at nå må jeg, siden jeg går på musikklinja og sånt, så må jeg jo interessere meg for klassisk musikk. Og det synes jeg var veldig vanskelig."

Hva kan ligge i et utsagn som "*da skjønte jeg at jeg måtte begynne å ta sangtimer*"? Trond trekkes mer og mer mot klassisk musikk, klassisk sang, som han hører og opplever som noe ganske annet enn sang sammen med gitar og bandinstrumenter. Men han har enda ikke tatt sangtimer, hvilket for han betyr at han kan saktens synge, men ikke på den "riktige" måten. Han hører også andre sangere på skolen som synger klassisk sang. Trond er blitt oppmerksom på at sangere som tar sangtime blir skolerte på en annen måte, betrakter stemmen annerledes, øver på en annen måte, synger et annet repertoar og snakker om det å synge på en annen måte. Han opplever konflikter, eller det jeg vil betegne som identitetsforhandlinger. Han sier at han må interessere seg for klassisk musikk siden han går på musikklinja. Han sier ikke at han bør gjøre det. Kreftene som sirkulerer og holder sammen musikklinjekulturen plasserer klassisk musikk sentralt i oppmerksomhetsfeltet hans. Møtet med klassisk musikk er nytt og til dels spennende. Det er en musikkultur som Trond bare hadde vage forestillinger om. Fra første stund har han opplevd at det ligger mye eventyrlig i begrepet "klassisk". Lærerne har han stor respekt for. De underviser blant annet Bach-stil i satslære, går gjennom den klassiske musikkhistorien fra renessansen og frem til dagens musikk. Han synger i skolekor og blir en del av den gode korklangen som gjerne utvikles når 16-17 åringer skolerer til korsang.

Han er begynt på en videregående skole hvor de har opptil 15 timer musikkundervisning og utøving i uka. Som en effekt av de rådende diskursene i det kulturelle rommet som denne musikklinjekulturen utgjøres av, pålegger Trond seg å orientere seg mot å bli en skolert klassisk sanger og skifte fra å identifisere seg som popsanger. Gradvis blir han fortrolig med denne nye musikkulturen. Denne gradvisheten beskriver Trond som en prosess som er mer eller mindre selvvalgt, men som følger med det å være elev på en musikklinje. Likevel opplever han å bli styrt av noe. "[S]iden jeg går på musikklinja og sånt, så må jeg jo interessere meg for klassisk musikk", sier Trond. Et slikt utsagn viser at en bestemt type kunnskap dominerer. Dette "noe" er de kreftene som virker for å opprettholde musikklinjekulturen. "Noe" påvirker han på en slik måte at han kjenner seg styrt, at han kjenner seg mistilpass. Han kjenner på at han har valgmuligheter, at noen krefter er sterkere enn andre, at noe rår grunnen.

I musikklinjekulturen tilbys Trond valgmuligheter. Han sammenligner og foretar bevisste valg og han vet at det skjer. Han velger å bli en klassisksanger. Han er 17 år og har bestemt seg for noe.

4.2.3 Hvem er "jeg" – konservatoriestudenten?

Et par år senere er han konservatoriestudent. Noen episoder viser særlig tydelig hvordan han har forventninger til det autoritetssystemet som et konservatorium er. Jeg spør han hvem det er som stiller krav til ham. Han reflekterer over sosialiseringprosessen mot sang som yrke og lar tankene flyte, om hvor og hvordan det har blitt stilt krav, eller ikke blitt stilt krav til ham på de ulike musikkinstusjonene han har vært en del av.

Han beskriver at han blir utfordret på selvtillit gjennom hele studietiden. Han hadde vage følelser av å ikke være god nok. Det sirkulerer utydelige krav med hensyn til hva det er å være en god, klassisk sanger. Når er man god nok i sangfaget? Hva slags krav er det som stilles, og hvem er alle kravstillerne? Trond reflekterer over hvordan han opplevde seg som "ikke god" i lange perioder av sin studietiden på konservatoriet:

K1-51Tr: "(...) jeg opptrådte en del, jeg hadde litt frustrasjoner over at selv om jeg gikk på konservatoriet og hadde gjort en del på konservatoriet, så var jeg ikke god. Altså, jeg hadde veldig... er de ikke gode når de gikk på konservatoriet, liksom? Det er jo et kvalitetsstempel, tenkte jeg, i fra min... Det var min ide. Og nå er det jo meg og det er meg fremdeles."

K1-54T: Hva er god for deg?

K1-55Tr: "Nei, på den tiden var det nok det at jeg fikk en slags anerkjennelse av de som hørte på meg og som jeg kunne oppleve som ekte. For jeg opplevde ofte at de var oppmuntrende, mer enn de var begeistret. Så de syntes at det var flott, ikke sant, mer av den typen, og det syntes jeg ikke var nok. Og det var ikke det at jeg ikke syntes det var greit nok, men jeg visste ikke om det dermed var sånn at jeg ikke var verdig til å være musikkstudent, ikke sant? At du opplevde kanskje at jeg kanskje ikke var der jeg burde siden jeg går på konservatoriet. Er jeg nå ikke så flink liksom som jeg burde være der jeg er? Og liksom og, det har noe også med identiteten min i det miljøet. Men som sagt så hadde jeg hengt det litt på andre knagger."

Utsagnet sier noe om at Trond tvilte på om han var verdig sin plass som student på konservatoriet. Det sier dessuten noe om konservatoriet som autoritetssystem. Det tydeliggjøres at musikkutdanningsinstitusjoner ofte er for vage og uklare i kravene, ikke i forhold til opptaksprøver, for der er kravene helt fastlåste⁶⁹, men når man kommer inn, kan forventningene fra institusjonen synes noe uklare. Hva slags holdninger er det som dominerer og opprettholder forestillingene som eksisterer i konservatoriekulturen? Det er ikke tydelig hva studenten utdannes til. Trond snakker om at yrkesutdanningen ikke alltid passer med virkeligheten, at sangstudentene går med den store drømmen om sangkarriere som solister.

Trond skisserer en litt virkelighetsfjern og flytende utdanning, hvor den opprinnelige drømmen om å bli stjerne, kunstner, etterhvert gjerne reduseres til et pragmatisk spørsmål om man har tatt pedagogikk eller ikke:

K2-96Tr: "(...) Det har på en måte vært en front og det er mellom om en skal være pedagog eller utøver og ikke noe mer nyansert enn det. Det går jo ikke an å forholde seg til, fordi at de fleste som er i et slikt miljø som vårt, så vil de fleste måtte undervise. Så de fleste som ikke har tatt pedagogikk, har tatt det etterpå. (...) det var ingen som bad meg om noe annet enn om jeg ville ha pedagogikk eller ikke på konservatoriet. Men jeg lærte jo mye om sang! Altså, jeg klager ikke på det som ble gjort, men det var kanskje litt utydelig, litt uklart hva vi utdannet oss til, bortsett fra at vi skulle bli store kunstnere og det er klart at det blir vi nok (latter)."

⁶⁹ Hovedinstrumentkrav i sang til kandidatstudiet på Norges musikkhøgskole 2006-2007 er eksempelvis: 1) en sang eller arie fra barokken, 2) en tysk, fransk eller engelsk romanse fra den romantiske periode, 3) to fritt valgte sanger av nordiske komponister. Den ene sangen skal være komponert etter 1850, 4) en opera- eller oratoriearie, 5) en sang uten akkompagnement og 6) opplesning av et selvvalgt dikt. Disse kravene har stort sett stått uendret de siste tiårene.

Utsagnet sier noe om at konservatoriekulturen fortsatt opprettholder forestillingen om den store kunstnerdrømmen ved å innta en forholdsvis vag holdning til tolkning av fagplaner og gjeldende reglement. Store kunstnere har kommet fra konservatoriene. Det står skrevet i musikkhistoriebøker, det kan lyttes til på CD-er. En autoritativ posisjon opprettholdes på denne måten, ved å ikke vektlegge mer realistisk kunnskap om jobbvilkår.

K2-108Tr: "(...) vi ble jo tross alt sangere, sanglærere, når vi gikk der, så vi fikk jo en identitet, det var jo en slags identitetsbygging, men ganske vag."

Man kan tenke seg at en bevisstgjøringsprosess av eget ståsted og yrkesorientering kunne utviklet større mangfold i identitets- og yrkesvalg ved å vise frem flere måter å arbeide som sanger på enn det som forespeiles studentene når vokal identitet ikke er et tema.

4.3 Selvteknologier

I det følgende skal jeg vise eksempler på selvteknologier, praksiser som Trond konkret og reflektert faktisk pålegger seg selv, for å oppnå forbedring av praksis eller av relasjon til seg selv og "verden"⁷⁰. Slike selvteknologier innskriver idealer om hva et individ opplever som bra eller verdt å strebe mot. Selvteknologier må sees som kulturelt skapte og overleverte praksiser, og må forståes som praksiser som overgår det enkelte individ. De er kulturelle ved at de blir skapt og opprettholdt gjennom diskurser. Selvteknologier ligger som tilbud i den kulturen individet trer inn i. De er ikke utviklet av individet selv, men kan utformes og tilpasses individene innenfor rammen av de diskursene som utgjør individets handlingsrom.

Jeg trekker på rommetaforen for å beskrive selvteknologiene ved at jeg forstår dem som små transparente rom i informantens tankemønstre om sin egen praksis. I det "virkelige" livet er slike tankevaner, som disse praksisene representerer, vevd så sammen at man ikke kan skille den ene selvteknologien fra den andre. Å analysere hvordan individer organiserer sin egen praksis systematisk, gjennom konkrete tanker og handlinger, er en måte å finne ut hva som styrer og former individet. Måten et individ velger å opprettholde en praksis på, vil

⁷⁰ Se presentasjon av selvteknologiebegrepet i 2.3.4.

tydeliggjøre identiteten, jamfør Foucaults formulering: "space encloses identity" (Foucault 1972)⁷¹. Det vil samtidig tydeliggjøre hva slags diskurser individet reguleres av.

Trond bruker aktivt slike teknologier, blant annet når han øver. Det er detaljer i disse som skal trekkes frem gjennom flere eksempler nedenunder.

4.3.1 Konsentrasjonsrom

K1-129Tr: "Det har vært litt mye andre ting nå, men jeg prøver jo på en måte å ha ei økt til dagen, der jeg på en måte konsentrerer meg om meg selv. Eh, og det går jo i grunnen på å finne... (...) få litt sånn koblinger i kroppen, altså at kanskje rett og slett varme meg opp og føle at det, hvis en skal si energi, da, eller en kan godt bruke blodomløp, for jeg tror det er mer dekkende. For jeg har vært litt stiv i hoftepartiet og litt sånn klemt og ikke greid å puste og sånn. Men bare det å finne tilbake til null, liksom, og synge litt på det, synes jeg er godt, og liksom bare kjenne at nå virker det og at stemmen på en måte blir en forlengelse av at kroppen er i orden. Og så synger jeg nå litt repertoar, da. Det kommer litt an på."

Sitatet refererer til den voksne Trond, som har gått en lang utdanningsvei, både på musikklinje på videregående, klassisk sangutdannelse fra musikkonservatorium og enda mer spisskompetanse fra Tyskland. Han kjenner seg som klassisk sanger. Tronds utsagn er megetsigende; det handler om det å øve målrettet; om å konsentrere seg om seg selv. Utsagnet bærer i seg en teknologi som virker, og som er viktig for sangeren med hensyn til hva som fører til en sunn og god helhet i både stemme og kropp. Ettersom Trond har erfart hva som virker, er denne spesielle måten å nærme seg sang på, blitt en del av hans daglige rutine.

Denne teknologien om å finne inn til seg selv, til en konsentrasjon, en tilnærming til øving, en bestemt måte å være bevisst spenning og avspenning i kroppen på, en holdning til pust og blodomløp, gjør at Trond kan forklare detaljert hva som ligger i det å konsentrere seg om seg selv. Måten Trond reflekterer over disse fenomenene på, avspeiler at det har foregått lang tids læring, mye øving, prøving og feiling. Han har tilbragt mye tid med seg selv, på et øvingsrom, kanskje med bare et piano og et speil, for at han ser det som en nødvendig og naturlig del av sin hverdag å "ha ei økt om dagen" til konsentrasjon om seg selv. Han har erfart at for å få stemmen til å fungere, lystre, slik han vil, trenger han konsentrasjon på denne måten. Denne selvteknologien avspeiler hva sangeren faktisk gjør for å bli mer kompetent.

⁷¹ Se 2.7.

Konsentrasjonsrommet kan forstås som et sted å møte seg selv, sine egne tanker om kropp og stemme. I dette rommet samles oppmerksomheten." [F]inne tilbake til null, liksom, og synge litt på det", sier Trond. Det er et privat rom, et sted hvor Trond trives, hvor han henter energi. Denne selvteknologien er en måte å kroppsliggjøre stemmen. I dette rommet møter Trond sin egen stemme som et instrument⁷². Han kan sjonglere med om han vil ha stemmen som subjekt eller objekt. Når sangeren rent konkret handler med stemmen, synger ut sine øvelser uten refleksjon, har han den fullstendig kroppsliggjorte stemmen som fungerer. Men når han tar for seg ulike problematiske sider ved det å produsere sanglyd, slik han helt målrettet forsøker å få til, løfter han stemmen og kroppen ut på et objektnivå og behandler den som en gjenstand som modelleres fremover. Det er den systematiske konsentrasjonen som aksentuerer arbeidsprosessen med stemmen og kroppen. Selvteknologien driver sangerens arbeid fremover.

Dette kapitlet handler mye om kropp, selv om det er titulert "Konsentrasjonsrom". Det er fordi kroppsbevissthet og kroppsarbeid er nettopp hva konsentrasjonen rettes mot. Tenkning er også praksis. Selvteknologien viser hvordan tenkning foregår når konsentrasjonen får en retning.

Trond opplever at kroppen fungerer når han får jobbet med de ulike fysiske, konkrete problemene, som for eksempel det han beskriver som "litt stiv i hoftepartiet og litt sånn klemt og ikke greid å puste". Hans kunnskap om sang tilsier at han ikke klarer å opprettholde en god pusteteknikk hvis han er stiv i hoftepartiet. Derfor prøver han ut ulike måter å være i kroppen på. Han gir seg ikke før han opplever "at stemmen på en måte blir en forlengelse av at kroppen er i orden". Slik innskriver selvteknologier kroppsfenomenologiske aspekter⁷³. Ved å aktivt oppsøke konsentrasjonsrommet sitt, som han selv har utformet, kan Trond hente energi av selvteknologien.

Trond har en pragmatisk holdning til stemme og kropp. Det tydeliggjøres gjennom hvordan han objektiviserer instrumentet sitt. Han snakker uanstrengt om det å være "litt stiv i

⁷² Informantens konsentrasjon om egen stemme og kropp slik den beskrives i dette kapitlet, har en interessant link til artikkelsamlingen: *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture* (1994), redigert av Dunn & Jones, hvor den kvinnelige stemmen betraktes fra publikums vinkel, men også som en kulturell konstruksjon.

⁷³ For mer innsikt om kroppsfenomenologi anbefales Merleau-Ponty (1994).

hoftepartiet og litt sånn klemt", som om instrumentet skulle være en leireklump som kan modelleres, uten følelser og stemninger. Det er en måte å snakke på som man også kan høre av andre profesjonelle kunstnere som bruker kroppen som utøvende instrument, for eksempel dansere. Fordi instrumentet *er* selve kroppen, kan han, ved å objektivere det, snakke om det på en mer nøytral måte. Det fungerer hensiktsmessig i en arbeidsprosess, hvor resultatet er avhengig av mikronyanser i klangvariasjoner. Utsagnet sier at Trond vet hva som virker. Kropp og stemme kan, ved hjelp av spesielle øvelser som gjentas hver dag, føre til det han kaller en nullstilling. Nullstillingen er hans ord for at øvingsteknikkene han har lært å utøve på seg selv gjennom mange års arbeid, virker. Han har fått rutinemessig vane i å øve på en bestemt og hensiktsmessig måte. Øvingsmåtene er nå internalisert i kroppen hans som handlingsmønstre som er en del av hans yrkesutøvelse og profesjonalitet.

Tronds profesjonalitet som yrkesutøver er særlig tydelig i dette utsagnet. Når han til slutt sier: *"Og så synger jeg nå litt repertoar, da. Det kommer litt an på"*, gir det flere opplysninger. Først og fremst sier det at tekniske øvelser, det å komme på plass og kjenne at kroppen fungerer, er viktigst. Slik oppvarming er en forutsetning for sang, i følge hans egne vurderinger. Dessuten, øving på sanger fortøner seg mindre vesentlig enn det å komme på plass og kjenne at *"kroppen er i orden"*.

En interessant refleksjon er hvorvidt et slikt konsentrasjonsrom er særegent for Trond som klassisksanger, eller om alle profesjonelle sangere, også innenfor andre sjangere, er opptatt av å underlegge seg en slik selvteknologi? Er popsangeren og jazzsangeren i samme grad opptatt av denne type konsentrasjon om instrumentet stemme/kropp? I tilfelle, kan det tenkes at det handler om profesjonalitet, mer enn om ulik sjanger?

4.3.2 Meningsrom

Jeg setter "meningsrom" som betegnelse på en annen selvteknologi, en praksis som Trond innskriver, eller underkaster seg, innenfor det vokalkulturelle rommet.

I studietiden på konservatoriet blir Trond gradvis mer og mer glad i klassiske, kirkemusikalske verk og romantiske sanger. Han oppsøker aktivt musikere som driver med det han liker best, og uttrykker seg i dag slik om det givende forholdet han utviklet til sin akkompagnatør:

K1-77T: "(...) Så bygget jeg opp dette her til akkompagnatøren min (...), som jeg jobbet med nesten daglig. Og han lærte meg denne musikken og gjorde klassisk musikk til noe helt annet enn det hadde vært før. Helt, ja, det er den som har gjort det for meg. Ja."

Påvirkning fra gode forbilder, eget arbeid med språk; engelsk, tysk, fransk, spansk og latin hørte med i daglig øving. Lytting til innspilt musikk, utvikling av forståelse for komponister og tiden musikken var komponert i, ble vesentlige faktorer i Tronds sangererliv. Det fylte opp tiden og gjorde arbeidet meningsfullt. Å være sanger ble fylt med et større innhold bare det å synge sanger. Han utviklet forståelse for sangens plass i musikkhistorien, og i hans eget liv.

K1-81Tr: "(...) jeg ikke kan forklare på annen måte enn at det var egenverdi i det, å få synge den type musikk. Og det har jeg ikke opplevd før, tror jeg at jeg må si. At da forstod jeg at denne musikken står for seg selv i dag. Det var veldig, det var veldig spesielt, syntes jeg, da. Og det har jo blitt værende helt, altså. Det har ikke bleknet i det hele tatt, det har bare vokst."

Hvordan opprettholder Trond meningsaspektet i dag? Meningsrommet blir en metafor for Tronds ulike stemningsfasetter som sanger. Han bruker stemmelyd og bevegelse på en konkret måte for å justere kroppen slik at den blir en kropp som fungerer hensiktsmessig til det han trenger den til:

K1-135Tr: "(...) Så prøver jeg jo å bruke litt tid på, som sagt, å kjenne at kroppen er i orden. Og da bruker jeg litt rom, liksom, bruke plassen. Beveger litt på meg og kjenner at det strekker litt og sånn. Det gjør jeg, og så føler jeg også det kanskje, at hvis jeg kan ha ei økt etter at jeg har sunget, at jeg kan synge mens jeg gjør noe annet. At jeg føler at det går inn i meg som en del av meg, ikke sant? Slik at det faktisk er et uttrykk som ikke skiller seg fra hverdagen. At sangen også er en del av meg."

Dette utsagnet ligner utsagnet i "Konsentrasjonsrommet" (K1-129Tr, i 4.5.1), men det har to andre vesentlige dimensjoner. Her viser Trond at det fysiske rommet han befinner seg i, har betydning i seg selv. Han må ha plass til å bevege seg og strekke seg, fordi sang også er en utadvendt handling. Han oppsøker rom med mulighet til utfoldelse. Videre i utsagnet sier Trond at han vil at sangen hans skal være en del av han selv, "at det faktisk er et uttrykk som ikke skiller seg fra hverdagen". Hva kan dette bety? Det er diskursene i det vokalkulturelle rommet som trigger selvteknologiene, også denne selvteknologien. Derfor kan utsagnet forstås som uttrykk for ønsket sangeridentitet, at opplevelsen av seg selv som sanger blir en del av hverdagen hans, også når han ikke synger. Øving får betydning utenfor øvingssituasjonen. Å øve mange timer hver dag, endrer kroppens fysiske holdning, fordi

muskelgrupper trenes. Pust, som er en automatisert handling hos alle mennesker, trenes opp til å romme sterke og lange toner, men også kontrollerte pianissimo-toner. Dermed blir pustemusklene aktivisert og fokusert på en bevisst måte. En slik daglig inngripen i pust, får konsekvenser for den fysiske holdningen til sangeren. Man kan sammenligne det med en som trener muskelgrupper i helsestudio. De musklene man trener, blir sterkere og smidigere. Individet blir i bedre form og kjenner seg gradvis i en mer trent kropp. Kroppen er selve instrumentet. Derfor er denne treningen av avgjørende betydning for hvordan Trond kan utøve sin sang. Når han sier at "*sangen også er en del av meg*", kan man anta at de fysiske øvelser faktisk spiller en så stor rolle at de ikke bare endrer kroppsholdning, men også holdninger i form av "attityder", måter å fremstå med seg selv på i hverdagslivet.

Med andre ord; han integrerer sin profesjonelle, vokale identitet med sin personlige identitet. Han er ikke enten sangeren Trond eller familiefaren Trond. Han kjenner seg som en helhet. Trond uttrykker stor tilfredshet med det å være sanger ved å ordlegge seg slik han gjør. Han viser dermed også at han har et subjektperspektiv på sangen sin.

Når Trond klarer å oppnå det gode uttrykket i sangen sin, blir det et meningsfylt ideal for livet hans for øvrig. Det kan bety at øving i seg selv ikke bare har pragmatiske og målrettede funksjoner for å lære sanger, men også byr på opplevelser av mening og dermed glede. Trond arbeider målbevisst for å komme nettopp dit med seg selv, hvor han forener mange aspekter ved det å være menneske. Å synge blir meningsfullt, og det å være sanger får betydninger som er langt større enn å formidle vakker sang.

4.3.3 Klangrom

Å utøve et klassisk klangideal på seg selv er en praksis som rommer mye mer enn tekniske øvelser. Klang er et kulturelt fenomen og det defineres dermed normativt. Å etterstrebe en bestemt type klang med konsistens vil slik være å arbeide mot en definert kulturell norm hvor noe er riktig og noe annet er galt. Søken etter "riktig" klang er en fysisk, så vel som en mentalt krevende arbeidsprosess. Sangeren blir utfordret på selve stemmelyden:

K1-143Tr: "(...) Jeg føler det at på en måte det å puste rett kan kanskje lage en klang. Og det tror jeg er litt fra Tyskland, at jeg er blitt påvirket av det, samtidig som jeg føler det der med det kroppslige at hvis du på en måte er på plass, så er det vel deg. (...) Så jeg kobler det ofte, kanskje klang opp mot pust enn mot rom. Og så har jeg vel kanskje en liten tendens, i og med at jeg har den der bakgrunnen min, at klangidealet mitt er ikke så forfinet, altså, jeg har det ikke

sånn at jeg ikke kan akseptere en type klang innenfor klassisk musikk, for eksempel. Det er ikke ryggmargsorientert, mitt klassiske klangideal, fordi at siden jeg ikke har hatt det siden barndommen. Så jeg vil kanskje tro at enkelte folk, jeg kjenner jo en del som er vokst opp i sangerhjem og har hørt en del på klassisk musikk, klassisk sang, siden de var små, at de har en større ide om hva som er rett og galt. Og det har ikke jeg kanskje nok, hvis jeg skal i forhold til det der med hva som er god klang og hva som er dårlig klang. Jeg merker i forhold til korklang og sånn, så føler jeg ofte at jeg har en litt mer energitanke enn jeg har en klangtanke. Men det klinger jo for det, altså, men det klinger annerledes."

Verdiskalaen slår ut når Trond snakker om klang: "*klangidealet mitt er ikke så forfinet, altså*", sier han, og påfører med denne kommentaren også en erkjennelse av at det forfinede idealet kan ha et opprinnelsested. Et klangideal er en sterk maktfaktor, vokst frem gjennom applaus, kunnskap og lange tradisjoner. Det kan fungere som en lov, som en dommer, som avgjør hva som er rett og galt.

Historisk er det interessant å knytte klangidealet til tidligere tiders ulike oppfatninger av kulturbegrepet som noe forfinet, noe for borgerskapet⁷⁴. Sang innenfor en slik kulturell ramme, blir løftet opp til noe opphøyet, noe man må utdanne seg til, både for å utøve og for å lytte til. Og mer enn det; man må øve opp stemmen til å beherske helt målbare, tekniske utfordringer. Sangeren på for eksempel 1800-tallet brilljerte med stemmen i stadig mer utfordrende passasjer, hvor klangidealet måtte opprettholdes. Kravene til datidens operasangere satte sangfaget i posisjon av å inneha høy kvalitet. Og kvalitetsstempelet har opprettholdt seg selv ved at de samme høye og utfordrende, tekniske kravene kontinuerlig stilles til den som vil synge klassisk musikk. Det at visse stilepoker har blitt dominerende idealer for senere tider, såkalt kanonisering, har stor betydning for klassiske klangidealer (Weber 1999).

Trond argumenterer med at hans klangideal ikke er "*ryggmargsorientert*", altså ikke kroppsliggjort på den måten "man" eller "noen" kanskje mener. Han mener å ha et nylært klangideal som han ikke har arvet fra hjemmet sitt, slik så mange av hans studieveinner har. Trond viser her at det eksisterer et sterkt klassisk klangideal som han ikke er helt sikker på at han deler, ikke helt føler seg vel med. Han går ut fra at det har med bakgrunnen hans å gjøre, en bakgrunn fra et hjem på landet, hvor de både sang mye og spilte musikk, men altså ikke klassisk musikk. Han gir dermed seg selv lov til å ikke innordne seg etter det normative

⁷⁴ Se Williams (1983:87ff) hvor kompleksiteten i utvikling og bruk av kulturbegrepet løftes frem.

klassiske idealet og setter seg selv fri i forhold til å vite hva som er rett og galt. Han overlater til en viss grad til de som har de klassiske tradisjonene med seg fra barndommen, å avgjøre hva som er rett og galt.

Hva er det som gjør at Trond ikke kommer på innsiden av klangidealet når han gjør alt som skal til for å synge klassisk sang "riktig"? Trond er vitterlig en klassisk sanger. Slik sett er han innenfor sjangeren klassisk. Han utøver klassisk musikk, øver klassiske puste-og stemmeøvelser og har en helhetlig tilnærming til sangfaget som helt faller innenfor rammen av et klassisk klangideal. Men han har en kontinuerlig konflikt med hvorvidt det han har med seg fra tidligere er bra nok. Kravene om en bestemt type klang berører altså ikke bare klassisksangeren Trond, men også mennesket Trond, som med sin menneskelige bagasje reflekterer over hvorvidt *han* har samme rett til å uttale seg om hva som er riktig og gal klang i klassisk sang i forhold til sangere som har vokst opp i sangerhjem og tidlig lært hva som var rett. Også her er det åpenbart at samfunnets noe diffuse krav om å innordne seg og følge dertil diffuse retningslinjer for riktig klang i klassisk sang, eksisterer som en motdiskurs.

I denne selvteknologien reflekterer Trond lite over hva han rent faktisk gjør i praksis. Det er snarere refleksjonene over hans plassering av egen klang i forhold til andres klang som viser hvordan selvteknologien arbeider i ham og styrer hva slags klang han velger å opprettholde.

4.3.4 Temporalitetsrom

I alle teknologier er temporalitet innskrevet. Trond snakker om hvordan han øver frem den klangen som han forventes å ha innenfor sin sjanger. Svaret preges av at han vet at den veien han går på er lang. Det tar svært lang tid å oppnå den klangen som kreves for å utøve klassisk sang. Redskapet han tar i bruk for å arbeide med klang, er temporalitet. Det å arbeide sammen med tiden, å arbeide ut fra at noe han skal oppnå tar lang tid, er i seg et konkret hjelpemiddel til å motivere seg selv fremover. Han sammenligner klassisk med pop og jazz, slik han tror det fungerer der:

K3-105Tr: "(...) Kanskje også på grunn av at både pop og jazz prøver å få til en lyd med en gang, mens vi jobber mot en klang som vi kanskje får om seks år. Tror du ikke det? Så de etterligner mer etter hvordan de vil ha det. Mens vi på en måte får beskjed om at: "Ja, det kommer seg nå." Vi har jo en veldig sterk tradisjon for at læreren kan si at dette her...(tenker)"

K3-106T: ... er en lang prosess?

K3-107Tr: "Ja, dette her går ikke bra i år og det kommer seg kanskje til neste år, men vi kan jo kanskje begynne å diskutere det om 10 år. Det er jo ikke uvanlig det, å si at det blir bra om 10 år. Det er en ganske vanlig brukt frase som er ment, kanskje til og med som trøst. Ehh, ikke sant? Og det er ikke sånn med pop og sånn. For der skal du få til den lyden, ikke sant?(demonstrerer en sterk, direkte poplyd og en "soft" hviskende lyd). Ikke sant? Og det finner du liksom der og da og hvis du ikke helt får det til, så kan det være en kime til at du lager din egen stil, ikke sant?"

Gjennom refleksjon erkjenner Trond forskjeller mellom egne selvteknologiske mønstre og det han tror andres mønstre består av. Trond blir særlig bevisst tidsligheten, den tiden det tar å øve frem hans klassiske klang til forskjell fra en popklang. En slik sammenligning er med på å etablere og konsolidere egen identitet. Han vet at som popsanger har man et potensiale til å være nyskaper, fordi tidsligheten ikke er 10 år. På de 10 årene han, som klassisksanger, må jobbe med å polere klang, kan mye spennende popmusikkutøving realiseres. Han tenker at det kan gå relativt raskt for en popsanger å øve inn nytt stoff, fordi klangen ikke trenger samme grad av pleie. Klang i popsang virker mer umiddelbar, tror han. Spennende klangutprøving og nye måter å bruke stemmen på, bruk av mikrofon og dataforvrengning har i seg muligheter for helt andre stemmeuttrykk enn hans eget klassiske. Han tar for gitt at det er slik. Tålmodig arbeider han seg fremover i tiden, og lar tiden arbeide med kroppen og klangen hans. Han viser ikke forakt eller misunnelse for popklangen, men han forsøker å få gjenklang hos meg som intervjuer. Han ønsker bekreftelse fra meg, fordi han vet at jeg er klassisksanger, og at vi dermed kan forventes å ha sammenfallende idealer om klang.

Han reiser også et annet viktig spørsmål: Hva slags makt har sanglæreren? Hvordan utøves den? Det er den klassiske sanglæreren som med tyngde kan si at det kan ta 10 år å utvikle en god klang. Hun har historisiteten med seg, hun har fagplaner og fagbøker om sangteknikk, detaljkunnskap om melisme-synging, barokkinterpretasjon og romansesang-forståelser (Brown 1996, Reid 1975, Ugglå 1960). Den klassiske sangpedagogen har tyngde, makt. Trond innordner seg, og blir formet, i det temporale rommet når han tar for gitt at slik er det. Slik må det være. Å utvikle en klassisk klang kan ta 10 år. Å utvikle en popklang tar ingen år.

I Tronds temporalitetsrom blir det åpenbart at selvteknologi ikke alltid er praktisert med hensikt, men noe han utøver på seg selv fordi han tar for gitt at slik er det å være profesjonell klassisksanger.

4.3.5 Kvalitetsrom

K2-90Tr: "(...) jeg er nok veldig opptatt av en slags kvalitet på det jeg gjør. Og den kvaliteten får jeg ikke med å dille litt her og dalle litt der [Ja], ikke sant? Det er en langtidssak, (...) Så det vil jeg kalle at jeg er ambisiøs, altså, klare ambisjoner for hva jeg vil, liksom."

Tronds ambisjoner kan forstås som resultat av de teknikker og strategier han er sosialisert inn i gjennom sitt lange utdanningsarbeid med sang. Utsagn om grundighet og skikkelighet i sitt arbeid med klassisk sang har vært fremme. Det gjelder i forhold til hva slags repertoar som kan synges, og hvordan det så velges. Videre handler det om tilnærming til stoffet med hensyn til språkforståelse, innsikt om og utforskning av tiden verket er skrevet i. Det dreier seg om selve måten å øve på, detaljert og nøyaktig i hver eneste frase. Det handler ikke minst om stilforståelse. Synger man Bach eller Schubert? For Trond er dette for eksempel så vesensforskjellig at det nær sagt er to verdener. Bach-stil kan ikke overføres på Schuberts musikk. Tonespråket lager rammen rundt verket, setter stemningen. Tekstforståelsen som skal formidles, arbeides frem gjennom lang tids interpretasjon, gjerne sammen med akkompagnatør eller dirigent og flere musikere. Klangen som skal oppnås henger sammen med stilen som sangen er skrevet i. Alle disse aspektene ved Tronds diskurs om klassisk sang viser måter å forholde seg på som tar tid. Det man driver med kan ikke utvikles uten tålmodighet og åpenhet. Både tid og kontekst henger sammen. Det ene forutsetter og bygger på det neste. Å utvikle god klang, henger sammen med hensiktsmessig pusteteknikk og god fysisk form. Han kaller det sogar en "langtidssak". Gjennom uttrykket "langtidssak" ser han seg selv som ambisiøs og viser dermed frem at hans forståelse av kvalitetsbegrepet bygger på hans tidligere læremestres formidling av det klassiske sangfaget⁷⁵. De understreket hardt og langsiktig arbeid, og troskap mot komponist og verk.

Innenfor diskursen er arbeidsstedet kroppen. Hver dag er kroppen gjenstand for polering og forfining. Hver dag møter Trond utfordringer i form av ofte diffuse krav om å oppfylle en norm for kvalitet, men også den ytre, løse følelsen av at noen har forventninger som må innfris. Et arbeid som på denne måten gjøres på seg selv, daglig, kan utvikle raffinement, stil, personlighet, særegenhet, avhengig av refleksjon over egen virksomhet. Når man ser hva slags krav som stilles til utøvere av klassisk sang, hvilke normer for kvalitetskrav som må

⁷⁵ Kruse (2001) gjør en relevant problematisering av kvalitetsbegrepet i artikkelen: Om kulturbevissthet – og det umulige kvalitetsbegrepet.

oppretholdes overfor et publikum, er det tydelig at arbeidet innebærer psykologiske utfordringer til selv-forståelsen. Diskursen trigger sangeren: Hvem er jeg som synger Bach? Hva er det jeg formidler? Er det Bachs fortolkning eller min? Er jeg kun et medium for Bachs musikk eller er det sangeren "meg" publikum hører? Aviskritikere, forstå-seg-påere og publikum har lært å vite hva de vil høre.

K2-76Tr: "(...) Så jeg prøver jo å være et medium for musikken. Jeg prøver det i stor grad. Det er jo det jeg øver på hjemme, ikke sant? Å komme til en plass der jeg får forløst noen av de, tilbake til det med energiene i musikken, altså melodier som, det er jo klart en melodi er ikke nok... Så det er jo noe der, ikke sant? I møte mellom polyfoni, for eksempel. I møte med harmoni. Alle disse tingene her, som lager sånn, lager musikk, ikke sant? Så jeg føler jo det at jeg jobber med det, den forløsningen."

De diskursene som opererer gjennom Trond, produserer og innskriver kvalitetskrav. De gjør at Trond blir svært opptatt av kvalitet på det han gjør. Han har, siden han gikk på musikklinja på videregående, hatt "klassisk" som et kvalitetsstempel. Dette har ikke nødvendigvis vært en reflektert overbevisning, men mer en holdning til hva som etter hvert ble viktig å konsentrere seg om. Han sier at han følte at han måtte interessere seg for klassisk musikk når han gikk på musikklinja⁷⁶. Han syntes det var vanskelig, for det var ikke nødvendigvis fint. Makten som lå innskrevet i klassisk-diskursen på musikklinja var mektig. Mektigheten ble et symbol på kvalitet. "Og den kvaliteten får jeg ikke med å dille litt her og dalle litt der", sier Trond. Han ønsker å fremstå som en person som har retning på det han gjør, helhet og en viss forutsigelighet.

Tronds rom for kvalitet er resultat av reflektert handling. Hans ervervede idealer om klassisk sang oppfylles når han konkret utøver praksiser på seg selv som han har erfart fører til forbedring.

4.3.6 Formidlingsrom

I vår samtale kommer vi inn på formidling og publikumskontakt. Trond snakker både om å synge scenisk musikk, mer folkelig musikk og tradisjonell klassisk musikk. Han viser at han beregner sitt publikum hver gang han skal opptre. Måten Trond arbeider med å tenke strategi i

⁷⁶ Se 7.4.1.

forhold til å nå frem til publikum med musikken, viser innholdet i denne selvteknologien. Det er selve musikken som har fokus, ikke sangeren Trond.

Her gir han innblikk i hvordan han tenker:

K3-26Tr: "(...) Jeg synes kanskje det bare er mer spennende med klassisk, for da må du stå helt i ro og oppnå den samme kontakten. For jeg føler jo det at du må treffe folk, du må, selv om det er vanskelig musikk. (...) Så det må jo være det på en måte å i all musikk finne et slags, hva er det det heter, et grensesnitt, altså: Hvor stopper jeg og hvor er publikum i denne sangen? Og hvor hen møter vi hverandre, slik at publikum der og da kan oppleve sangen. For jeg har jobbet med noe engelsk musikk som jeg har likt veldig godt, der jeg føler det er vanskelig å finne, altså det er engelske sanger og klassiske komponister. Men jeg synes det er veldig vanskelig å fange publikum i den musikken. Mens for eksempel i Schubert, som formelt sett er veldig likt, så føler jeg likevel at det taler til publikum på en annen måte og, så der, jeg vet ikke. Jeg tror musikken har en rolle også der, jeg tror musikken har en veldig sterk rolle i hvordan det kommuniserer, og at vi må gå inn i musikken før man da på en måte kan finne ut hvor man møter publikum."

Den diskursive logikken posisjonerer Trond som et redskap, som en formidler av musikk. Han viser respekt for selve musikken og det den har å by på, uansett hvem han synger for. Som en effekt av dette påfører han seg en selvdisiplinerende praksis for bedre å kunne finne riktig presentasjonsmåte og formidlingsmodus også når han skal synge utenfor de tradisjonelle klassiske konsertsalene. I utsagnet nedenfor er han innleid som underholder i et festlig lag:

K3-26 forts. "(...) Og det lærte meg litt om at kanskje musikken er like vesentlig i dette møtet, eller en rettferdig presentasjon av musikken er like vesentlig som det å lage ei forestilling. Og kanskje det er det vesentligste i forestillingen, at du yter respekt til det som er, som du skal formidle. Kanskje det er like viktig som å plassere deg selv inn i bildet. Så det tror jeg faktisk beskriver litt av det som du spør om også, altså at... Men samtidig så mener jeg det at kanskje noen sanger vil, for eksempel "Raindrops keep falling on my head", altså, at det vil være iboende, i uttrykket vil det være et scenisk bevegelsesuttrykk, ikke sant? Så der, og da mener jeg at da er det min plikt altså, å ta det inn også. Hvis jeg insisterer på at jeg vil synge rett opp og ned, uten å ta det inn over meg, så vil det kanskje ikke være så vellykket som hvis jeg tar det inn over meg og eventuelt ender opp og står i ro likevel. Så det er et veldig spennende aspekt, det der. Stor utfordring."

Trond konstrueres inn i en vokal autoritetsposisjon i tenkningen. Hans posisjon styrkes ved at han kan by på god musikk, formidlet på den ene eller andre måten. Den utfordringen som trer frem for ham er det å finne riktig strategi for selve overføringen av sangen fra seg til

publikum. Denne trofastheten overfor sitt publikum eksisterer uansett hvem publikum måtte være. Drivkraften i det som tilfører diskursen energi er musikkens iboende kraft.

4.3.7 Toleranserom

Den diskursive logikken produserer også blikket for forhandlinger om hvem han vil være, hva slags sanger han vil fremstå som og hvordan han vil synge:

K2.17T: Er der situasjoner der du har følt deg i konflikt med deg selv eller andre om hvordan du skal synge?

K2-18Tr: "Ja, det er nesten kontinuerlig det."

K2-19T: Er det det?

K2-20Tr: "Ja, det må jeg si og det har jeg fundert litt på om det er godt, om det er av det gode eller om det er av det vonde. Jeg synes det er en veldig vekselvirkning der."

Dette blikket fungerer også som redskap for Trond for å kunne håndtere identitetsproblematikk i form av evne til aktiv refleksjon. Det gjør ham i stand til å definere og teoretisere hva identitetsforhandling dreier seg om:

K2-20Tr: "(...) Om det at jeg synger er det som er poenget eller om det at jeg som den sangeren jeg skal bli er utviklingen, altså, om det er det som er utfordringen; å bli noe som jeg enda ikke er."

Diskursen produserer sang som en erkjennelsesvei. Konflikterende diskurser opererer og Trond slites mellom det å la sangeren i seg synge ut, uten forbehold, og samtidig vite at det å synge er en pågående utviklingsprosess mot noe som han ikke helt ser hva skal bli, verken faglig eller menneskelig. Imidlertid produseres også i Trond det blikket som gjør ham selvopptatt. Det å synge handler om så mye mer enn å øve og fremføre. Det er også en indre prosess, en del av selve det å være menneske (jfr. utsagnene i 4.3.2).

K2-40Tr: "(...) Så jeg ser nok det mer og mer at jeg er opptatt av meg selv i dette her, veldig sterkt, selv om jeg er opptatt av andre. Men akkurat gjennom denne sangen min er det veldig personlig og subjekt. Jeg er nok veldig mye subjekt i meg selv. Og det er kanskje derfor at dette med disse konfliktene altså (...) hvor kommer konflikter inn i dette bildet her? Kanskje det er dem når jeg etter hvert greier å erkjenne dette her med subjektet, at jeg må stå mer for det jeg gjør enn jeg har gjort før?"

Hans diskursive historie med konkurrerende ideologier synes å være med på å produsere og uttrykke god toleranse for pågående identitetskonflikt. Det blir faktisk en ressurs for denne sangeren. Han bruker sin undring og usikkerhet på en konstruktiv måte, til å forstå egne tanker, sette arbeidet med sang inn i en større sammenheng og erkjenne at det å holde på med sang, øving og utøving griper inn i hele personligheten, inn til det i ham som han selv kaller subjektet.

Den diskursive logikken tilbyr også redskap for å sortere problemene og deres grad av viktighet. Dermed våger han et både-og; det produserer et rom av toleranse til å ha identitetsforhandlinger gående i seg selv. Men Trond holder fast ved det å synge som et viktig holdepunkt i selvbildet. Han reflekterer over hvem han var før og hvem han kjenner seg som nå, etter lange sangstudier. Det er prosessen han vektlegger og rommet av toleranse gjør at han tåler å være underveis:

K2-40Tr: "(...) Så jeg føler det er en prosess nå, iallfall i siste, kanskje etter at jeg studerte i Tyskland, for det opplevde jeg kanskje som en snuoperasjon i så måte. Da så jeg meg selv som ansvarlig og sånn og så kanskje jeg vil kjenne mer etter også, ikke sant, og føle at det er faktisk meg det angår. Og kanskje jeg da vil bli mer konfliktfylt, fordi at ting vil kanskje gå mer inn på meg, liksom, på grunn av at jeg identifiserer meg med mer det ved meg som jeg tross alt er. [Ja?] Ikke sant, det er litt flytende dette her. Det er nok litt tanker som jeg ikke helt har satt sammen til en helhet."

Dette at han våger å flyte, ikke vite hva som er riktig og galt, ikke ha klarhet i tankene; ikke riktig ha tak i hvem han er nå, synes å være det viktigste her. Tronds sokratiske undring, hans evne til, og glede over, filosoferende refleksjon omkring hvem han er og hva det betyr at han er det han er, er betydningsfullt. Dette kan han si selv om han ikke har satt sammen alt "*til en helhet*".

Trond viser sterk integritet ved å snakke slik. Han erkjenner at konflikter hører med og at fremtiden vil by på konflikter. I denne selvteknologien gir Trond et innblikk i sin systematisering av egne tanker omkring prosessen med å opprettholde en identitet som sanger.

Dette viser en selvteknologi som tilsynelatende kan se ut som om den er uten konkret praksis, og uten konkret handling på seg selv, men her er det selve refleksjonen over egen praksis som fungerer som den konkrete handlingen. Tenkning fører til endret praksis. Trond viser hvor avhengig han er av å reflektere over interpretasjon og formidling av musikken han skal presentere, for å være i stand til å møte publikum slik at musikken blir det sentrale.

4.4 Klassisksangdiskursen

Jeg har nå vist frem noen av de selvteknologiene som Trond underkaster seg for å opprettholde idéen om å være kompetent innenfor en sjanger. Selvteknologier er praksiser, og disse praksisene er effekter av diskurser som vever seg sammen og som produserer det som er verdt å strebe etter. Diskursene danner og bygger opp Tronds identitet som profesjonell sanger. Han viser frem det som for ham er relevant, og når han utførlig beskriver virksomheten sin, er det beskrivelser av ulike selvteknologier, strategier som han lever ut sin vokale identitet gjennom. Jeg vil avslutningsvis i dette caset løfte frem de diskursene som veves sammen og utgjør en diskursiv logikk som produserer selvteknologiene som blir meningsfulle for Trond.

Når jeg gjennomgår mitt materiale med denne informanten, synes det tydelig at det å synge *klassisk* er avgjørende for ham. Trond utviser profesjonalitet i sin konstruktive håndtering av det å ha klassisk sang som yrke. Sang er blitt en erkjennelsesvei. Trond blir deltaker i en lang, historisk tradisjon. Kanoniseringen av klassisk sang har gitt denne sjangeren en sentral posisjon (Potter 1998, Cook & Everist 2001)⁷⁷. Jeg vil kort bringe inn noen elementer som kan tydeliggjøre Tronds posisjonering.

Selv om det genealogiske ikke har vært eksplisitt i analysen, ligger det som en del av de tatt-for-gitte forestillingene Trond har om faget sitt. Genealogien, som diskuterer nåtiden i termer av fortiden (Neumann 2002: 56), kan vise hvordan klassisksangeren bærer med seg spor fra fortiden på en rekke områder; repertoar og oppvarmingsøvelser er åpenbare. Alle er ikke like tydelige, men ikke desto mindre vesentlige når man vil forstå hva klassisksangeren domineres av. Jeg nevner det å beskrive konsentrasjon om seg selv og sin egen sang, det å være opptatt av det fysiske rommet, å tenke energi og klang i stemme og pust. Dette er selvsagt ikke bare forbeholdt klassisk sang. Språket som brukes om klassisk sang av sangeren Trond har fellesnevnerne med språket andre sangere som synger klassisk sang bruker, for eksempel Potter (1998)⁷⁸. Man finner det i en rekke lærebøker om sang, for eksempel Reid (1975) og Eken

⁷⁷ I det hele tatt det å bruke termen "klassisk musikk", gjøres gjerne om musikk som blir beskrevet og omtalt som kunst (Johnson 2002: 6). Klassisk kunst foregikk gjerne i "de kultiverte rom"(Williams 1976). Selv om dette til en viss grad er fortid, er det likevel slik at historien viser seg i nåtiden. Neumann skriver at "en av de viktigste maktrelasjonene er hva slags kunnskapsproduksjon som til enhver tid regnes som relevant" (2002: 154).

⁷⁸ John Potter synger blant annet i The Hilliard Ensemble. Jeg refererer også til Potters bok: *Vocal Authority. Singing Style and Ideology* flere steder i denne avhandlingen.

(1998). Disse utgjøres av et felles sett av forståelser og verdihierarkier om klassisk sang og tilhørende kunst. Å i det hele tatt bringe verdier inn, fører oss videre mot en kvalitetsdiskurs, hvor dannelsen inngår som et naturlig element (Nielsen 1994: 53ff). Verdi-begrepet har mange konnotasjoner, særlig fordi det har lang historie.

Det kan synes som om Trond har lagt bak seg de store identitetsforhandlingene. Han har fortalt hvordan han ble sosialisert inn mot klassisk sang på musikklinja på videregående skole. Klassisk sang er dominerende og viktig for Tronds plassering i det vokalkulturelle rommet. Det er ikke uventet. Hva som imidlertid er klargjørende i denne sammenheng, er Tronds detaljerte beskrivelser av hvordan det er å være klassisksanger og hvordan profesjonaliteten infiltrerer hele hans tilværelse.

Det er fra dette topos⁷⁹ at Trond betrakter seg selv og setter ord på sin praksis som profesjonell klassisksanger. Diskursene som for ham utgjør klassisksangdiskursen, kan muligens også gjenkjennes av andre sangere. Det betyr ikke at den følgende fremstillingen er en fasit på innholdet i klassisksangdiskursen. Hva som her bringes frem, er diskurser som jeg mener utgjør dominans i Tronds konstruksjon av sin identitet som profesjonell klassisksanger.

Jeg fremstiller i det følgende fire diskurser som synes å prege denne klassisksangerens plassering i det vokalkulturelle rommet; en diskurs om pragmatisk grunninnstilling, en kvalitetsdiskurs, en prosessdiskurs og en idealistisk diskurs. Disse diskursene får Trond til å se ting som fornuftige og bruke sin fornuft på den måten han gjør. Diskursene har sirkulert i, og utgjort, det vokalkulturelle rommet lenge før Trond trådte inn i dette. Romdimensjonen har alltid en historisk dimensjon. Det jeg kaller "kunnskapskrefter", den kunnskapen som bor i feltet, er den kunnskapen som Trond disiplinerer seg selv gjennom⁸⁰.

Selvteknologiene er en konsekvens av diskursene. Derfor er det selvteknologiene som i første rekke forteller om Tronds identitering. Men uten forståelse for diskursenes kunnskapskrefter og den diskursive logikken som viser seg når et individ forhandler frem væremåter, ville selvteknologiene fremstå som uforklarlige.

⁷⁹ Topos er plassen man ser fra (fra gresk= sted).

⁸⁰ Se 2.5.3.

Hvis man nå inntar et metaperspektiv, vil Foucaults begrep "governmentality", være mer fattbart⁸¹. Trond styres av kulturelle krefter ved at han har tatt opp i seg tenkemåter som for ham kjennes fornuftige. Det fornuftige kjennetegnes ved at det blir bekreftet. Bekreftelsen vises gjennom at han lar seg styre. Kraften i sirkulerende, kulturelle krefter er åpenbar fordi Trond gjør valg i samsvar med aksepterte normer. Det som styrer er gjenkjennelse, både det å gjenkjenne og å bli gjenkjent. Trond kjenner seg hjemme i klassisk sang. Å "kjenne seg hjemme" er en måte å uttrykke det meningsfulle på⁸². Mening blir slik et kjernebegrep for å forstå klassisksangerens identitetskonstruksjon. Trond setter selv sine grenser for innhold i klassisksangdiskursen gjennom redegjørelsen i intervjuene for hvorfor han handler som han gjør, hvordan han tenker og hvorfor han finner mening gjennom de diskursene som opererer gjennom ham⁸³.

Det kan synes som om Trond opererer innenfor et stort diskursivt mønster som man kan kalle *klassisksangdiskursen*. Denne synes imidlertid å være konstituert og vevd sammen av en rekke mindre diskurser⁸⁴. Ut fra analysematerialet trekker jeg at selvteknologiene primært er konstituert ut av disse diskursene

4.4.1 Diskurs om pragmatisk grunninnstilling

For klassisksangeren Trond er det visse egenskaper ved hans måter å forholde seg til egen yrkesutøvelse på som er fremtredende og til dels er av pragmatisk art⁸⁵. Han har en positiv livsholdning og optimisme, og ser konstruktive muligheter for personlig vekst i de prosjektene han engasjerer seg i. Han ser verdi i å opprettholde og pleie på fritiden sine kunnskaper utenom det klassiske sangfaget, ved å utøve og lytte til musikk i mange sjangere. Han har stor arbeidskapasitet og interessebredde. Han synger like gjerne for gamle mennesker på aldershjem, som kirkemusikk i kirker, eller romanser i store konsertsaler. Hva kan årsaken

⁸¹ Begrepet ble presentert i 2.3.1.

⁸² Se utdyping av dette i 7.3.2.

⁸³ Dette kan forstås med Foucaults diagrambegrep. Se 2.3.2.

⁸⁴ I analyse av popinformanten vil det kunne vise seg at denne dominerende klassisksangdiskursen befinner seg et helt annet sted, som en mindre dominerende diskurs, eller overhodet ikke eksisterende i popinformantens plassering i det vokalkulturelle rommet.

⁸⁵ Synonymer: hensiktsmessig, nyttig, nøktern, jordbundet, ganglig, velegnet.

være til at han har så bredt interessefelt og opprettholder så mange sider ved musikken i sitt sangerliv?

Trond sier: *"Jeg er jo på en måte av sånne pragmatiske folk"* (K1-81Tr), og viser dermed frem at en sterk diskurs har vært dominert nettopp av det pragmatiske. Hans bakgrunn har vært preget av jordnærhet, arbeid og positiv livsinnstilling. Da han søkte opptak som sangstudent på et konservatorium, sa han at han hadde veldig stor respekt for institusjoner av denne slag og at han ikke trodde det var en plass han kunne høre hjemme (K1-40Tr). Han utdyper det slik:

K1-42Tr: "Jeg mener, ehh, fordi at, ja, akkurat som med denne bakgrunnen min, så var på en måte, er konservatoriet noe litt fjernt, så det var på en måte en, en plass som jeg hadde hørt om som var en lur plass å være, eller en viktig plass å være hvis man drev med musikk. Men jeg tror ikke jeg regnet det som en del av utdanning som folk kunne ta. Det var mer de eksklusive som drev med musikk og jeg regnet meg ikke som en av dem, og det gjorde heller ikke foreldrene mine. Så vi var jo liksom ikke noe sånn, vi snakket om det, det er nå helst andre som driver på med sånt som dette her."

Sett i sammenheng med Tronds livsløp, hvor popkulturen også har opptatt mye av hans tid, kan man se hva slags diskursiv logikk som holder sammen det fornuftige for ham.

4.4.2 Diskurs om kvalitet

Hva kan høre til i en kvalitetsdiskurs? For denne informanten er klangaspektet særlig vesentlig. Trond er bevisst at han hele tiden er underveis. Sang er prosess. Derfor kan han tillate seg å ikke være helt fornøyd med klangen i stemmen, fordi han hele tiden jobber mot noe som skal bli bedre.

K2-90Tr: "(...) jeg er nok veldig opptatt av en slags kvalitet på det jeg gjør. Og den kvaliteten får jeg ikke med å dille litt her og dalle litt der [Ja], ikke sant? Det er en langtidssak, (...) Så det vil jeg kalle at jeg er ambisiøs, altså, klare ambisjoner for hva jeg vil, liksom."

Han er oppmerksom på at det er klangen lærerne hans alltid finner at han må jobbe med; at den er for trang eller for lite utviklet i høyden og så videre. Derfor har det blitt normalt å være tålmodig.

Slik blir øving og kroppsbevissthet en måte å leve på. Strekking og tonedanning hører til hverdagen fordi det vokale uttrykket må poleres til ypperste kvalitet hver gang. Han er ambisiøs og gjennomfører sine forsetter på en gjennomarbeidet og skikkelig måte.

Et interessant aspekt ved Tronds kvalitetsdiskurs er hans kontinuerlige diskusjoner og forhandling med seg selv om hva som er kvalitet, hva som er bra, hva han liker og hvorfor han liker det. Refleksjonene er på mange nivåer, fra et nært nivå hvor perfeksjon er fremtredende, til et nivå som domineres av tanker om mening og identitet, om hvem og hva han er i forhold til den store verden. *"Jeg synes det er veldig overraskende at jeg er blitt sånn som jeg er blitt"*, sier Trond (K3-79Tr). Men som forsker er ikke jeg overrasket over hans kvalitetsbevissthet. Slik jeg har tolket intervjuene, er han opptatt av kvalitet uansett hva slags musikk han jobber med. Det ser ut til at det kvalitetsdiskursen representerer, i stor grad gjennomsyrrer hele hans holdning til sangfaget.

4.4.3 Diskurs om prosess i egenarbeid

Denne diskursen handler ikke om en prinsipiell og generell måte å forholde seg til verden på, men er mer en spesifikk langtidsinnstilling til eget yrke, til det å være profesjonell og til det å leve opp til forventninger og krav fra seg selv og andre. Diskursen preges av god flyt i faglig progresjon, men informanten har likevel mye tvil på om det han gjør er bra nok. Han har frem og tilbake-forhandlinger med seg selv og er ofte på søken etter konstruktive tilbakemeldinger på hvordan han synger: *"(...) jeg er nok i en litt høyllytt dialog med meg selv"*, sier Trond (K2-28Tr).

Hva kjenner han seg god til? Hvorfor synger han klassisk? Hva er godt nok til å være god? Hvem definerer hva som er godt?⁸⁶ (...) *"det overrasker meg hver gang, at jeg skal komme meg som sanger"* (K4-40Tr).

Informanten opplever seg som en som er god på bredde. For en ikke-sanger vil det kunne være uforståelig at en profesjonell sanger med syv års fagutdanning i klassisk sang ikke opplever seg som spesialist i klassisk sang. Men sangfaget klassisk er stort. Det er forståelig at han kan oppleve kravene til klassisk sang som strenge. Trond kjenner seg ikke god nok og spesialisert nok til å synge for eksempel opera, som også hører inn under klassisk sangsjanger,

⁸⁶ Se 4.2.3.

men som regnes som et eget fag. Hans respekt for sangfaget er stor. "For det er klart du kan bli operasanger, for eksempel, men da må du lære deg å synge opera. Og det er jo for eksempel for meg, som ikke kjenner opera i utgangspunktet, så er det et langt lerret å bleke" (K2-96Tr)⁸⁷.

Diskursen viser et tydelig sammenfall mellom kvalitet og prosess. Kvalitet er et ideal som søkes realisert gjennom prosesstenkning. Det tar lang tid å bli god. Men som profesjonell sanger får han utfordringen og privilegiet med å være solist. Nerland skriver at det å være profesjonell innebærer også å være solist, som igjen er en del av et hierarkisk system, hvor solisten får den suverene posisjonen på toppen (2003: 150). Trond reflekterer over det å være synlig og hørbar på podiet, og del av et hierarkisk system, og han viser med sine beskrivelser hvordan diskursen flyter gjennom tankegangen hans. Hans klare ydmykhet i forhold til sin posisjon er også en tydeliggjøring av diskursen som konstituerer ham. I musikalsk og kunstnerisk praksis manifesteres den diskursive logikk.

4.4.4 Diskurs om idealisme

Det å være "idealistisk" kan betegne en prinsipiell måte å forholde seg til verden, og være i verden på. En idealist streber mot særlige idealer. Det klassiske sangidealet henger høyt, i følge informantens beskrivelser⁸⁸. Det innbyr til refleksjon, frustrasjon, forhandling og usikkerhet på egne evner.

Idealismebegrepet er stort. Med denne korte fremstillingen er min hensikt å vise at Trond reguleres av en diskurs om idealisme når han lar lojalitet mot kunsten og troskap mot komponisten bli sterkt dominerende i tankegangen. Trond søker etter å være et medium for musikken (K2-76Tr)⁸⁹. Han ønsker å forløse noen av energiene i musikken, og er ute etter å forstå en dypere mening. Slik kan man gå ut fra at han regjeres av en diskurs om å være på jakt etter noe essensielt i kunsten. Han leter etter det vakre og han søker erkjennelse.

⁸⁷ Se 8.3.1.

⁸⁸ Se detaljer om sang, stemme, tekniske krav og idealer i for eksempel Arder (1996), Butenschøn (1978), Christensen (1960), Eken (1998), Potter (1998) og Salaman (1989).

⁸⁹ Se 4.3.5.

Det kan dessuten se ut som om slike idealistiske diskurser også gjør seg gjeldende på andre områder enn sangens, for eksempel i hans forhold til arkitektur:

K3-65Tr: "(...) jeg kan godt like å se strukturer som er menneskelaget og som er vakre, liksom. Og det ser jeg jo tydelig og det er jo klart at gjennom utdannelsen min er det lettere for meg å se det."

Tronds respekt for sin klassiske sangutdanning gir seg et positivt utslag i dette utsagnet.

4.5 Oppsummerende kommentar

Typisk for klassisksangeren Trond er at han er fornøyd med å være klassisk sanger, med alt hva det innebærer. Han har trådt inn i en sjanger med svært lange tradisjoner, tydelige normer og klare idealer. Slik har Trond historien med seg, og innordner seg etter direktivene om repertoar, sangstil og fortolkning. Han har lært at det å bli dyktig klassisksanger blant annet handler om mye øving over mange år. Trond tilpasser seg dette, og ser på selve prosessen med øving, interpretasjon og tekstforståelser som verdifullt og meningsfullt i seg selv. Han er prosessorientert og aksepterer at tidsaspektet er en del av kunsten i klassisk sang. Tronds sangutøving influerer på hans livsholdning og generelle holdning til hva som er vakkert, hva som er kunst og hva slags innstilling han skal ha til dette. Hans innstilling preges av ydmykhet, men også vokal autoritet, pragmatisk grunninnstilling, og en idealistisk kunstnerholdning, hvor det estetiske har stor plass. Han uttrykker også selvsikkerhet som følge av å være "korrekt" i den hegemoniske kulturen.

Fire diskurser synes å dominere og trigge Tronds tenke- og handlemåter, en *diskurs om pragmatisk grunninnstilling*, en *kvalitetsdiskurs*, en *diskurs om prosess i egenarbeid* og en *idealismediskurs*. Disse konstituerer klassisksangdiskursen. Diskursene utgjør kulturelle krefter, og regulerer og virker formende på Trond når han utformer sin vokale identitet som klassisksanger.

Tronds strategier for utforming av identiteten forstås gjennom selvteknologiene, hvor konsentrasjon, mening, klang og temporalitet, kvalitet, fokus på formidling og selvrefleksjon er selvvalgte, pålagte praksiser som han daglig jobber med.

Gjennom analysen har jeg fått innblikk i Tronds plassering i det vokalkulturelle rommet. Analysen viser en pulserende vokalkultur befolket med mange aktører, med mange stemmeuttrykk, artefakter, innretninger og ytringer. Det er her Trond identifiseres. Derfor kan

man si at det er kulturen som har skapt dette "han". Trond disiplinerer seg og utfolder seg innenfor de rammene som han syns er fornuftig. Det er nettopp dette som er identitet.

Klassisktradisjonen utgjør konfigurasjonen eller arkitekturen for Trond i det vokalkulturelle rommet. Det er dette som formaterer den vokale identiteten, hva det vil si å være sanger, hvorfor klassisk sang oppleves meningsfullt for denne informanten.

Kapittel 5: "GRY" - EN POPSANGER

5.1 Innledning

"Og så mange har prøvd å overbevise meg om at det er like fint synge med klassisk hodeklang i popmusikk, men den diskusjonen er jeg ferdig med, for det er ikke sant!"
Popinformanten (P2-129G)

Jeg vil i det følgende tegne opp det vokalkulturelle rommet som samtalene med popsangeren Gry viser meg gjennom det året intervjuene foregår. Dette året skal vise seg å bli hennes mest stormfylte år hittil. Hun har kastet seg ut i en profesjonell sangkarriere som byr på store utfordringer med hensyn til hvem og hva hun ønsker å fremstå som i kunstnerisk sammenheng. Hun uttrykker eksplisitt at hun praktiserer aktive identitetsforhandlinger med seg selv om hvem hun vil være og hva hun vil med sitt pop-uttrykk. Håndtering av disse identitetskonfliktene er det som gjør dette materialet særlig spennende.

Når utdragene fra intervjuene med Gry er relativt lange, har dette sin årsak i at en del av hennes utsagn er sammenhengende tankerekker hvor utvikling av resonnementer er interessante i seg selv, fordi de viser flere diskurser i virksomhet samtidig. Tankerekkene viser hvordan hun i sine identitetsforhandlinger opplever å bli tilbudt ulike subjektposisjoner⁹⁰, og hvordan hun skifter mellom disse. Diskurser og motdiskurser i det vokalkulturelle rommet hun ferdes i, aktiverer motstand. Hvordan Gry tenker og handler når hun befinner seg i dette spenningsfeltet, hvor både diskurser og motdiskurser opererer samtidig, viser seg i utsagnene. "Sannhetene" som eksisterer i diskursene tydeliggjør hva som fremstår som logisk og fornuftig for informanten, og de gir dermed retning til hennes tanker om egen praksis.

Gry gir innblikk i en tilværelse som profesjonell popsanger. Hva hun legger i begrepet "popsang" og sjangeren "pop" er med på å tydeliggjøre prosesser i identitetsdannelse. Makten

⁹⁰ Se 2.3.5.

som ligger i slike konstruerte kategorier blir særlig tydelig når aktøren gjør motstand mot eksisterende normer og krav. Begrepet "governmentality", beskrevet i kapittel 2.3.1, er et redskap til å forstå Grys identitetskonflikt og den sterke innvirkning konflikter har på hennes opplevelse av seg selv som sanger, og hennes mulighet til å realisere sine drømmer. Det er således interessant å se hvordan kategorier som "popsang" utgjøres av diskurser og motdiskurser som regulerer aktørens tenke-, tale- og handlemønstre.

5.2 Grys livsløp

Gry har høyere utdanning innen popsang fra USA. Hun jobber i dag bredt innenfor den store betegnelsen popsanger⁹¹. Hun kaller seg popsanger. Hun opptrer på radio og TV, på popkonserter og lukkede arrangementer. I tillegg til å synge listepop, synger hun gjerne gospel og soul med storband eller jazzband. Hun elsker å formidle sangtekster med stilige melodier. Alt som svinger og gir sug i magen liker Gry å arbeide med.

Fra tidlige barneår har hun likt å opptre, og har hele tiden fått overveldende god respons fra sine omgivelser. Mange mente at hun burde satse på sangkarriere. Hun sang i kor både som barn og ungdom, og likte seg best i ensembler med gospelpreg, med repertoar fra pop, jazz, soul, funk og gospel. Gry er oppvokst i en hjem hvor foreldrene spilte mye klassisk musikk, og selv spilte hun klassisk piano fra hun var syv til hun ble femten. Gry bestemte seg tidlig for hva slags musikk hun mislikte. Hun lyttet for eksempel ikke til rock i ungdommen. Etter å ha prøvd noen timer hos en klassisk sangpedagog, bestemte hun seg for at klassisk sang heller ikke var noe for henne:

P1-10G: "(...) jeg fant fort ut at hun [sangpedagogen] var ikke så veldig åpen for at jeg skulle synge noe annet enn opera og der og da var det vanskelig for meg, for det var ikke det hadde lyst å drive med."

Det er særlig en aktivitet i hennes tidlige vokalkulturelle rom som har vært med å konstituere og også satt sterke spor i Gry, nemlig deltakelsen i et godt ungdomskor. Opplevelser fra koret synes i sterk grad å ha formet hennes oppfatning av hva stilig sang er. Det har formet både

⁹¹ Sjangerbegrepet peker hen mot at det er en markør av tilhørighet. Denne tilhørigheten må antas å være innprentet i sangerens identitet. Derfor vil en sangers valg av sjanger kunne by på informasjon om en sangers identitet, når kunnskapen analyseres i lys av den diskursive logikk.

hva slags repertoar som er stilig, hva slags syngemåter som er stilige, hva slags type mennesker som synger stilig. Samtalene kretser stadig om dette koret. Innenfor dette rommet posisjoneres dirigenten som et forbilde. Sangerne er eksemplariske. Rammen rundt konseptet er i hennes smak. Hun føler seg vel når hun er sammen med disse menneskene. Når Gry synger denne musikken, opplever hun glede:

P1-8G: "(...) arrene var veldig sånn "close" eller hva man kaller det, veldig tette, alle stemmene, vi la jo gjerne åtte stemmer i hver sang og de lå liksom halvtoner fra hverandre og det var veldig sånn viktig med godt gehør og veldig viktig å være nøyaktige og presise. Og samtidig bare ha det kjempegøy på scenen og virkelig leve oss skikkelig inn i det og, nei, det var veldig lærerikt. Og jeg fikk virkelig en sånn glede for musikken."

Ettersom dirigenten konstrueres som en ubestridt kapasitet i rommet, virker hennes valg av repertoar og stiluttrykk normdannende på Gry og hennes medkorister. Det er tydelig at repertoaret i koret er valgt med omhu av dirigenten. Repertoaret som ble standarden, blir korets varemerke. Dirigenten regulerer og fastsetter både samværsform og fremføringsstil, og hennes stil og måte å være på strukturerer og opprettholder korpraksisen. Sangerne innordner seg naturlig etter de rutinene som gjelder. De tar opp i seg subjektposisjonen som tilbys.

Samtalen dreier seg om hvem som fikk begynne i koret:

P1-82G: "(...) Hun [dirigenten] tok bare inn folk som hadde litt sånn soul i seg, da."

Dirigentens ubestridte autoritet gjør at Gry er stolt når hun kjenner seg akseptert av dirigenten. For henne blir det et kvalitetsstempel. Hun blir en av dem som dirigenten regner som god, innenfor disse rammene.

Her er maktstrukturen klar. Kreftene som virker i dette rommet, utgjøres av en sterk leder som regulerer og rammer inn hva som kan skje gjennom å bruke sin autoritet og stille krav om sangutøving på bestemte måter. Dirigentens autoritet gjør at hun kan operere med klare kvalitetskriterier, og håndtere disse. Hun velger musikk som ikke bare er teknisk krevende. Dirigenten stiller også krav til hver utøver om å ha litt "soul i seg", altså synge med et bestemt type sanguttrykk. Det er dette som blir stilig, "sant" og fornuftig for Gry. Hun kan identifisere seg med det hele.

Dette utsagnet, sammen med det forrige, konstituerer diskursen som Gry her styres av. Hun formes av standardene i koret. De fungerer som et rammeverk. I dette rommet kjenner Gry

seg akseptert. Hennes egenopplevelse stemmer overens med de øvrige som befolker rommer. Det oppleves meningsfullt. Både stemmebruk og repertoar samsvarer med hennes sangidealer. Diskursens dominans blir eksplisitt.

En soulsanger, slik Gry ser det, bruker følelser som et middel til å få frem tekst og melodi:

P1-84: "(...) så sang vi plutselig med mye mer feeling og mye mer groove og (...) det er helt klart at den tiden med "NN" i det koret var en klar åpner, øyeåpner for meg, og fikk meg til å tenke at musikk er så veldig mye mer enn å synge fint, liksom."

Utsagnet "*musikk er så veldig mye mer enn å synge fint, liksom*", peker mot at Gry allerede har ervervet seg en hierarkisk og nyansert norm i forhold til sang, at hun har dannet seg oppfatninger om sang som har lagret seg i kroppen som levd og levende erfaring. Hun opererer med kategorien "fint", som nødvendigvis har en motsetning. Å si "*synge fint*" kan peke mot klassisk sang. Klassiske sangidealer har slått gjennom i hennes bevissthet om sang, for hun vet hva som regnes som "fin" sang, og hva det er å synge fint. Det kan fortolkes som en annen måte å uttrykke at klassisk sang låter fint, men det er noe annet hun ønsker å tillegge sin sang. Gry har respekt for den klassiske sangsjangeren. Hun uttrykker seg slik om klassisk sang i et senere intervju: "(...) *det er et eget kunstverk, på en måte*" (P3-70G).

Det synes å være klassisksangdiskursen som slår igjennom her, og at den konkurrerer med en diskurs om rytmisk, stilig sang. Gry får en aha-opplevelse gjennom ungdomskoret og får indirekte en bekreftelse på at det finnes alternativer til det å synge klassisk.

Når Gry reiser til USA for å utdanne seg, bærer hun med seg standarder og koder fra diskurser i sitt tidlige, vokalkulturelle rom. Hun har allerede opparbeidet egne standarder for stilig sang. På musikkutdanningsinstitusjonen hvor hun skal studere ligger forventninger klare, innskrevet i institusjonens lange tradisjoner, fagplaner og lærekrefter. Det er en klassisksangdiskurs som har dominert denne institusjonen:

P2-119G: "(...) det lå i det at dette var egentlig et konservatorium, hvor før i tiden var det bare klassiske sangere der, og det var det som var sett på som, som ordent... virkelig sang."

Klassisk sang har mange konnotasjoner. På denne institusjonen blir Gry konfrontert med de eksisterende normene rundt klassisk sang kontra popsang. På mitt spørsmål om hvorfor hun valgte poplinje, sier hun:

P1-28G: "(...) det hadde jeg og funnet ut for mange å siden at jeg kom aldri til å bli en klassisk sanger. Og det handler om måten jeg liker å bruke stemmen på, og det å synge på, at det skal, kunsten oppi det hele er å utvikle noe nytt og gjøre det på sin egen måte. Heller enn sånn som jeg ser litt på klassisk sang at man på en måte, kunsten er å gjøre det på en måte minst like bra som dem som har gjort det før deg og like presist og selvfølgelig prøve å gjøre det enda bedre, men altså, det er veldig viktig å holde seg til det som står skrevet. (...) så forstår jeg jo kunsten å, hva skal jeg kalle det, iveren etter å klare det, fordi at, jeg har jo prøvd meg, egentlig bare på gøy og jeg syns jo det er forferdelig spennende å prøve og klare å gjøre sånne ting, fordi jeg ser på det som en stor kunstnerisk gave hvis man virkelig har stemme til det (latter). Det krever såpass mye av teknikk og pust og ja, følelser også (...). Så det var nok derfor, og det hadde jeg nå bestemt meg for lenge før jeg dro, at klassisk musikk, det var ikke det som var riktig for meg."

I utsagnet bygger Gry sin argumentasjon om klassisk sang på hva hun tror at det er, og hva hun har hørt er blitt sagt at det er. Hun ser på det som *"en stor kunstnerisk gave"* som noen har. Gry vet at det krever *"mye av teknikk og pust"* å synge klassisk. Det tar tid, men det er ikke god tidsbruk for henne. Gry vil derimot *"utvikle nye ting, gjøre ting på sin egen måte"* og *"gjøre det litt spesielt og ikke prøve å gjøre det samme som folk har gjort før"* henne. Hun vil ha *"egenart"* og skape noe nytt, hvilket hun ikke opplever at klassiske sangere gjør.

Gry domineres av tatt-for-gitte forestillinger om hva klassisk sang er og hvordan det kan bli meningsfullt. Hun kjenner klassiske sangere og syns at de reproduserer og tolker musikken etter bestemte kriterier. Dette tiltaler henne ikke, til tross for at hun vet at det er klassisk sang som har høyest status og regnes som *"ordentlig"* sang (jfr. P2-119G tidligere i dette kapitlet). Gry resonnerer seg frem til at det ikke er interessant nok for henne å kun øve frem musikk og tolke den presis slik det har vært gjort tidligere.

Påvirkning fra andre som har funnet sine grunner for å velge bort klassisk, slik som den dyktige dirigenten i koret hennes, fungerer som en bra standard for Grys selvrefleksjon. Det er med andre ord en veloverveid avgjørelse hun tar når hun velger bort klassisk sang. Det betyr ikke at Gry ikke verdsetter klassisk sang, men at hun ikke ønsker å bruke sin tid på å reproducere noe som allerede har en standard. Hennes trang til å skape et selvstendig sanguttrykk artikuleres svært tydelig i utsagnet. En annen sak er om hun lar seg styre av normene i klassisksangdiskursen likevel?

Dette ligger altså klart når hun begynner sin yrkesutdanning innen musikk. Hun har valgt bort det klassiske og hun får den utdanningen hun ønsker, med pop som hovedingrediens.

5.2.1 Diskurser og motdiskurser

Jeg følger Gry etter endt utdanning, mens hun beskriver hvordan hun strever med å finne ut hva hun nå vil med sangen sin. Hun konfronteres med det jeg analyserer som ulike motstridende diskurser som konkurrerer om en dominerende plass, og hun er på leting etter mulige oppdragsgivere som er interesserte i å engasjere henne slik hun ønsker å fremstå, med sitt særegne "image"⁹².

Gry blir fremtredende som *person* i denne fremstillingen. Når "Gry sier..." eller "Gry gjør..." eller "Gry vet at...", er det uttrykk for de diskursene som konstituerer Grys utsagn i samtalen. Når jeg beskriver hva Gry sier, tenker eller gjør, er det derfor alltid ut fra at subjektet "Gry" handler i og gjennom diskursene. Diskursteorien søker å desentrere subjektet, men i skriveformen trer likevel subjektet frem. Mitt primære anliggende er å forstå hvordan subjektet får kunnskap om seg selv⁹³. Subjektet er egentlig hovedpersonen, men for å forstå denne hovedpersonen må denne settes i parentes for at forskeren skal forstå kreftene som former og utspiller seg i det kulturelle rommet.

Gry har ikke valgt en lettvinnt måte å nærme seg pop på, men er påvirket av holdninger til pop fra verden utenfor Norge, og relaterer sine egne opplevelser av sang til hva som er vanlig i land som USA og England. Hun utfordres av "den norske væremåten", av båssetting og normer innen tradisjonell pop i Norge. Gry vet at det byr på utfordringer å skulle livnære seg som popsanger i dagens Norge. Men det er det hun vil.

Jeg ser hva slags konflikter hun stilles overfor og hvor innfløkt det er å finne løsninger som tilfredsstillende hennes ønske om å synge pop. Gry idylliserer ikke popsjangeren, men er temmelig nøktern når hun sier at hun sikter mot det kommersielle markedet. Det hun derimot ikke enda har erfart fullt ut, selv om hun teoretisk sett vet det, er det kommersielle popmarkedets sterke krefter.

Jeg vil skissere opp noen konfrontasjoner mellom ulike diskurser i det vokalkulturelle rommet som Gry bebor. Disse konfrontasjonene viser spenningsfeltet som hun kontinuerlig må

⁹² "image [immidsj], eng., av lat. imago, bilde; inntrykk; i reklame og PR det bilde (inntrykk) man ønsker å skape av seg selv, sin vare el. bedrift el. av en annen person, f.eks. en popstjerne".
http://www.caplex.net/web/artikkel/artdetalj.asp?art_id=9315780&L=1 lest 17.1.05

⁹³ Dette var også Foucaults prosjekt.

forholde seg til. For hun får i liten grad anledning til å realisere seg selv fullt ut slik hun ideelt forestilte seg at hun skulle kunne. Gry ønsker å synge pop ut fra egne preferanser, men det skal vise seg å bli vanskelig. I første intervju sier hun følgende:

P1-30 og 32G: "(...) nå så har jeg veldig lyst å drive med pop (...) det handler vel om at jeg vil gjøre det såpass kommersielt at jeg kan selge plater og leve av det. Så det er vel det som kanskje definerer begrepet pop for meg. Jeg liker å synge, eh, jeg har alltid vært veldig glad i svart musikk, soul og funk og R&B, på en måte den nye versjonen av R&B, eh, og det har jeg veldig lyst å ta med meg i popmusikken min. I tillegg så ønsker jeg kanskje å spe i med litt jazz hvis det går an, eh, og samtidig litt rock, så jeg vet ikke, det er veldig, veldig mange sjangere som jeg har lyst å blande litt og se om det går an."

P1-33T: Hvem er fasiten, altså hvorfor skulle det ikke gå an?

P1-34G: "Nei, det må bare være fordi at da, at det kan bli... noen ganger så kan man kanskje prøve å mikse litt for mye og at det blir et stort virvar og at folk ikke blir helt klok på hva det egentlig er man driver med. Eh, det er jo dette med å ha en sånn gjenkjennelsesfaktor i popbransjen, (...) at man gjerne skal ha et varemerke som, hvor folk tenker, å ja Gry liksom, og at de kjenner igjen stilen min. Og så har jeg lyst til å begrense det og holde meg til noe, men i utgangspunktet fordi at jeg er opptatt av så mange forskjellige musikkformer så håper jeg at det kan krydre popmusikken som jeg har lyst å drive med. (...) det gjør meg ingenting å følge hit-oppskriften, holdt jeg på å si. Jeg vil gjerne lage masse pop-hits, men jeg vil spe i med litt forskjellige musikkformer, slik at det blir litt interessant å høre på. For jeg ønsker absolutt ikke å drive med rein sånn søt popmusikk, eh, eller typisk amerikansk (...) Men fortsatt holde meg innenfor (...) den kommersielle rammen, da, slik at jeg kan nå, man må bare tenke litt på hvem som er markedet, hvem som, hva som er målgruppen, og om popmålgruppen har stort sett blitt vant til et visst format, så man må holde seg innenfor det. Og da tenker jeg spesielt på tid, og litt på sjanger. Eh og ja, så det bør være en del pop inni det. Man kan ikke frike helt ut og tro at man skal selge en masse pop-plater på platebarene, liksom."

Måten Gry ordlegger seg om popsang, viser standarder, spilleregler og maktstrukturer innenfor sjangeren. Språket avspeiler at gruppering og kategorisering av sjangeren er måter å definere hva som er innholdet i popsangdiskursen. "*Den kommersielle rammen*" er eksempel på at utenfor denne rammen finnes noe annet som ikke er kommersielt. Innenfor, derimot, er begreper som "*gjenkjennelsesfaktor*", "*varemerke*" og "*stil*" og "*format*" nøkkelord til å forstå bestanddelene i diskursen. Slik utgjør de en del av Grys ervervede kunnskaper om popsang og de fungerer som norm for hennes tenkning om sang. Gry lar her den spesielle kunnskapen dominere hennes handlingsrom.

Jeg leser av utsagnet at Gry sier at popbransjen krever og forventer en popsanger som er forutsigelig, som publikum kan stole på, og som opprettholder en orden i betydning en stil som de venter seg. Eksplisitte krav til popsjangeren skisseres her. "[M]an må bare tenke litt på hvem som er markedet", sier Gry. Kravet om forutsigelig popmusikk er klar. Dessuten vet hun hva målgruppen forventer. Kravet blir å "holde seg innenfor". Det er tydelig at for Gry er popsangdiskursen helt klar i grensene. Gry vet presis hva som er innenfor og hva som er utenfor. For å være innenfor, må "hit-oppskriften" følges, fordi "popmålgruppen" vil ha det slik. Popmålgruppen er viktig. Det handler om mer enn ære og berømmelse. Det handler også om økonomi, og muligheten for å leve av sitt sanguttrykk. Gry sier at hun må tilpasse seg markedet. "Man kan ikke frike helt ut og tro at man skal selge en masse pop-plater", sier hun. Slik opplever Gry disse kravene.

Gry møter popsangdiskursen med motstand. Hun er uenig i innholdet i diskursen og er klar over at sterke krefter gjør seg gjeldende. Men Gry vil gjøre musikken på sin måte. Sjangerblanding trer frem som ideelt, selv om hun er usikker på om det er mulig. Her slår hierarkitenkningen fra Grys tidlige vokalkulturelle rom gjennom. Gry plasserer "rein sånn søt popmusikk" på bunnen, mens hennes utviklede smak for detaljer i svart musikk, soul og funk og R&B blir kvalitetskriterier som hun ønsker å føye til sin versjon av popmusikkuttrykket. Hun kan muligens være klar over at det ikke går, at for å bli stor og "selge en masse pop-plater" på det kommersielle markedet, må hun tilpasse seg noe som hun egentlig ikke passer inn i.

Jeg oppfatter at dette skjer med henne. I et senere intervju, sier hun at det blir feil å synge en del pop:

P4-29G: "(...) Så, så for min del så har, ja, så syns jeg at veldig mye i popsjangeren blir feil for meg å synge."

Hva kan ligge til grunn for at hun i løpet av ett år går fra å ville synge pop, til å ikke ha lyst å synge pop mer? Gry går gjennom en stor forandringsprosess dette året. Hun er ferdig utdannet og er på en ny måte ansvarlig for egne valg. Dessuten skuffer popmusikk-kulturen henne, selv om hun har vært en del av den i flere år:

P4-25G: "(...) for min del så ble pop-verdenen for kommers og for produsert og, ehh, for forutsigbar, rett og slett, for at jeg skulle synes det var interessant. Og det handler ikke om mitt intellekt eller min musikkintelligens, ingenting sånt.

Men bare for min smak, så var det litt for lite utfordrende for meg som sanger, rett og slett."

I de første intervjuene tror Gry fortsatt at hun kan synge akkurat slik som hun har mest lyst til, og likevel kalle det pop. Det som skjer er at hun møter popmusikk-kulturen, via blant andre plateprodusenter, som vil ha henne inn i støpeskjeen og "normalisere" stemme og kropp til å passe med det "normale" popformatet, det som hun opplever dominerer popbransjen. Gry betrakter popbransjen som "*forutsigbar og lite utfordrende*". Det sier noe om Grys opplevelse av krav, ikke nødvendigvis noe om popbransjen. Men i en analyse av identitetsdannelse er det særdeles pikant å betrakte popbransjen via popsangeren selv.

5.2.2 Identitetsforhandlinger

Gry bruker mye tid på å forhandle seg frem til noe som kjennes riktig for henne, i takt med hennes egen utvikling. Identitetsforhandlingene som utspiller seg er til dels dramatiske. Antagonisme er diskursteoriens begrep for konflikter. Dersom en bestemt diskurs blir dominerende der hvor det tidligere var konflikt, oppløses antagonismen og hegemoni oppstår (Jørgensen/Phillips 1999: 60f). Grys konflikter kan i det følgende leses som en tilstand hvor hun inntar ulike subjektposisjoner og prøver ut mange posisjoner.

Her skal jeg vise to eksempler på hvordan Gry står midt inni konflikter, det vil si; diskurser og motdiskurser, som får konsekvenser for hennes opplevelse av seg selv som popsanger. Gry beskriver hvordan hun opplever seg fastlåst i krefter som hun forstår, men ikke kan ha kontroll over. I utsagnene skal vi se at Gry møter den store "sannheten" om sang, den som regulerer Grys oppfatninger av hva som er bra sang og hva som er "riktig" sang.

Etter disse to eksemplene vil jeg imidlertid vise hvordan Grys strategier i form av tenkemåter om eget stemmeuttrykk, får en bemerkelsesverdig vri. Men det er nødvendig å oppholde seg i konfliktstoffet for å se hvor hardt grep styringsmentalitet kan ta over hennes praksis⁹⁴.

⁹⁴ Se 2.3.1.

5.2.3 Sjangerkrav og konflikter

Nå skal temaer som ble presentert i 5.2 utdypes: Typisk for Gry er hennes ukuelige kamp for å få synge slik hun selv ønsker. Problemet er at hun uavlatelig konfronteres med normene i blant annet klassisk, pop og jazz, selv om hun sier hun har valgt bort klassisk. Hun vet på dette tidspunkt at hun ikke passer inn i noen av sjangerne, hvis hun skal forholde seg til det aksepterte regelverket for god sang innen disse tre sjangerne.

P3-66G: "(...) Men sånn generelt så har jeg vel alltid hatt en oppfatning av at jazzvokalister og klassisk vokalister (...) er rangert sånn sett høyere enn pop-artister. Og det, altså det er jo så enkelt som at det handler om at det er jo mye mer krevende (...) å synge jazz eller klassisk."

Hun rangerer sin egen sjanger, pop, på bunnen. Som det reflekterte og velutdannende mennesket hun er, er det ikke lett å bli stående nederst på denne rangstigen. Gry vil synge pop, men hvorfor skal hennes valg av sjanger og stiluttrykk belønnes så lavt? Hun har jo helt klare kvalitetskriterier på sin popsang.

Gry forsøker å nyansere ulike poputtrykk og viser at pop muligens er en altfor stor sekkebetegnelse. Det fins så mange måter å synge pop på:

P3-70G: "(...)Det er mye enkel, veldig enkel pop og du skal kutte alle de der fraseringsene og det er likevel pop og det kan selge masse. Og så kan du synge mer avansert, typisk Mariah Carey-pop som er kanonvanskelig å synge, (...) men det er ytterst få som gjør det. (...) pop er det veldig mange som kan synge, egentlig bare med den stemmen de snakker med. Og få det til å høres greit ut."

Gry snakker om pop på flere måter. Det kan tilsynelatende virke som om hun ikke har så mye respekt for sjangeren. Som om hun ikke identifiserer seg med den. Som om hun ønsker å kunne si at hun tilhører noe annet. Gry viser at pop ikke er betegnelse på en bestemt syngemåte, men at det varierer sterkt fra sanger til sanger, blant annet på måter som fraseringer blir brukt på. I "enkel" pop kutter de alle fraseringer, mens "avansert" pop stiller så høye krav om perfektjon at det er de færreste som behersker det. Når hun slik opererer med "enkel" og "avansert" pop, gir hun innblikk i rangering internt innen popsjangeren.

Når Gry slik kan beskrive detaljer i flere av kategoriene innenfor popsang, viser hun eksplisitt hvordan "sirkulerende" makt virker. Den utgjør et regelverk, en norm som også Gry forholder seg til som om den var en "sannhet". Denne makten former Grys holdninger til popsang.

Holdninger, nå representert som makt i form av kategorisering, kommer alltid fra et sted. Her er den representert gjennom den kollektive popkulturen, som en taus pseudoaktør⁹⁵.

Hvor plasserer så Gry seg selv? Hun viser frem holdninger som eksisterer om syngemåter innen klassisk, pop og jazz, og hvordan hun kommer i konflikt både med seg selv og andre om hvordan hun ønsker å synge:

P2-129G: "(...) det har alltid vært sånn konflikt fordi at jeg ønsket å bruke en popstemme på alt jeg gjorde. En slags popstemme, da snakker jeg om liksom det å bruke mer brystklang og litt mer trøkk på stemmen. Og så har det selvfølgelig da vært en konflikt om dette har vært sunt for stemmen eller ikke, med x antall sangpedagoger og eh, ja, lærere på skolen og andre sangere og, ja. Eh, så det har vært en sånn gjennomgående konflikt (...) helt klart. Første sangpedagogen jeg gikk til var en klassisk sangerinne eller operasangerinne og hun ville jo ikke høre brystklang i stemmen min overhodet i det hele tatt, eh, så da følte jeg det var en kjempekonflikt i fra første sangtime. Fordi at da skjønnte jeg at jeg vil ikke synge med en sånn operastemme. Det hører ikke hjemme hos meg. Det er ikke det jeg vil drive med. Eh, mens hun sa at du kan ikke synge Maria Carey og Whitney Houston: De ødelegger stemmen sin og de, det er ikke sunt å synge sånn som de gjør. Så selvfølgelig fra første stund begynte jeg å tenke: Guri land, må jeg bare legge om? Hvis ikke det er bra for stemmen, så må jeg jo kanskje bare legge om til sånn klassisk stemme.

Og så mange har prøvd å overbevise meg om at det er like fint synge med klassisk hodeklang i popmusikk, men den diskusjonen er jeg ferdig med, for det er ikke sant! Man kommer ikke inn i et platestudio og skal synge inn en popsang og synge med klassisk hodeklang. Det går ikke! Det går overhodet ikke! Du får ikke noe uttrykk som hører hjemme i den musikken i det hele tatt."

Pseudoaktøren "noen" utgjør en maktfaktor. "Noen" kan bestemme hva som skal danne en sangers handlingsrom. "Noen" vet hva som er sunt for stemmen og hva som er fint. "Noen" utgjør et regime. "Noen" er dermed en viktig skikkelse for identitetsdannelse. En slik suverenitet i form av usynlig, men likevel virksom makt, er det Gry forholder seg til. Hun kan ikke identifisere seg med denne "noen", men hun inntar likevel en forhandlingsposisjon:

P2-129G forts: "Men utfordringen var da å finne en måte å gjøre denne popmusikken på som likevel var sunn for stemmen og det har jeg funnet, tror jeg. Det er klart at det er ting som kanskje sliter på stemmen som jeg gjør, men jeg tror personlig så har jeg funnet en gyllen middelvei for hvordan jeg kan gjøre det. Men det er etter liksom 10 år med å lure på hvordan i helsike skal jeg klare dette her? Og, sånn til å begynne med, så skjønnte jeg fort at jeg hadde to

⁹⁵ Se 2.3.1.

stemmer, ikke sant? At jeg hadde en som det var litt sånn trøkk i, som hvis jeg kan kalle det brystklang (...) og så en stemme som var sånn hodeklang, liksom. Og, eh, tidlig så skjønte jeg at jeg kommer aldri over en, på den tiden der kom jeg ikke høyere enn en a, liksom. Eh..."

P2-130T: med brystklang?

P2-131G: "Ja, med brystklangen og så måtte jeg gå over til hodeklang. Så dette ble en kjempekonflikt hver gang jeg skulle synge en popballade eller noe. Jeg hadde lyst å trøkke til, og på en måte gå opp der og "belte" ut."

Gry bruker klassisk terminologi når hun snakker om sang. Brystklang og hodeklang har vært måter å beskrive sangteknikk på i mange år⁹⁶ og hun har tatt opp i seg disse begrepene. Det handler om stemmens registre og hva slags teknikk som skal brukes i hva slags type uttrykk. Her er det mange skoler med lange tradisjoner og sterke oppfatninger om hvordan sang i ulike stiler skal utføres. De fleste sangpedagoger har fått tradisjonell, klassisk utdanning fra et konservatorium. Tonedanning, pusteteknikk og interpretasjon hviler naturlig nok derfor på de klassiske tradisjonene. Klassiske sangere som aktivt bruker klassisk tonedanning, er eksempler på at teknikkene fungerer godt på klassisk sang. Det betyr ikke at de klassiske teknikkene ikke fungerer i andre sangsjangere. "Noen" mener at enkelte klassiske sangpedagoger kan ha til dels rigide oppfatninger av grensene for hvordan sang *kan* utføres, rent teknisk. De kan utsette sangere som Gry for "sannheter" som at unge jenter som begynner å ta sangtime ikke må bruke den mørke delen av stemmen sin, altså den omtalte brystklangen. "Andre" kan hevde at det vitner om uvitenhet å si at stemmen bare utvikles i hodeklang, og argumentere for at sangpedagogens oppgave er å drive en pedagogikk som får eleven til å oppdage og erfare instrumentet sitt med de mulighetene som finnes til å nyansere ulike sanguttrykk via nøyaktige og gode teknikker⁹⁷.

En trend som begynner å bli akseptert, og som dermed skaper bevegelse i det jeg kaller klassisksangdiskursen, er nettopp at man aner en endring i holdninger til hvordan lyden produseres. Begrepet "belting", som Gry benytter, er et interessant eksempel på en type

⁹⁶ Det finnes mange måter å benevne stemmens registre på. Brystklang, brystregister, fullregister, hodeklang og randregister har vært vanlig. Nyere varianter kalles "neutral", "curbing", "overdrive" og "belting" (Sadolin 2000). Jeg velger å omtale randregisteret som hodeklang og fullregisteret som brystklang, fordi informanten bruker disse begrepene. Se for eksempel Arder 1996, Brown (1996), Christensen (1960), Howard (2002), Kullberg & Sjøgren (1995), Nitsche (1980), Nordsjø (1967), Reid (1975).

⁹⁷ Se for eksempel Sadolin (2000).

"popklang" som betegnes som stilig av popsangere. Det er brystklang i kombinasjon med hodeklang, men utført med en nasalaktig klang, slik at det høres ut som om bryststemmen føres helt opp i det lyse stemmeregisteret.

"Belting er en function med megen compression. Belting findes ved at twange epiglottis-hornet (ved at sige som en and)."

Sadolin, 2000: 112

Det har vist seg at skolerte, profesjonelle popsangere og musikalsangere som "varer" år etter år på de store scenene, nettopp gjør bruk av avansert sangteknikk for å produsere lyden (Howard 2002, 2001). Men de søker ikke samme type klang som i klassisk sang fordi de synger musikk i en annen sjanger, og dermed en annen stil. De skal uttrykke musikken på andre måter. Derfor fungerer ikke begrepene på samme vis for en popsanger som for en klassisksanger. Popsangeren vil kunne kalle sin syngestil for "belting" (Sadolin, 2000: 15), mens en klassisksanger ville kunne karakterisere det samme uttrykket som presset.

Når Gry snakker om "å bruke mer brystklang og litt mer trøkk på stemmen", ligger hele forestillingen om hva hun ikke vil identifisere seg med, innbakt i disse ordene. "[J]eg vil ikke synge med en sånn operastemme. Det hører ikke hjemme hos meg", sier Gry, og viser hvordan klassisk tonedanning og klangfarge utgjør viktige elementer i klassisksangdiskursen. Det klassiske sangidealets plass på toppen av hierarkiet er et sterkt maktelement.

Begrepet Gry anvender, "å høre hjemme", gir identitetsassosiasjoner⁹⁸. Å være hjemmefra, kan assosieres med det å kjenne seg fremmed, usikker på hvem man er i en gitt kontekst (Turino 1993). Når Gry ikke hører hjemme i en operaklang, markerer det sterkt at det finnes et alternativ. Hun vet at operaklangen ikke kan brukes til å uttrykke hennes formål, men hun erkjenner at hun likevel vet at denne klangen byr på sunne teknikker som tar vare på stemmen. Derfor har hun i ti år utforsket og erfart seg frem til "en gyllen middelvei". Hun har med andre ord tatt med seg noe fra klassisk tonedanning inn i sitt eget uttrykk. Dette kan bare gjøres fordi klassisksangdiskursens dominans og kraft slår gjennom selv hos Gry, som sier hun tar avstand fra det.

⁹⁸ Også nevnt i forbindelse med klassisksangeren, om hvordan mening hører sammen med det å ha tilhørighet. Se også 7.3.2.

Eksplisitt kan man lese at Gry resonnerer seg frem til at klangidealer og syngeteknikker er symboler på tilhørighet og identitet.

5.2.4 Popformatet blir for stramt

P3-20G: "(...) i pop så kan det bli veldig begrenset hva man får lov til å gjøre."

Gry uttrykker at det er "noen andre" som bestemmer hva som er lov å gjøre. Det er de "stumme strategiene", forstått gjennom begrepet om "governmentality", som her er virksomme⁹⁹.

I 3. popintervju snakker Gry sammenhengende i en halv time om egne forhandlinger om hvem hun vil være, hvem hun opplever seg som nå, og hva hun drømmer om. Jeg har kortet noe ned på denne "utblåsningen", men velger å legge frem lange tekstutdrag, for å gi leseren innblikk i hvordan tankerekkene konstrueres. Jeg kommenterer kun kort underveis, men gir en kommentar etter det lange innlegget.

Gry skal lage CD, men opplever at det er utenforstående krefter som styrer både når det gjelder valg av repertoar og format. Vi er ved kjernen av hennes problemer med popformatet:

P3-8G: "(...) Jeg begynte vel å få en fornemmelse av at jeg var ikke helt sikker på om det var akkurat en sånn type plate jeg hadde lyst til å gi ut. (...) jeg følte ikke helt at sjelen min var til stede i den musikken, for det ble så veldig kommersielt. (...) Eh, de fleste selskaper ville vel heller sett at jeg gjorde noe som gikk litt mer i retning pop/rock, fordi det er lettere å selge og det stemmer mer med et typisk norsk image, liksom. Eh, så ja, så da ble det store dilemmaet liksom hva jeg skulle gjøre og det er den klassiske historien, ikke sant? Om jeg skal satse på musikk som kan selge litt og at jeg kan tjene noen kroner på det eller om jeg skal gå helt min egen vei og bare håpe at noen liker det som jeg liker å gjøre, og trosse alle, alle sånne, typisk sånne, ah, hva heter det, oppskrifter liksom på hva man bør gjøre som norsk sanger."

Gry mener her at det er en "oppskrift" som må følges for å selge seg som popsanger. Gry er i konflikt fordi hun ikke føler at "sjelen" er til stede i den musikken hun må synge for å lage et kommersielt produkt.

P3-8G forts.: "(...) så har jeg et litt kjent navn, sånn sett, og da syns de det er interessant å få inn artister som gjerne har vært på TV og sånn, ikke sant? (...)

⁹⁹ Se 2.3.1.

Jeg har hele tiden tenkt at popkarriere, det, da må jeg gjøre kommers-musikk og jeg må bare føye meg litt etter hva det skal være."

Her erkjennes det at innordning etter et popformat må til, selv om hun ikke er enig i rammevilkårene.

P3-8G forts.: "Så lenge jeg føler at jeg er litt til stede i det, så kan jeg egentlig bøye meg veldig i støvet. Men nei, ja, så denne høsten har vel gått med til å finne ut at jeg kommer ikke langt så lenge ikke hjertet mitt er til stede i det jeg driver med. Og på et tidspunkt, når vi gjorde disse demoene (...) så merket jeg at her står jeg bare og synger og prøver å late som om jeg har en veldig sånn typisk kommers, ung stemme og det er jo, kan godt høres kanontøft ut til slutt, når alt er produsert, men sjelen min liksom, hjertet, det jeg brenner for, er ikke til stede i det. Men, eh, jeg er ikke kommet så langt i denne prosessen at jeg vil kutte det helt ut heller. Jeg er fortsatt der at jeg har lyst å gjøre litt, ja, jeg har lyst å ha pop som en del av uttrykket, men jeg heller hele tiden mot noe som er mer mot jazzsjangeren (...) jeg føler meg jo ikke som en jazzsangerinne på noen måte. Da må jeg ha mye mer kunnskap, jeg må ha mye mer erfaring og mye mer trening på den type musikk. Så jeg ønsker vel å kombinere det, gjøre en slags crossover, hvis jeg får det til, da.

Så nå (...) er [jeg] veldig opptatt av å finne et uttrykk som passer meg og som kommer innenfra og som ikke er styrt av noen andre kommers krefter! Eh, og av og til så synes jeg at jeg er pysete som ikke tør å satse ordentlig på popverdenen fordi jeg tror at jeg ikke klarer det."

Forhandlingsprosessen som hun holder gående med seg selv, går frem og tilbake:

P3-G8 forts.: "(...) Så jeg har vel prøvd å analysere dette litt og kommet fram til at min store glede det er virkelig å få et kick av musikken. Det er å stå på scenen, opptre, tolke tekster, gjøre det til mitt eget (...) det er mer en "performer" jeg er (...) Eh, det er det jeg synes er gøy og det passer litt dårlig inn sammen med sånn typisk kommers pop-uttrykk."

P3-15T: Det virker som om pop, det å være popsanger har en annen klang for deg nå [Ja] enn det hadde for deg for et halvt år siden. Har det det?

P3-16G: "Ja, det har det, men jeg ser veldig tydelig at det er fordi jeg har begynt å, eller gått litt lenger enn i forskjellige retninger. Altså, jeg ser egentlig på en popsanger litt sånn likt som jeg gjorde før og jeg har masse respekt for de som klarer og det er sinnssykt mange der ute som er kanonflinke popsangere (...) Det handler vel mer om at jeg inni meg har tatt en liten reise videre da, eller hva jeg skal kalle det. Ja, og det har mye med at jeg har sett litt sånn overfladiskheten i bransjen og det er ikke noe som tiltaler meg i det hele tatt. Eh, når jeg kom til Norge så var jeg vel veldig sikker på at jeg skulle bare drive med pop og prøvde å skyve vekk alt annet. Sikkert mye for å overbevise meg selv om at jeg skulle klare det og spesielt siden jeg kom rett fra USA hvor popsangere, det vokser en

på hvert hushjørne og alle går på audition en gang i uken, og, det er et helt annet liv for en som har lyst å bli popartist i USA, der er så mye å ta seg til og det er så akseptert at man vil ønske å satse på en sånn karriere, mens i Norge er man litt sånn sprø hvis man tenker på å gjøre det."

P3-18G: "(...) For det er ikke popmusikk det er noe - jeg har ikke fått noe imot det. Jeg har ikke mistet respekten for det i det hele tatt, men det er bare jeg har funnet ut at jeg må gå på det som, det går vel mye på at jeg har stilt spørsmålet til meg selv: Hva er det jeg kan gjøre spesielt bra, som kan være bedre, eller som kan gjøre at jeg kan utmerke meg? Ehh og da er det er noe som må komme innenfra (...)."

Det er når Gry innser og beskriver hva hun ikke er, at diskursen kan leses som en mer entydig betydningsfastsettelse¹⁰⁰. Gry kjenner seg ikke hjemme i popverdenen lenger og kaller det at hun ikke har bakgrunn. Hvis man da ser på hva hun faktisk har bakgrunn i, og har latt seg inspirere av, er det musikk som i sterkere grad berører hennes følelser, i følge hennes egne beskrivelser. Det er musikken hun lærte å kjenne i ungdommen, de tette klangene i soul, funk, R&B og jazz, det hun forbinder med svart musikk. Det er den musikken som beveger henne følelsesmessig på en slik måte at det utløser lysten til å synge. Bare musikk som har slike kvaliteter, utløser denne lysten og det er ikke tradisjonell popmusikk. Det hun skisserer er en diskurs om "feeling og groove"¹⁰¹.

Gry tenker over hva som betyr noe for henne, og forhandler aktivt med seg selv om hvem hun vil være. Hun vil ikke være "en sånn en som...". Med dette båssetter hun popsangkulturen som noe annet, noe hun ikke vil representeres av. Hun stiller seg utenfor ved å beskrive det hun ikke kan være en del av.

Konfliktens kjerne viser seg og blir åpenbar når Gry tydeliggjør hva det er hun egentlig vil, hvordan hun dypest sett ønsker å synge. Rent formelt spør jeg henne om popformatet blir for stramt for henne:

P3-52G: "Ja, (...) jeg synes egentlig det (...) sånn som pop-en er blitt i dag og med de demoene som jeg har gjort, så kan ikke helt se for meg at jeg skal stå på scenen og ha det dødsgrøt når jeg opptrer med dem. Det blir mer sånn bare synge gjennom det jeg skal (...) for det er en sånn musikk som bare skal stå der og

¹⁰⁰ Se 2.3.2.

¹⁰¹ Se 5.4.1.

dunk-dunk-dunk-dunk. Det er liksom, det skal være fasade, på en måte. Det skal ikke være så mye dybde i det. Og det hadde jeg aldri hatt lyst til å gjøre."

P4-42G: "(...) jeg føler at jeg har så mye mer å gi og at jeg blir så mye mer revet med når det er ting som går litt ut over den pop-malen, da, eh, når jeg virkelig får brukt hodet mitt litt når jeg står der oppe og synger også. Det syns jeg er veldig, veldig deilig. Og når du da får respons fra folk i publikum, som syns det du gjør er bra, og de nesten tenker litt likt som deg, ikke sant? At du trækker til her eller der, eller gjør noen fraseringer som du merker at går hjem hos noen, som iallfall ser ut som om de har peiling på musikk ute i salen, så er det et kjempekick!"

Gry snakker om det hun kaller "*pop-malen*". I popsangkulturen ligger standardene for identitetstilbudene innskrevet både i forventninger og forpliktelser. Gjør det slik! Her rammes popmusikk inn som fasademusikk, musikk med taktfast rytme som går og går. Sangeren er prisgitt formatet og kan ikke gå ut over rammene uten at det får konsekvenser. Autoritetsstrukturen virker lite fleksibel og egne følelser må kobles ut. Sangen må gjøres slik det forventes ut fra den gitte rammen, som hele tiden bestemmes av noen andre.¹⁰²

Gry vil "*bruke hodet*", hvilket for henne betyr at hun ønsker å tolke musikken på en måte som gjør at hun blir revet med følelsesmessig. Det er når hun gjør dette, at hun opplever seg ekte, at hun formidler følelser som hun kan få respons på. Man kan ane flere motiver for hennes ønsker. Å bruke hodet kan man også tenke seg har en kobling til kvalitet, i betydningen "*godt varemerke*". Hun vil formidle følelser og er svært opptatt av sitt publikum. Hun trives når hun treffer et publikum som "*nesten tenker litt likt som deg*", som hun sier. Det er måten responsen kommer på, som avgjør om hun opplever at de tenker likt som henne.

Gry vet at det hun gjør, er noe annet enn et vanlig pop-format. Hun vurderer da sitt publikum som noen som har "*peiling på musikk*" og som forstår at det hun forsøker å gjøre, er noe utover vanlig popmusikk. Kvalitetskriteriene hennes presser popformatet ut på sidelinjen. Den tradisjonelle popsangdiskursen raderes ut når hun befinner seg i et vokalkulturelt rom med likesinnede, når hun blir speilet av et publikum som hun opplever seg gjenkjent av.

¹⁰² Det er mulig en annen sanger kunne si det samme om klassisk, og beskrive sjangeren som like stiv og ytrestyrt. Forskjellen er muligens at det er mer tilfredsstillende å innfri kravene i den sjangeren som tradisjonelt regnes som fabelaktig vanskelig og opphøyet, og som derfor belønnes med prestisje, makt, anerkjennelse, beundring.

Gry viser hva hun opplever som regjerende standard for riktig pop-praksis. Når hun ikke vil innordne seg etter disse standardene, tydeliggjøres det hvordan hun trer frem som selvstendig, skapende sanger med en helt annen standard for sin sangpraksis, med et ønske om å være skuespiller på scenen, og vise frem ulike karaktertyper gjennom sangene hun synger. Idealet viser seg å være ønsket om å lage en forestilling, en slags helhetlig fremføring som byr på dybde, i form av å formidle dypere lag av følelser.

Gry vil gå inn i seg selv med musikken, og servere publikum noe meningsfullt "av seg selv" gjennom å tolke sangene slik hun selv vil og ikke slik de ytre rammene tilsier. Sang har med formidling av følelser å gjøre, vist frem gjennom mange ulike følelsesuttrykk. Først da får hun et "kjempkick" av å synge. Og det er nettopp "kjempkicket" hun ønsker å få. Hun, som sanger, må berøres av tekst og tone, ellers fortoner det seg meningsløst, slik hun beskriver hvordan det er når det mangler: *"men sjelen min liksom, hjertet, det jeg brenner for, er ikke til stede i det"*.

Det som gir mening blir tydelig gjennom måtene Gry snakker på, språket hun bruker, måten hun ordlegger seg, hva hun velger å vektlegge og hva hun toner ned. Gjennom utsagnene vises det hvordan hun konstrueres og formes som menneske og sanger gjennom sin kulturelle praksis. Måten hun håndterer de subjektposisjonene som tilbys i diskursene, avspeiler styringsmentaliteten. Dette er et eksempel på hvordan "governmentality" virker.

Gry er ikke uberørt av den kommersielle popkulturen, og hun har til en viss grad latt seg disiplinere av den når hun forholder seg til krav om tilpasning. Gry har et stående tilbud om å være popsanger i tradisjonell forstand. Både plateprodusenter og managere ønsker henne velkommen, dersom hun tilpasser seg det formatet de står for. Standardene som ligger innskrevet i popkulturen innebærer særlige forpliktelser til å rette seg etter de reglene som gjelder. Å gå i platestudio innebærer helt bestemte preferansekonflikter. Men Gry vil ikke dette og hun erfarer smertelig at slik vil hun ikke formidle musikk:

P3-20G: "(...) vi spiller inn den samme, den samme linjen 40 ganger for å få den helt perfekt. Og det er ikke gøy til slutt det, altså! Da er det ingen glede ved det i det hele tatt. En og en linje inn på demoen, liksom. Hvor er sjelen da? Da er det ingen soul i musikken i det hele tatt, altså. Så da ble det bare et sånt, hva skal jeg si, byggverk, mer, altså, man bygger opp. Så legger vi på trommene, så legger vi på bassen, så legger vi på tusen andre lyder fra synthen og så synger du inn akkurat sånn med litt sånn bearbeidet stemme som vi har funnet klangen på. Den perfekte klangen for denne sangen har vi bearbeidet på forhånd! Og så synger man med den stemmen og så blir det bra. Og så blir det så polert som du kan få

det. Det ville sikkert gått rett inn på radioen, men ingen følelse fra min side, i det hele tatt! Og da blir det kjedelig og det vil jeg ikke gjøre. [Nei?] (...) Jeg kan ikke drive med musikk som ikke kommer fra hjertet..."

Gry veier for og imot om hun liker det hun gjør, om dette er det hun vil drive med, om perfektjonen som platestudioet står for, kan sammenlignes med hennes kvalitetskriterier når det gjelder å synge med følelser. Hun er opptatt av "sjelen" i musikken: "Da er det ingen soul i musikken i det hele tatt, altså", sier hun når hun må synge samme melodilinje om igjen 40 ganger. Plateselskapet har et annet utgangspunkt, et pragmatisk siktemål. Popklangen hennes skal poleres og perfektioneres slik at den passer med kravene fra massemedia, fra lyttere og potensielle kjøpere. Men for Gry blir ikke det musikk som "kommer fra hjertet". Hennes oppfatninger av god sang stemmer ikke overens med det som "ytre" krefter, i form av pseudoaktørrollen, opprettholder som vokal popautoritet. Denne "sannheten" har modnet sammen med hennes omgang med popverdenen.

Gjennom nærlesing av usagnene hennes, særlig med tanke på det som angår makt i form av rådende krefter som hun utsettes for, og det som foregår over tid, får man øye på hvordan det rommet Gry har oppholdt seg i har vært møblert de siste årene. Her ligger de diskursene som hun har tenkt og handlet gjennom. Måtene Gry har lært sang på, de kravene hun har opplevd underveis i arbeidet med sang, har vært med å konstituere hva hun betrakter som "riktig" og hva som ikke passer seg. Avhengig av hvilke forbilder hun har hatt med å gjøre, har hun fått ulike oppfatninger av sang.

Gry er på leting etter gjenkjennelse, tilhørighet, mening, og søker et stemmeuttrykk som samsvarer med det hun var og det hun er i ferd med å identitere frem nå.

P4-50G: "(...) For jeg har jo det siste året vært så usikker på hva jeg, hvilken type sjanger jeg har lyst å tilhøre. Det har vært så mye frem og tilbake og det, nå sitter jeg her og sier at jeg har lyst å gjøre jazz, og det er noe som jeg egentlig har holdt på at jeg har lyst til, men alltid tenkt at det skulle komme senere. At jeg skal gjøre pop først (...)"

Tilstanden som beskrives, er nettopp hva identitetskonflikt handler om. Det karakteristiske i identitetskonflikt er at individet tilbys mulige identiteter gjennom diskursene, men individet må selv velge en subjektposisjon.

5.3 Selvteknologier

Grys dilemma med popformatet kan synes låst, men hennes strategitenkning aktiverer og utgjør motmakt mot rådende sirkulerende krefter fra popmusikk-kulturen og det hun mener at den står for. Strategiene, altså selvteknologiene, er Grys læringsarena hvor hun gjennomfører sine selvplagte praksiser for å bli kompetent som profesjonell sanger. Selvteknologiene tydeliggjør hva slags diskurser Gry styres av. Innenfor diskursen er subjektposisjonen en posisjon å leve ut det individet ønsker å realisere.

Slik blir ikke identitet noe individet påføres, som en rolle hun ikler seg, eller roller hun bevisst søker til. Individet konstruerer sin egen identitet kontinuerlig ved å innta en bestemt subjektposisjon, altså ved å befinne seg på et bestemt tenke- og handleståsted innenfor det vokalkulturelle rommet. Hun posisjonerer seg ulikt, alt etter hva hun vil oppnå.

Rommetaforen, som selvteknologiene beskrives gjennom, er et forsøk på å finne et språk for de ulike bestanddelene i individets tankemønstre. I analysen separerer jeg disse bestanddelene i individets praksis og forstørrer en enkelt bestanddel ved systematisk å lete etter regulariteter i utsagn om den bestemte bestanddelen. Første eksempel er strategier rundt øving. Når jeg bruker rommetaforen om øving, henspeiler det ikke bare på det fysiske rommets størrelse, varme, belysning, møblering, og så videre. Rent materielt er selvsagt det også vesentlig. Men det er individets konkrete øvingpraksis, hva hun gjør og hva hun tenker om det hun gjør, som i særlig grad betegner hva individet reguleres av.

5.3.1 Øvingsrom

Når jeg kaller en selvteknologi for "øvingsrom" ønsker jeg å minne om at rombegrepet i denne sammenheng ikke antyder et lukket rom. Det er tvert imot en plass i tanken uten vegger, hvor målrettet virksomhet finner sted. Å øve innebærer også tenkning, beregning og utprøving av drømmer.

At store deler av dagen for en sanger finner sted i dialog med seg selv om seg selv, om eget stemme- og kroppsuttrykk, gjør aktiviteten betydningsfull for sangeren. Når Gry konkret snakker om sin profesjon og hvordan hun pleier instrumentet sitt, forteller det både om det praktiske og materielle, men også om hva som er meningsfullt med det å synge. Slik løftes instrumentet sangstemmen opp til et metaperspektiv for sangeren.

P1-44G: "Øving for meg er forferdelig viktig. Jeg har fått det inn siden jeg har studert musikk og skjønt hvor viktig det er. Å øve mye, men ikke for mye, å øve riktig og sunt."

Dette er et typisk eksempel på selvteknologi. Gry har utviklet måter å arbeide med sang på som gjør at hun kan fortelle seg selv hva som er bra og viktig å strebe mot, hva slags ideer om sang og uttrykk som hun ønsker å realisere. Sangpedagoger har vist henne dette. Erfaring med sang gjennom mange år har kroppsliggjort kunnskapen. Hun har lært hva slags øvingsteknikker som virker. Derfor gjennomfører hun samme øvingsprosedyrer hver dag:

P1-46G: "(...) jeg setter meg ned ved pianoet og gjør øvelser i en halvtimes tid, gjerne klassiske øvelser, mye skalaer, ikke for å terpe på skalaer, men for å åpne opp rommet, liksom. Prøver å øve mye i hodeklang og bruke på en måte alle rommene jeg har for å skape et stort vokalrom, da, som jeg bruker i poppen. Jeg tror at bruker man, får man utviklet og brukt alle de forskjellige spektrene og hvis jeg øver mye i hodeklang så kommer brystklengen min til å høres mye bedre ut. Og dette er ting som jeg har skjønt etter hvert, etter å ha latt være å gjøre det, så merker jeg hvor tynn stemmen blir, og hvor kvass den blir, men hvis jeg klarer å på en måte opprettholde og på en måte smøre stemmen, da, i alle spektrene, så føler jeg at popstemmen min tjener veldig mye på det, selv om jeg kanskje ikke bruker de spektrene mens jeg synger."

Dette er sammenlignbart med både klassisksangeren og som vi skal se, jazzsangeren, som begge bruker cirka en halv time på oppvarming. I slik konkret og kroppslig oppvarming jobber hun med skalaøvelser, hvilket vanligvis innebærer egalitetsøvelser, smidighetsøvelser og hurtighet. Hun jobber med klang og bruker ord som å "*åpne opp rommet, og skape et stort vokalrom*". Hun "*øver mye i hodeklang*", fordi hun har erfart at brystklengen dermed høres mye bedre ut. Hvordan har Gry erfart dette? Hva slags idealer har trent gjennom i hennes fornuft om hva slags oppvarming som fører best frem til et velegnet stemmeuttrykk? Hva slags holdninger holder fast hennes fornuft? Språket hun anvender om sangoppvarming ligner en klassisksangers uttrykksmåte. Hun vil for eksempel "*smøre stemmen*" i alle spektre før hun begynner å syng. Slik viser hun frem tenkemåter om øving som kan tenkes å ha trent gjennom fra klassiske sangeres omtale av øving. Det er også interessant at Gry velger å betone så sterkt at hun øver i hodeklang, når hun samtidig forfekter et klangideal som hun ikke assosierer med hodeklang.

P1-47T: Tror du at mange popsangere gjør det, øver sånn som deg?

P1-48G: "(Nøler) Nei, egentlig ikke. Jeg tror ikke det. Jeg er veldig glad for at jeg har fått det inn tidlig og at jeg hadde en sanglærer i USA som var veldig bestemt på at jeg måtte gjøre det og mente at jeg fikk igjen for det. Og jeg gadd

egentlig ikke i begynnelsen. Jeg skjønnte ikke vitsen, men etter hvert skjønnte jeg veldig godt at hun hadde helt rett og heldigvis så sang jeg mye musikalmusikk på skolen, hvor det var veldig mye i alle spektre og alle registre, så jeg fikk utviklet mye sånn typisk hodeklangstemme. For det som skjer veldig ofte med popsangere, føler jeg, er at de synger såpass mye i brystklang at hodeklangen nesten forsvinner. For det er veldig vanskelig å opprettholde begge to, med mindre man jobber bevisst med det. For det er helt klart at den ene tærer på den andre. Holder man seg bare i hodeklang, så plutselig er det veldig vanskelig å gå ned å finne den gode lyden i brystklangen etter hvert. Så jeg ser på det som veldig, veldig viktig å opprettholde den gode lyden i stemmen og holde det åpent på en måte i alle kanaler. Nei, så jeg prøver (...) å gå gjennom mine daglige, eller de øvelsene som jeg har jobbet mye med, for å være sikker på at jeg ikke er blitt svakere og at ikke popmusikken gjør meg svakere på de områdene."

Gjennom media opprettholdes myter om musikk¹⁰³. Myter om popsangere kan for eksempel være at de ikke øver så mye eller at utseende og klær er viktigere enn selve musikken (Negus 1992: 67). Slike myter kan muligens oppstå fordi popsang kan oppleves som allemannseie, som noe som er enkelt for enhver å få til. Men det er stor forskjell på skolerte og uskolerte popsangere. Gry er profesjonell. Hun er utdannet og dermed sosialisert inn i den institusjonaliserte musikkverdenen via utdanning. Hun arbeider målbevisst med oppvarming etter standarder som eksisterer innen klassisk sang. Hun reflekterer over ulike måter å varme opp på. Gjennom refleksjon over erfaring erkjenner Gry hva som virker, hva som er bra i hennes måte å gjøre det på, og hva hun kan ta med seg av klassiske øvelser inn i oppvarming av popstemmen. Gry definerer en standard for sin sang, og bestyrker egen identitet ved å erkjenne forskjeller mellom egne selvteknologiske mønstre og andres.

Når Gry er detaljfokusert i sine beskrivelser av hva hun vil oppnå og hvor ambisjonsnivået ligger, viser hun hva slags tankemønstre som styrer denne selvteknologien. Hun snakker utførlig om bruk av triller og fraseringer fra forbilledlige afro-amerikanske sangere:

P1-88G: "(...) hvis man hører på de som virkelig kan det, så kommer det med, det kommer langt innefra. Det ønsker jeg å oppnå."

Hennes ambisjoner er å jobbe veldig bevisst med frasering, klang, teknikk, øve inn fraseringer nøyaktig slik de skal være på konserten. Det skal høres tilfeldig ut, men det er innøvd. Denne selvteknologien utvikler Grys smakssans og stil. Dette er profesjonskunst:

¹⁰³ Se for eksempel Frith (2003).

P1-88G: "(...) det å bruke fraseringer føler jeg forsterker uttrykket veldig. Men jeg vil gjerne bruke det riktig, sånn at ingen kan angripe meg for å gjøre det for å vise meg fram. For det er ikke vitsen med det i det hele tatt. (...) jeg er veldig opptatt av at for at det skal virke effektivt, så må jeg også ha en mye softere balanse som veier opp, på en måte, som gjør at når man da først trykker til, så høres det veldig effektivt ut. Det er veldig viktig å finne balanse hele veien, dynamikk og balanse."

Gry avslører at det er en norm for å bruke fraseringer "riktig". Hun vil ikke bli angrepet for å gjøre det feil. Hun innordner seg med andre ord etter gjeldende norm, men hun er seg bevisst at det skjer. Hun er opptatt av effektivitet, av at denne strategien er veien mot balanse og dynamikk i sangen. Gry bruker fraseringer og varierte uttrykk med hensikt, for å oppnå en ønsket effekt. Hun gir her innblikk i hvordan hun bevisst balanserer alle elementer når hun skaper et bestemt stemmeuttrykk. Når Gry følger sin overbevisning om å la følelsene i henne selv, og i sangens tekstlige innhold eller melodilinje komme frem, drives hun inn i musikken på en måte hun ikke tidligere hadde tilgang til:

P3-44G: "(...) jeg lar meg selv føle mer i musikken nå enn jeg gjorde før. (...) med den riktige oppvarming og sånn, så kan jeg oppnå de tingene jeg vil og det jeg alltid har drømt om å gjøre, ikke sant? Jeg har hørt på Whitney Houston hele livet og jeg har alltid ønsket å komme opp på de tonene, og nå føler jeg at jeg kan det."

Selvteknologien som Gry har beskrevet viser at øving og oppvarming er viktige redskaper for å oppnå ønsket effekt, nemlig å være en sanger som kan la egne følelser komme ut i musikken. Hun sier sågar at "*med den riktige oppvarming og sånn, så kan jeg oppnå de tingene jeg vil og det jeg alltid har drømt om å gjøre*". Nøkkelordet "riktig" peker igjen hen mot en norm for sirkulerende oppfatninger om hvordan noe skal gjøres. Grys overbevisning bygger på erfaring; hun vet at det virker.

5.3.2 Kroppsrom

Gry ser godt ut, i sin sunne kropp. Det er ikke bare tilfeldig, men jobbet frem gjennom trening og bevisste matvaner. Hun sier det er en nødvendighet innen popbransjen. En del av konseptet er å lage plater, posere på platecover og i ukeblader, synge på TV og være et "forbilde" for ungdom:

P2-90G: "(...) Man skal promotere seg i en sånn pakke (...). De vil ha bilder, de vil ha videoer, gode videoer som kan sendes på MTV og andre musikk-kanaler. Og alt avhenger av at du tar deg bra ut på video."

Gry viser med dette utsagnet at hun reguleres av sterke krefter i det vokalkulturelle rommet. Det fins standarder for utseende og oppførsel innen popbransjen som hun er bevisst at hun må rette seg etter og forsøke å innfri. Måten hun beskriver standardene viser at hun ikke er alene om å vite om denne "sannheten". Den har blitt en del av det tatt-for-gitte om popkultur, og også om hvordan det er å være menneske i dagens samfunn. Som et støtte til Grys utsagn om kropp i dette kapitlet vil jeg trekke frem noen teoretikere som på ulike måter underbygger Grys behov for å vektlegge kropp.

Negus (2001: 63) skriver at populærkultur handler om mediamanipulasjon og om hvordan popsangeren presenterer seg selv. Det handler om å skape image og livsstil som publikum kan identifisere seg med. Markedsføringen av popartisten er nøye kalkulert og manipulert fra plateselskapet. Derfor er forholdet mellom artist, repertoar og markedsføring selve kjernen i musikkindustrien.

Gry beskrev i forrige utsagn (P2-90G) nøkternt, men presist at "alt avhenger av at du tar deg bra ut". Når ens suksess i så stor grad avhenger av kroppens ytre, blir kropp helt sentralt i selvpoppfatningen og i oppbygningen av stemmeuttrykk og kroppsformtoning. Filosofen Lars Fr. H. Svendsen underbygger dette:

"Dannelsen av selvidentitet i det senmoderne er i avgjørende forstand et kroppsprosjekt. Vi ser en tendens til at kroppen i stadig større utstrekning blir det sentrale for forståelsen av selvidentitet."

(Svendsen 2004: 75)

"Å ta seg bra ut", som Gry mener at hun må, handler også om mote. Mote er plassert i sentrum av massemediert kulturell representasjon, sier Svendsen. Mote er en betydningsfull måte å vise seg frem på. Ulik mote viser måter mennesker produserer sine egne praksiser, med andre ord, konstruerer sine identiteter. Klær, kropp og vokale ytringer handler om ønske om tilbakemelding. Svendsen sier at mote er en sentral del av vår livsverden og et av de mest sentrale fenomenene i den moderne verden. Han sier at kunsten tar opp i seg moten, og at kunsten er mer *fascinert* enn *kritisk*. Motediskursen møter lite motstand. Kunstfeltet har et kritisk apparat, moten har det ikke. Mote er et tilsynelatende overfladisk objekt.

"Likevel er det en dødssynd å ikke forholde seg til overflater, synes jeg, for da går man glipp av hva disse overflatene kan fortelle oss."

(Svendsen, i *Morgenbladet* 43/185 : 35)

Svendsen vektlegger mote som et overfladisk objekt. Virginia Postrel (2004) skriver også at det er overflaten som viser hvem man er, eller uttrykker hvem man vil være. Jeg forstår også Foucault slik at det er i overflatefenomener at han mener identitet viser seg. Det er i praksis, i måter å være, handle, se ut og snakke på, at man lever ut den man vil være. I en analyse av selvteknologien "kroppssrom" er det nettopp en søken etter Gry's tatt-for-gitte strategi for å rette seg etter det tilsynelatende overfladiske som gir informasjon om hennes identitering. Man kan tenke seg at dybde kan innebære viten om at overflaten er tilfeldig, at den kunne og ville vært noe annet et annet sted, i en annen tid. Det synes imidlertid åpenbart at Gry må tenke strategisk både om useende, mote og stil når hun arbeider med og utformer stemmeuttrykket inn mot et popformat.

P2-90G forts: "(...) jeg tror at "image" er kanskje, "image" er kanskje det som er viktigst, at man har en stil og at man, spesielt for gutter så kan de komme unna med bare å ha en kul "image", mens jenter må på en måte være pene og slanke (...)."

Mer detaljert går image for sangere i denne bransjen ut på å være "*pene og slanke*" og ha en "*stil*", beskriver Gry. Kroppsfiksering hører til vår moderne, vestlige kultur. "Bodyimage" er blitt et helt sentralt ord for forståelsen av det moderne menneskets tilfredshet med egen kropp, skriver Skårderud (2000: 194). Han skriver at vi ser oss selv med det vi tror er andres forventninger. Slik blir blikket kulturelt. Gry vet at det er andres blick som teller. Hun må være kynisk opptatt av sitt ytre for i det hele tatt å komme i betraktning hos de som rår makten i popmusikkbransjen. Mote er stort. Klær er kun en liten bit av motediskurser. Sangsjangere og vokale uttrykk føyer seg inn i motebildet. Hvordan Gry føyer seg eller viser motstand i forhold til platebransjens ønsker om at hun skal syngre slik publikum ønsker, er utslag av moter innen popkulturen. Gry viser her frem sin egen strategitenkning:

P2-98G: "(...) men det er klart at man tenker nøye gjennom, jeg er forsiktig med (...) mat og jeg spiser sunt og jeg prøver å trene mye, for jeg vet at jeg skal bli avbildet i ett kjøp i forbindelse med turnéen og jeg vet at skal jeg gi ut plate, så blir det mye bilder overalt og det handler om selvtillit, at jeg vil ta meg best mulig ut. Fordi at da føler jeg at jeg kan selge mer. Og det går veldig mye på egen selvtillit også, når jeg skal stå på scenen kveld etter kveld og ikke stå der og skjule liksom at jeg har mage jeg bør skjule. Ikke at jeg skal bli sånn heller, men at jeg ikke prøver å dekke eller at jeg må dekke over ting for at jeg føler meg blubben og fæl eller usunn. Det har mye med det, at jeg er veldig sunn i kostholdet som regel."

Gry mener hun har sunne matvaner og hun har tenkt mye over mat, kropp og helse. Derfor er hennes strategi at hun tar fra hverandre og analyserer det som skjer når popsangere blir påtvunget et image. Hun vet at image er et eksplisitt krav for å kunne opprettholde popularitet. Derfor lar hun seg innordne etter disse retningslinjene som tilsynelatende virker tydelige. Men hvor tynn, eller hvor pen må en popsanger være for å passe inn? Se det henger muligens sammen med enda flere krav om tilpasning.

“There is a widespread belief that the image and the music should in some way express the character and personality of an artist. As one of the partners at a production and management company remarked: ‘A lot of debates about style in the UK are actually about authenticity. It’s about whether someone is authentic or inauthentic, and the music business is equally part of that image process’.”

(Negus 2001: 69)

Autentisitet står ironisk nok for ”ekthet”, og antyder dermed betydninger i retning at noe er sant, ærlig, valid og genuint. Fra Negus sin synsvinkel kan det synes som om image henger sammen med hva popsangeren tror at publikum vil identifisere seg med. Skårderud skriver at idealet for det moderne mennesket er nettopp å være et autentisk menneske:

“Det moderne menneskets dilemma er at dette er høyst uklare idealer. Hva er egentlig selvrealisering og autentisitet? Hvordan måles de?”

(Skårderud 1998: 132)

At stramme rammer for eget image preger Grys opplevelse av seg selv som kropp synes åpenbart. Postrel skriver om stil, image og identitet, og støtter opp om en slik antakelse:

“I have this image” of my true self, not as a disembodied set of thoughts but as a visual, tactile creature, whose authentic identity is reflected in the sensory aspects of my person, places and things. People can look at me and see something true about who I am. I can see myself reflected in my surroundings. Surface and substance will match. This is the aim of aesthetic meaning – to capture and convey identity, to turn over ineffable sense of self into something tangible and authentic.”

(Postrel 2004: 108f)

Postrel (2004: 107) snakker om estetisk identitet som både personlig og sosial, som uttrykk for både hvem man er, hvem man ønsker å fremstå som og hvem man forventer å bli gruppert sammen med: *“I like that. (...) I’m like that”*, skriver hun.

"Identity is meaning of surface. Before we say anything with words, we declare ourselves through look and feel: Here I am. I'm like this. I'm not like that. I associate with these others. I don't associate with those."

(Postrel 2004: 102)

Postrel viser det postmoderne mennesket, som bevisst "velger" identitet ut fra estetiske kriterier, påvirket fra alle kanter. "The issue is no longer what style is used but rather that style is used, consciously and conscientiously, even in areas where function used to stand alone", skriver hun (Postrel 2003). Mennesker av i dag er usynlig pådyttet utallige valgmuligheter. Man bør "være noen", ha en personlig stil, utstråle vellykkethet ut fra bevisste valg på alle livets områder, ikke minst valg av yrke.

Jørgensen og Phillips skriver:

"Folk får ikke lenger umiddelbart deres identiteter fra forældre, traditioner eller deres sociale placering. Identiteter bliver i højere grad noget, man skaber gennem livsstilsvalg."

(Jørgensen/Phillips 1999: 157)

I følge Postrel viser overflaten identiteten, med andre ord og forenklet sagt; man blir den man vil være gjennom det man oppsøker. Man presterer seg selv. Noen blir syke av det å skulle være noe spesielt, de margstjeles av å prøve å leve ut andres fantaserte og fiktive idealer. Idealet om autentisitet trenger seg inn på den mellommenneskelige arenaen som en rådende sannhet.

Det er blant annet i popbransjen at det er lett å få øye på slike mekanismer. Gry ser det. Hennes strategi er å tenke helhetlig om kropp, tenke sunt om mat og tenke kynisk om plateproduksjon. Hun vil "ta seg best mulig ut", for da "føler" hun at hun "kan selge mer". Men det er vel vitende om at hun misliker de rammene som popbransjen setter opp for den som vil være popartist i dag. Gry velger med andre ord helt bevisst sitt *image*. Hun vil at andre skal oppfatte henne som en popsanger med et helstøpt image. For hun vet at det er det som selger.

5.3.3 Språkrom

Når Gry uttrykker seg om sin egen sang, er det spesielle ord, vendinger og uttrykk som går igjen. Hun knytter sterke følelser til eget sanguttrykk og egen sjanger. Dette er

gjennomgående i intervjuene. Slik jeg analyserer materialet, er det uttrykk for måter hun har lært å snakke om sang på. Jeg søker årsakene til hvorfor Gry uttrykker seg slik hun gjør. Det kan synes som om hun er sosialisert inn i snakkemåter som fungerer for henne som måter å opprettholde en forestilling om en stil som ideell for henne.

Språket er blitt en artefakte, en mekanisme som genererer og premisslegger hva som kan finne sted i det rommet Gry bebor. Den spesielle måten å bruke språket på, blir dermed utslagsgivende for hva som kan generere kunnskap. Dette skjer når Gry disiplinerer seg i forhold til kunnskapen. Da konstituerer hun seg selv som subjekt og etablerer sin identitet i forhold til den posisjonen hun inntar i rommet. Når "slangord" fungerer som artefakter, blir de symboler som kan betraktes som materielle direktiver. "Slangordene" får makt. I kraft av den betydningen Gry tillegger dem, får de sin egen symbolverdi. Språket hun setter på handlingene sine, representerer en diskurs, det er fortsatt diskursen om "feeling og groove" som dominerer. Innholdet holdes sammen av "sannhetene" som eksisterer i denne diskursen.

Jeg vil gi noen eksempler:

P1-88G: "(...) jeg er veldig glad i å trøkke til, det er ikke tvil om at jeg elsker å slå noen i fjeset med stemmen min (latter), uten at jeg er noen spesielt stor rockesanger. Det er jeg ikke. Det kommer jeg aldri til å bli. Eh, jeg liker å blande litt rock i det og ergo en litt rockete stemme."

Et slikt behov er uttrykk for mer enn snakkemåter. Det sier noe om hva Grys ambisjoner og idealer innebærer. Det er en røff snakkemåte, på grensen til det grovkornete, men sagt i denne sammenheng, kan man forstå det som uttrykk for stil. Det blir et slags ekko fra fortiden. Gry har lært betydninger av uttrykket "å trøkke til", som en motsats til et forutsigelig sanguttrykk. Det sies for å overraske, men det henspeler altså også på fortid. Hun har erfart at sang med trøkk skaper en kommunikasjon med publikum som hun opplever berører begge parter. I sin tidlige plassering i det vokalkulturelle rommet ble hun modellert gjennom slik sang. Som sanger i ungdomskoret var standardene satt av dirigenten, som forventet amerikansk soul/gospel-trøkk av sine sangere. Deres oppføringspraksis var tilsynelatende spontan, direkte, improvisatorisk og sterkt rettet mot publikum. Dette idealet, representert også gjennom andre amerikanske popsangere med særegen personlighet og uttrykk, har vært med å legge premisser for Grys standard. Derfor er hun målrettet.

P3-48G: "(...) jeg liker å synge musikk (...) som tar av på en eller annen måte. Eh, og det kan godt være inni meg, det kan godt være hva som helst, men at det er store uttrykk hele veien."

Gry liker musikk som "tar av". Musikken skal røske løs følelser inni henne. Hun må få tak i de riktig store uttrykkene, de som virkelig griper. De som "groover."

Grys sterke betoning av følelser er et interessant eksempel på selvteknologi. Hun vet at sang må berøre. Ellers gidder ikke Gry å synge. Derfor sørger hun for at aktuell musikk som hun lytter til, må by på noe som setter følelser i bevegelse:

P1-40G: "(...) jeg gidder ikke å synge noe tafatt (hehe), det er vel hovedregelen min, at det skal være en eller annen "punsjline" i sangen. Det trenger ikke å være at sangen skal være så rå eller så rockete, men det må være noe som, det må være noe som, jeg vet ikke, noe som går til sjelen på folk. Det må være noe som jeg har blitt bergtatt av den gangen jeg hørte det, av en eller annen grunn, enten det er stemme og stemmebruk og tekniske ting i stemmen som jeg har falt pladask for, som jeg bare tenker at: Fy flate, det der har jeg også lyst å prøve. Så går det av og til. Eller det er tekst, men veldig ofte så er det den "feelingen" i sangen (...) om den følelsen jeg får når jeg hører sangen, som avgjør totalt om jeg har lyst å synge den, om jeg har lyst å jobbe med den sangen."

For Gry spiller sangens følelspotensiale den viktigste rollen når hun velger å synge en sang. Sangen hun synger, må på en eller annen måte berøre henne så sterkt at hun kan overføre sangens følelsesinnhold videre til publikum.

Gry krydrer ubevisst språket med metaforer og symboler som har en mening som passer med hennes bilde av det stemmeuttrykket som hun forsøker å formidle at hun vil arbeide frem. Hun må ha "blitt bergtatt" av musikken, enten på det tekniske, det tekstlige innholdet i sangen eller at sangeren hun lytter til, rent stemmemessig, taler så sterkt til henne at hun får lyst å prøve å få det til på samme måte. Det må være "noe som går til sjelen på folk", sier hun. Det er det hun kaller "feelingen". Måten Gry snakker om sang på, er med på å tolke frem en virkelighetserfaring og selvoppfatning som fortoner seg reell. Mønsteret som viser seg, det vil si gjentakelser og forutsigelighet i væremåter, syngemåter og måter å uttrykke mening på, ser ut til å avspeile hvordan hun lar seg forme av normative kategorier.

Det kan synes som om normalitetsbegrepet er så betydningsfullt at det er nettopp det man forstår gjennom, ved at noe alltid blir rett og noe annet blir galt. Slik kan man tenke at normalitet bestandig vil oppstå. Det som blir tatt-for-gitt, vil ikke bli lagt merke til. Det er blitt normalt. Det normale fører med seg konformitet, som igjen vil virke bevarende. Normativitet

er en måte kultur blir individualisert på. Samtidig er det normdanningsprosesser som bidrar til at individuelle uttrykk blir kultur. Normativitet nedfelles i språket, og språket, i betydning konkrete uttrykksmåter, artefakter og symboler, representerer kultur¹⁰⁴. Derfor er Grys frodige måter å uttrykke seg på om popsang så informative. Beskrivelser med ord som "rå", "rockete", "gå til sjelen", bli "bergtatt", falle "pladask for", er følelsesladete penselstrøk av adjektiver i et aktivt speilbilde av Grys selvoppfatning. Hun prøver å formidle hvem hun er gjennom språket sitt. Hun gjenkjenner seg selv i språket og disiplinerer språkbruken inn mot det som for henne kjennes verdifullt, meningsfullt og riktig, nemlig at sangen hun synger vekker følelser i henne.

5.3.4 Scenerom

Også når Gry snakker om scenen, er språket klart og skarpt:

P2-98G: "(...) du må være "fit for fight" når du skal stå på scenen."

Scenerommet er et viktig rom. Alle podier er betydningsfulle for henne. Det er i rampelyset det skjer. Det er her Gry får realisert sine drømmer om de store uttrykkene. Her møter hun publikum og her kan hun komme til å oppleve "adrenalinkick". Følgende eksempel er fra en konsertopplevelse. Hun beskriver det å stå på scenen som et vanvittig trykk:

P2-8G: "(...) Og man får et skikkelig adrenalinkick av å stå på en scene hvor det er så mange bare for å se på deg. (...) jeg kunne gjøre stort sett det jeg ville der ute. (latter) Eh, sånn teknisk sett, så følte jeg meg veldig klar den dagen. (...) Jeg var egentlig bare dødsspent på å komme ut på scenen og se hvordan folk tok imot og om jeg klarte å kommunisere med så mange mennesker."

Sett fra Grys posisjon, er scenen et podium for å bli sett, og et sted å realisere seg selv. Det å bli tatt i mot av publikum er forbundet med skrekkblandet fryd. Hun er "dødsspent" på om publikum liker det hun har å by på. Å være dødsspent har i seg drømmen om suksess, men også risikoen for nederlag. Gry vet at fallhøyden er stor, og at mye står på spill for den som inntar podiet. Else-Britt Kjellquist skriver:

¹⁰⁴ Mennesket preges og formes av tiden det lever i, og tiden er en åpen prosess, livets prosjekter er ikke gitt på forhånd. Selve tidsligheten, hvordan mennesket har tiden innebygget i seg, hvordan man befinner seg i verden i nåtiden, mellom fortiden og fremtiden, er det store mysteriet, skriver Reinhart Koselleck (1979). Språk og mening endrer seg sammen med tiden. Grys bruk av "språkblomster" er talende for dagens popkultur.

"En kunstform, hvor sorgen og tragikken skjules bag en maske, er klovnens. Men bag masken findes også skammen, som bestandig ligger på lur og ruger før hver optræden, hvor succes kan vendes til nederlag."

(Kjellquist 1996: 111)

Det er en sårbarhet i det å stille seg på podiet. Gry kan ikke være sikker på hva publikum er ute etter å oppleve, eller hvordan de vil reagere på hennes uttrykk. Fantasien om hva publikum vil vurdere, er nettopp hva som trigger Gry i denne situasjonen. Hennes posisjon er at hun ønsker å stille følelser frem i en forstørret form gjennom sin formidling.

P1-90G: "(...) Når jeg sier kommunisere med publikum, så mener jeg å nå frem med alle disse følelsene, å nå fram med budskapet mitt, å se at de forstår det, eh ikke nødvendigvis at de skal sitte å være rørt til tårer hvis jeg synger en trist sang, men at jeg føler at jeg har de med meg, liksom. At jeg har øyekontakt med dem, at jeg ikke ser folk som sitter og ser andre veier eller som sitter og hvisker sammen eller at de kjeder seg eller..."

Å formidle følelser til et publikum berøres av dikotomien "indre" – "ytre", med all sin kompleksitet¹⁰⁵. Følelser er knyttet til individets opplevelse og erfaring med opplevelsen. Alle følelser, det være seg glede, sorg, skam, er uttrykk for kroppsliggjorte erfaringer, heri ligger også kulturelle sanksjoner om bestemte følelsesuttrykk i gitte situasjoner. Når følelser skal formidles videre gjennom sang vil avsenderen søke gjenkjennelse hos mottakeren som en slags kontroll på om følelsen ble aktivert også hos mottakeren. Spenningen i en slik formidlingssituasjon er stor. Det vil være uoversiktlig hvorvidt avsenderen formidler "seg selv" eller alle de konnotasjonene som ligger i rollen "popsanger". Balansen mellom nærhet og distanse til egne følelser i slike situasjoner kan være uklar (Schei 1998: 40ff). Dersom individet opplever at hun viser frem for mye av sin "indre" verden, kan det føles som en blottleggelse av "private" følelser. Det kan skje dersom publikum ikke bifaller sangeren. Er det derimot overensstemmelse mellom følelser, rolle, forberedt "image" og stemmeuttrykk, er det å få et "kjempekick", som Gry uttrykker, en betegnelse for at selvteknologien virker.

Gry er målbevisst når hun møter sitt publikum. Hun gir alt og hun søker aktiv respons hos sitt publikum fra første stund:

¹⁰⁵ Se 2.3.6.

P2-8G: "(...) når jeg var ferdig, da var jeg på en måte lettet over at jeg hadde klart å få til de målene som jeg hadde satt meg, at jeg hadde nådd det. Det er snakk om improvisasjonsting og tekniske ting, og komme opp på den og den tonen og samtidig klare å være avslappet på scenen og på en måte showe litt. Så, så det var en følelse av lettelse for at jeg hadde klart å nå de målene."

Utsagnet bekrefter at Gry trenger attestasjon fra sitt publikum for å rettferdiggjøre sin egen stil. Gry hadde beregnet nøyaktig alle detaljer før fremføringssituasjonen. Hva som ligger i denne beregningen, det å forestille seg podiet med publikum og øve målbevisst mot dette, er nettopp uttrykk for selvteknologi. Når Gry anvender selvteknologi, er det fordi hun har erfart hva slags krefter som er aktive mellom utøver og publikum. Derfor opplever Gry lettelse når hun kan si at hun både har utført sangteknisk, krevende oppgaver, men også har klart å opptre avspent overfor sitt publikum. Gry mestrer kommunikasjonskunsten. Hun har kontroll over situasjonen, samtidig som hun klarer å være "avslappet på scenen". Grys ambisjoner er nådd, med kunnskap og eleganse.

5.3.5 Fornuftsrom

P3-44G: "(...) jeg har begynt å tenke hva det er jeg egentlig har lyst å bedrive tiden min med og hvilken retning jeg ønsker å gå og hva jeg skal gjøre for å få respekt for det jeg gjør (...)."

En side ved sangeryrket er den "matnyttige". Hvordan livnære seg som popsanger i Norge i dag? Gry reflekterer frem holdninger som for henne fortøner seg logiske og realistiske. Hun er kvalitetsbevisst. Gry vet at refleksjon omkring egen profesjon er viktig, og sier det slik:

P3-44G: "(...) jeg har hatt mye tid til å tenke meg om. (...) Prøver jo å finne seg selv oppi det hele liksom (...)."

Hun er virkelighetsorientert. Å være sanger er ikke bare et møte med seg selv og sine egne krav. Gry beskriver også utfordringer med å få sangoppdrag. Hun uttrykker at det å måtte ta grep om sin egen profesjon som en ensom prosess:

P3-44G: "(...) nå har jeg måttet styre alt selv (...) For du vet jeg har ikke noe manager heller, vet du. Jeg har ingen som ordner eller skaffer meg noenting. Ehh, så jeg må på en måte ordne det selv. Heldigvis er det jo sånn i bransjen at ballen begynner å rulle, og da kommer det, og da plutselig så ringer det folk."

Følgende utsagn viser hvordan Gry bruker fornuften som samtalepartner når hun konfronterer seg med at hun må markedsføre seg selv som selve produktet:

P4-52G "(...) Hvordan markedsføre produktet sitt? For det er jo det jeg egentlig driver med også, ikke sant? Jeg er et produkt som jeg skal markedsføre, men fordi at produktet mitt er meg og mitt hjerte og min sjel som jeg skal prøve å... - altså det er så personlig at det blir så vanskelig å se det utenfra."

Hun stiller spørsmål til seg selv:

P4-52G forts.: "Hva må jeg gjøre riktig for å komme frem? Hvem må jeg ringe til? Hvilke telefoner må jeg ta? Hvordan skal jeg selge meg?"

Og hun svarer seg selv:

P4-52G forts.: "Jeg klarer ikke å tenke sånn fordi at det produktet som jeg skal prøve å promotere eller å selge og markedsføre, er meg selv. Det blir så, av og til så sårt, altså det blir så veldig personlig og veldig... Hvis du får et avslag, så går det rett inn i hjertet på deg, liksom. Mens hvis for eksempel en selger får et avslag, så tenker han jaja, at det var synd for dem. Jeg får ta neste telefon. Og sånn klarer jeg ikke. (sukker oppgitt) Noen musikere klarer sikkert å tenke sånn, men jeg klarer ikke det, for det er sangen min, liksom."

En slik dialog med seg selv viser hva denne selvteknologien innebærer. Den gjør Gry i stand til å ta i bruk sin fornuft, veksle mellom ulike vinklinger på egen virksomhet og sette ord på hva som skjer når hun må forholde seg til arbeidet på flere måter. Gry viser her at hun opplever og betrakter stemmen som et uttrykk for sitt indre, for seg "selv", sitt "hjerte" og sin "sjel". Det beskrives som noe "sårbart og veldig personlig". Stemmen blir uttrykk for subjekt. Hennes posisjon er å identifisere seg helt og totalt med stemmen. Derfor beskrives en hudløs sårbarhet i sammenhengen mellom prosess og produkt.

P4-52G forts.: "(...) Det er stemmen min og det er mitt indre, som jeg har jobbet med hele livet. Så hvis jeg får et avslag, så tar jeg det forferdelig personlig, mens jeg burde jo ikke det. (...)"

Når yrke i så sterk grad knyttes til ens identitet, blir sårbarhet en basal emosjon som får særlig fremtredende plass. Gry kobler inn fornuft, og prøver å tenke rasjonelt:

P4.52G: "(...) man må jo bare stenge det ute og tenke, jaja, da prøver jeg meg igjen neste gang."

Hun er preget av en pragmatisk innstilling til yrkeslivet, og rettferdiggjør egen alder med at hun faktisk byr på kvalitet, vel vitende at popbransjen muligens ikke er mest opptatt av det:

P2-68G: "(...) Jeg er sånn som har trent og trent eller øvd og øvd og øvd og kanskje utviklet meg og nå blitt, eh, kommet på det nivået som jeg er sånn

stemmemessig og sånn, og må da prøve å gjøre det jeg kan for å nå frem, for jeg er ikke den der kjempeunge som, du hører om alle talenter som blir oppdaget når de er 14 år og blir tatt inn i varmen i en eller annen stall og da blir utviklet i ånden av plateselskapet og liksom... Jeg vet ikke. Det er så mye historier."

5.4 Popsangdiskursen?

Stemmer det? Er Gry dominert av en popsangdiskurs når hun uavlatelig forsøker å skape sin egen stil med et stemmeuttrykk som går mer mot amerikansk soul og jazz, enn mot de mer veletablerte klangidealene og oppfatningene om popsang som verserer i media? Er Gry en popsanger?¹⁰⁶ Er det popsangeren selv eller er det popbransjen som definerer hva som er en popsanger? Er det Grys "indre" opplevde krav som styrer hennes praksiser? Hvorfor opplever Gry at det ikke finnes plass til hennes stemmeuttrykk i et vanlig popformat? Dette er spørsmål som analysen av popinformantens utsagn i intervjuene har ført med seg.

Uten at jeg i det foregående har gått så mye inn på diskurser, vil jeg nå tydeliggjøre hvilke diskurser som ser ut til å utgjøre en slik logikk at de trigger selvteknologiene.

Selvteknologiene er praksiser som konstitueres når Gry underkaster seg den diskursive logikken. Betegnelsen popsangdiskurs må leses som en vev av mange ulike diskurser. Det er den veven av diskurser som får selvteknologiene som Gry lever ut sin vokale identitet gjennom, til å fremstå som meningsfulle og nødvendige å underkaste seg.

Popsangdiskursen, slik jeg leser den ut av Grys detaljerte beskrivelser av vanlig popsangpraksis, faller bare delvis sammen med hennes egen praksis som sanger. Så hvor dominerende er egentlig popsangdiskursen der Gry befinner seg i det vokalkulturelle rommet? Hvordan fortøner den seg i hennes utgave? Hvilke diskurser er virksomme for Gry i det vokalkulturelle rom?

I intervjuene har Gry gjennomgående vist at hun utfordrer tatt-for-gitte holdninger om hva som regnes som bra sang. Gry posisjonerer seg slik at hun kontinuerlig møter popsangdiskursen med motstand, og forhandler slik vokal identitet gjennom diskurser og motdiskurser.

¹⁰⁶ Se 8.3.2.

Her er hva Gry sier at hun vil:

P3-42G "(...) Så jeg er veldig, veldig opptatt av det, å gå bak ordene og tenke hva er det dette betyr og hvordan kan jeg uttrykke det. Ehh, og det finner jeg igjen i jazz og jeg finner det igjen i soulmusikk."

Gry vil "*bak ordene*". Det er der hun kan finne betydninger. Bak ordene ligger dermed meningen og det er der hun leter når hun forsøker å finne måter å uttrykke seg med sin sang.

Analysen viser at Gry leter etter den stilige klangen. Noe av det som hun synes er stilig, finner hun i jazz og soulmusikk:

P3-40G: "(...) jeg elsker å høre på vokalister som bruker hele registeret og presser seg opp og kan synge "soft" med masse luft på og kan synge kanonsterkt og langt opp i registre som jeg aldri har vært selv, og bare trøkke på. Det bare, det er så tydelig at alle fraseringsene og alt som de gjør, det bare kommer innenfra. Det er ikke sånne pålagte fraseringer som kan høres tøft ut. Det kommer innenfra og det er på grunn av et budskap de ønsker å få frem at alle disse fraseringsene kommer og at det kommer et stønn der og en hale her på setningen, og det kommer fordi at det er en sånn: øhhh (demonstrerer). Det er akkurat som når du blir veldig engasjert og bare så kommer det mye lyder utenom og det er følelser og det er engasjement og lidenskap for det du synger om eller det du snakker om eller det du driver med. Og, ehh, og det synes jeg er så mye mer fascinerende."

"Stil" må antas å være betydningsfullt for Gry¹⁰⁷. Det synes åpenbart at det å synge stilig, er noe som er typisk for henne. Gry har forbilder som nyanserer stemmeklangen ved hjelp av følelsesregisteret. Forbildenes stemmeuttrykk er ikke begrenset av sangteknikk med egal tonedanning og klang i bryst- og hoderegister. Det er snarere motsatt: Å "*presse seg opp*" på toner er i klassisk sang et fy-ord som er uttrykk for manglende teknikk, feil bruk av pust og ubevissthet i forhold til tonedanning. Men Gry vil ha det slik. Det er en effekt! Det er en måte å si at følelsene synger. Ved å synge slik, kan Gry være en formidler av basale emosjoner som lytteren kan kjenne seg igjen i.

Gry betrakter sangen som et redskap til å formidle følelsenes språk. Slik sett blir Gry en mediator som fortolker sangen for publikum. Fortolkningen er hennes egen oppfatning av følelser som ligger "*bak ordene*", som hun uttrykker det, ikke en norm som følges. Hun leter kontinuerlig etter sitt eget uttrykk.

¹⁰⁷ Stilbegrepet er omfattende. I avhandlingen legges det ut flere fortolkninger. Se for eksempel 5.3.2 og 7.2.2.

Å synge "*soft med masse luft på*" er navn for det samme. Det er en markering av det motsatte av klassisk sang, når Gry uttrykker seg slik. Man synger ikke pianissimo med luft på stemmen i klassisk sang, fordi det også er uttrykk for manglende teknikk. Det er en sirkulerende oppfatning. Men Gry fastholder at "*det er så tydelig at alle fraseringsene og alt som de [sangere som synger slik] gjør, det bare kommer innenfra*". Det er med andre ord følelsenes sterke spill med publikum som viser seg i alle sine nyanser. For Gry er det "*engasjement og lidenskap for det du synger om eller det du snakker om eller det du driver med*". Det handler ikke om manglende teknikk. Det er resultat av bevisste valg.

Gry har erfart at når hun spiller ut følelser slik, i samspill med publikum, synger hun med "*sjelen*" sin, og det et ideal:

P3-44: "(...) når du synger med hele sjelen din i en litt sånn, litt jazzete versjon av en sang, så går, det liksom rager langt over det andre."

Dette handler om stil. Gry viser hvordan hun er på kontinuerlig jakt etter en egen stil, sitt eget uttrykk. Hun ønsker å få til tekniske utfordringer på samme måte som de store forbildene, men hun vil ikke gjøre det samme som dem. Hun vil gjøre sin versjon, berøre publikum på sin egen måte.

Dette er en besværlig del av popsangdiskursen, at sangeren kreves å fornye seg, at det ikke er mest musikk, men idolfigur, og godhet er i form av person-ikon. Samtidig er rammene trange og kravene stive. I klassisk er perfekt kopiering et ideal (Potter 1998). Man kan muligens si at det ikke stiller samme krav til identitetsarbeid. Sangeren er i større grad god nok hvis hun *synger* godt nok. Kvalitetskriteriene er innbakt i musikken, mens de i pop faktisk handler om å skape seg selv som et kollektivt symbol gjennom en sosial identitet hvor anerkjennelse, utseende, stemme, kontakter i bransjen, og musikken, kan ha like stor betydning. "Image" blir viktigere enn musikken.

Å synge blir en så gjennomgripende opplevelse at det preger hele Gry's livsinnstilling:

P3-56G: "Så det er da jeg mener at min identitet er en slags utadvendt identitet eller hva vi skal kalle det. En litt, kanskje litt dramatisk, litt voldsom, men ikke tilbakeholden og ikke en sånn innadvendt identitet, for det ville ikke passet meg i det hele tatt."

Gry kjenner seg seriøs som sanger. Hun vil ikke synge pop fordi det er en lettvent måte å oppnå suksess på. Hun vil synge pop fordi sjangeren byr på de mest interessante mulighetene

som hun ser for å bruke stemmen til å uttrykke seg selv gjennom. Hun vil ha suksess, bli oppdaget, men ingen skal kunne si at hun er lettvindt, selv om hun er popstjerne. Det handler også om uttrykk, tolkning og opptreden på scenen. Helheten, det hun kaller *performance*, er hva hun søker:

P3-80G: "Ehh, jeg er, har veldig lyst å bli respektert for altså "performansen" (...) at jeg får frem ting som krever en del beherskelse for å klare. Det ønsker jeg å klare, så dette er jo litt langsiktige mål, men jeg ønsker å klare å uttrykke ting på måter som teknisk kan bli sett opp til, ja. Men mest av alt for å, ønsker jeg å lage mitt eget uttrykk, liksom, og jeg ønsker å dra det litt mot, altså jeg ønsker å gjøre noe jazzete, men litt mer mot kanskje funk og R&B og litt sånn, og kanskje finne en egen, en egen greie der som jeg må bearbeide, utarbeide med musikere og bli respektert for det, liksom. Så det er vel egentlig det jeg har lyst til."

Gry har langsiktige og høye mål. Hennes profesjonalitet går på et mangespektret uttrykk som krever beherskelse for å klare. I dette ligger et ønske om å være i stand til å uttrykke ting på måter som teknisk kan bli sett opp til. Hun markerer slik en avstand fra listepop og amatørpopsangere. Hun ønsker å lage sitt eget uttrykk og bli respektert for det.

Hva slags diskurser ligger innebygget i Gry's versjon av stilig sang? Jeg fremstiller i det følgende fire diskurser, som ser ut til å utgjøre særlige sterke kunnskapskrefter for Gry i det vokalkulturelle rommet.

5.4.1 Diskurs om "feeling og groove"

Gjennomgående er "*feeling*" og "*groove*" betegnelser som Gry selv setter på eget stemmeuttrykk. Det er et klart forbilde og det er et lært forbilde. Det har ikke røtter i norsk tradisjonsmusikk, men er kommet hit først og fremst fra afroamerikansk musikk. Tradisjoner innen svart musikk, soul, gospel og crossover fremelsker sterke uttrykk hvor kropp og stemme forenes i klangbilder som er gjenkjennelige i dagligliv.

Betegnelsen "groove" finner man utførlig beskrevet i antropologisk litteratur, blant annet av musikkantropologen Feld:

"Getting into the groove" also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being "hip to it" to "getting down" and being "into it". A "groove" is a comfortable place to be. (...)."

(Feld 1988)

I jazz er det vanlig å snakke om både "feeling" og "groove". Monson (1996: 26) skriver at i et jazzband er "feeling" og "groove" selve rammeverket for musikalsk interaksjon mellom musikerne, noe som forener musikernes improvisasjoner inn til et musikalsk hele. "Groove" blir et substantiv når det snakkes om rytmisk "feeling". Å ha en "groove", er en bestemt rytmisk "flow"¹⁰⁸, en finfølelse for musikken, en relasjon som eksisterer mellom musikk og utøver. Men "groove" brukes også som et verb. Å "groove" (verb) kan nærmest betraktes som synonymt med "feeling" (substantiv). I følge Monson understrekes det følelsesmessige og mellommenneskelige ved "groove", ved at innholdet i begrepet løftes til noe som er større enn musikerne i samspillet (Monson 1996: 68).

"Feeling" og "groove" er betydningsfulle ord for Gry. Monson presiserer viktigheten av personlighet og individualitet formidlet gjennom metaforer. Disse forener lyd og mennesker i samspill:

"Since groove is a concept that simultaneously refers to independent musical structures and an aesthetic ideal larger than any one individual, it is not surprising that social metaphors figure prominently in musicians' definitions of groove: "playing good time with somebody" (Byron 1989); "walking down the street with somebody" (Davis 1989; Washington 1990); "when you meet somebody and you find a compatibility of personalities" (Weiss 1990); "a mutual feeling of agreement on a pattern" (Bowler 1989)."

(Monson 1996: 93)

Dette sammenfaller med Grys behov for bruk av metaforer og bilder for å beskrive de ulike stemmeuttrykkene som hun ønsker å oppnå. Den stilige klangens historiske røtter har funnet grobunn i Grys versjon av sanguttrykk.

Innbakt i diskursen om "feeling og groove" ligger behovet for å synge følelser, bokstavelig talt. Gry fortolker tekst og melodi. Dersom hun finner "feeling" og "groove" i sangen, slik hun lærer den å kjenne, blir sangen en måte å uttrykke gjenkjennelige følelser på. Gry kan "ikke drive med musikk som ikke kommer fra hjertet" (P3-20G). Sang blir dermed først og fremst følelser, satt i en musikalsk og kunstnerisk ramme. Gry bruker benevnelse som "når du synger med hele sjelen din" (P3-44G), og "sjelen min, liksom, hjertet, det jeg brenner for" (P3-8G). Metaforene for hva Gry ønsker å formidle gjennom sin sang, viser at det å synge er

¹⁰⁸ Begrepet "flow" har fått betydelig oppmerksomhet gjennom Csikszentmihalyis bok: *Flow. The Psychology of Optimal Experience* (1990).

dyptgripende og alvorlig, men det er pakket inn i en tilsynelatende "kul" innpakning av stilige rytmer, kraftfulle stemmenyanser og sceneopptreden med nerve.

"[D]et er noe som må komme innenfra", sier Gry (P3-18G). Her vises det ikke overfladiskhet, men det motsatte. Gry vil "gå bak ordene", tenke over hva det betyr og hvordan hun kan uttrykke det (P3-42G).

5.4.2 Diskurs om egenart

P4-38G: "Ja, jeg har vel følt at det har vært et veiskille nå det siste året, og ikke helt visst hva det skulle bli."

Diskursen om egenart er en motdiskurs til Grys beskrivelse av popsangdiskursen. Grys ønske om å være "sin egen" stil, har vist seg å være lite forenlig med popformatet, hvor det til og med kreves en bestemt ung alder for i det hele tatt å komme i betraktning som nykommer:

P4-40G: "(...) I popverdenen så er der en aldersgrense, en nedre aldersgrense. Den er ikke satt! Og jeg vet ikke akkurat hva den er, (...) men den er der!"

I løpet av ett år er diskursen om egenart blitt så sterk og dominerende for Gry at hun velger å navigere bort fra popbransjen:

P4-24G: "(...) Nå er det liksom en stund siden jeg har dyrket popverdenen, da, for jeg har egentlig bestemt meg for at det er ikke der jeg vil trives best. Så for min del så er jeg på vei ut av den for lenge siden."

Etter identitetsforhandlinger og forsøk på tilpasning til popformatet, tar Gry grep om egen tilværelse ved å bestemme seg for hva hun vil trives med:

P4-40G: "(...) For man må liksom bare våge å velge bort, rett og slett. Ehh, men det, det som er deilig med å ha bestemt seg, at jeg kanskje kan gjøre litt mer jazzting, det er at da har jeg det overhodet ikke så travelt som jeg kanskje hadde det med pop."

Kravet om "riktig" alder har tynget Gry. Det kommersielle presset, likeså:

P4-26G: "(...) for min del så ble popverdenen for kommers og for produsert og, ehh, for forutsigbar, rett og slett, for at jeg skulle synes det var interessant. Og det handler ikke om mitt intellekt eller min musikkintelligens, ingenting sånt. Men bare for min smak, så var det litt for lite utfordrende for meg som sanger, rett og slett."

Grys utsagn viser både innsikt og erfaring med en diskurs som ikke passer med hennes eget ønske om å berøre sitt publikum med sine tolkninger av sanger. Gry viser, ved å beskrive popsangdiskursen som en motdiskurs, hva hun selv søker:

P3-80G og P1-28G: (...) "mest av alt ønsker jeg å lage mitt eget uttrykk (...) kunsten oppi det hele er å utvikle noe nytt og gjøre det på sin egen måte."

5.4.3 Diskurs om kvalitet

Grys brudd med det tradisjonelle popformatet mer enn antyder at hennes sangerinnstilling har andre idealer. Gjennom hennes utsagn kan man slutte at hun sjelden opplever reproduksjon av "coverlåter" fra tradisjonell listepop som spennende eller kvalitetsmessig interessant nok. Hun sprenger rammen for hva en popsanger er ment å skulle gjøre, når hun vil "gjøre det på sin egen måte" (P1-28G).

Gjennomgående viser Gry en seriøsitet i forhold til alle sider ved det å være profesjonell sanger:

P3-48G: "(...) jeg liker å legge vekt på å gjøre ting ordentlig."

Hun har lært å øve gjennom musikkstudier, og hun har erfart nytten. Hun jobber med klassiske oppvarmingsøvelser, men også teknikker for å beherske de spesielle effektene hun vil oppnå med sitt stemmeuttrykk. Gry forbereder seg og gjennomfører konserter med en kunstnerinnstilling, en holdning som ikke ser del for del, men helheter i det kunstneriske uttrykket, langt på vei parallelt med det man finner i en klassisksangdiskurs. Hun kaller det "performance" (P3-80G), og ønsker å bli respektert og møtt av sitt publikum.

5.4.4 Diskurs om selvstendighet

I følgende utsagn viser Gry frem at hun står godt på egne ben. Diskursen om selvstendighet har vært tydelig til stede i alle intervjurundene. Hun er selvstendig, tøff og relativt uavhengig av bekreftelse på sitt eget stemmeuttrykk fra andre:

P3-44G: "nå har jeg måttet styre alt selv" (...) "jeg har ingen som ordner eller skaffer meg noenting" (...) "gjøre hvert lille skritt selv" (...) "jeg har ikke fått noe opp i hendene"(...) "da blir man obs på hvilke valg man tar."

En slik selvstendighet markerer vågemot, men også ambisjoner, drømmer om fremtid. Det innebærer dessuten en troverdighet når en popsanger som har mulighet til å gjøre rask karriere, velger å gå en egen vei. Som hun sier:

(P3-10G) "(...) veldig opptatt av å finne et uttrykk som passer meg og som kommer innenfra og som ikke er styrt av noen andre kommerse krefter!"

5.5 Oppsummerende kommentar

Gry omtaler seg som popsanger, men hun er *ikke* fornøyd med å være popsanger, fordi kravet om tilpasning fra popbransjen ikke gir henne mulighet til å synge pop på den måten hun ønsker. Gry står i kontinuerlig identitetskonflikt med hensyn til hvem hun vil være og hvordan hun vil synge. Hun passer ikke inn i det hun beskriver som popformatet, hvor hun opplever rammene som svært stramme. Dette til tross for at hun har fagutdanning i popsang fra en anerkjent musikkutdanningsinstitusjon i USA. Det kommersielle markedet i Norge krever tilpasning til alt fra kroppsvekt til stemmeuttrykk. Hennes behov for å uttrykke følelser, synge med trøkk, "feeling" og "groove", eller "soft", med masse luft, og være en formidler av gjenkjennelige følelser, er ikke mulig å kombinere med det hun beskriver som "*overfladiskheten i bransjen*" (P1-16G).

Gry er opptatt av helhet. Hun sier at hun vil være en "*performer*" (P3-G8), som formidler nyanserte følelsesuttrykk gjennom stemme og kropp på scenen. Gry vil synge sanger som er krevende, rent teknisk. Hun ønsker å bli respektert for stil og tolkning. Følgelig er det diskurser og motdiskurser som kjemper om hegemoni. Hun møter makt med motmakt.

Typisk for Gry er også hennes kvalitetsbevissthet. Måten hun ordlegger seg på, røper idealer om sang som mer går i retning av estetiske kriterier som ligner en klassisksangers idealer. Samtidig vet Gry at popsangeren vurderes nederst på rangstigen. Det gjør noe med hennes holdning til det å være popsanger.

Gry er en av de mange som kaller seg popsanger. Det betyr ikke at popsangere er som Gry, styrt av samme diskurser. Det betyr at Gry er slik og at hun har gitt et innblikk i hva som virker styrende når hun kontinuerlig lar seg utforme av diskursene som sirkulerer i det vokalkulturelle rommet.

Det diskursive feltet, det vil si alt som ikke får plass i den enkelte diskurs, er relativt stort for Gry. Det foregår åpne konflikter mellom forskjellige diskurser der hun befinner seg i det

vokalkulturelle rommet. Ulike diskurser som delvis dekker samme terreng, konkurrerer om å innholdsutfylle Grys handlingsrom. En form for antagonisme rår. Grys identitetsforhandlinger viser at hun har gode redskaper for å være i konflikt. Hun er sta, og gir seg bare hvis hun har et alternativ som kan måle seg med det hun må forlate. Hun fortsetter å tro at hun kan synges pop på sin måte.

Gry lar seg styre av regjerende normer og tatt-for-gitte forestillinger om pop innenfor det jeg velger å kalle popsangdiskursen. Styrken og kraften i popsangdiskursen er for sterk til å stå imot dersom hun vil være innenfor popbransjen. Hun både vil og ikke vil. Gry har vist hvordan hun opplever at popbransjen forsøker å smelte henne inn i popformatet. Samtidig bekjemper hun dette ved å artikulere hva hun ikke vil være en del av. Hun håndterer popsangdiskursen med motmakt fordi hun er bevisst hva som skjer. Hennes reflekterende holdning til sin status som popsanger gjør det mulig å tåle identitetskonflikt av dette slaget.

Men hun er i bevegelse. Analysen viser at diskursene som angir Grys plassering i det vokalkulturelle rommet ikke har gått i en hierarkisk posisjon med en dominerende diskurs på toppen¹⁰⁹. Flere sterke, sirkulerende diskurser opererer her. Det betyr at popsangdiskursen ikke er konsolidert for Gry. Hun forholder seg aktivt til mange diskurser samtidig, i et slags flatt strukturlandskap. Dette tydeliggjøres gjennom hvilke subjektposisjoner hun påtar seg i de ulike posisjonene hun befinner seg i, og ikke minst hvilken posisjon som dominerer til enhver tid.

Det er åpenbart at popsangdiskursen er fremtredende. Gry har også tydelig vist at klassisksangdiskursen, med alle sine konnotasjoner, har makt i hennes bilde av hva hun tenker må regnes som god sang. At hun drives mot jazzsang, tyder på at jazzsjangeren har noe annet å by på som pirrer hennes lyst til å utfolde seg. To store diskurser holdes fremme samtidig, pop og jazz. Hun viser dessuten at hun aktivt søker mot nye uttrykk som verken passer inn i klassisksang-, popsang- eller jazzsangdiskursen. Hun forsøker å utforme et alternativ, en sjanger som tar opp i seg elementer fra alle de tre sjangerne. Innenfor klassisk tar hun med seg noen måter å forholde seg til egen sang på. Det gjelder særlig oppvarming av stemmen. Dessuten forholder hun seg til kriterier for god sang som sammenfaller med tatt-for-gitte

¹⁰⁹ Analysen av "Gry" kunne meget vel blitt gjort med Bourdieus begrepsapparat, blant annet gjennom utlegning av felt (doxa, ortodoxa og heterodoxa) og symbolmakt. Det kunne vært et interessant utgangspunkt for diskusjon om makt, kunnskap og uenigheter innen popsjangeren. Problemstillingens vekt på krav og standarder gjør at jeg har valgt å holde fast på mitt Foucaultske perspektiv også i dette kapitlet.

forestillinger om klassisk sang. Jazzsang står foreløpig for frihet, men dette er før hun egentlig har prøvd ut sjangeren på ordentlig. Hun har forestillinger om jazzsang som hun for øyeblikket idylliserer, fordi hun i realiteten står på utsiden av jazzsangdiskursen¹¹⁰.

¹¹⁰ En interessant refleksjon her er hvorvidt Grys konflikter har med graden av profesjonalitet å gjøre. Se 7.3.

Kapittel 6: "LIV" - EN JAZZSANGER

*"[N]oe av det som tiltaler meg med å synge jazz, det er det at du har en frihet."
Jazzinformanten (J1-92L)*

6.1 Innledning

I litteratur om jazz beskrives improvisasjon som et nøkkelbegrep. Man er ikke verken jazzsanger eller jazzmusiker uten at improvisasjonskunsten beherskes (Monson 1996, Stavrum 2004: 88, Pellegrinelli 2005). Det er nettopp improvisasjon jazzsangeren Liv fremhever som vesentlig allerede fra første intervju. At improvisasjon fremheves, er et interessant utgangspunkt for analyse av min jazzinformant. Hun bruker ordet *frihet* som noe særegent ved det å synge jazz i sitatet ovenfor (J1-92L). I diskursteoretisk tenkning vil man kunne forstå "frihet" også som en måte å regulere seg selv på. Frihet vil nødvendigvis ha en motsetning i form av innordning og disiplinering. Frihet blir da en strukturerende kraft. Man forholder seg til normene for "riktig" jazzsang. Brudd på slike normer kan utløse identitetskonflikt, skamfølelser og ubevisste kontrollmekanismer.

Hvilke krefter som har virket og uopphørlig fungerer formende på Livs identitetsdannelse, er hva som analyseres i dette kapitlet. Informanten Liv dannes gjennom diskurser, ved at hun blir tilbudt ulike posisjoner å handle gjennom og utfra. Det betyr at enhver diskurs innebærer kunnskap. Når et individ infiltreres med, og anvender kunnskapen som eksisterer innenfor diskursen, underkaster hun seg diskursens sirkulerende makt. Samtidig blir hun tydelig som individ nettopp gjennom diskursen. Dette er subjektposisjonering¹¹¹. Posisjonen individet betrakter sin praksis fra, og handler gjennom, virker fornuftig, hensiktsmessig og meningsfull for henne. Individet er med andre ord del av diskursens krefter.

¹¹¹ Se 2.3.5.

6.2 Livs livsløp

Liv har sunget jazz siden hun var 17. Hun er i dag aktiv med eget band, synger på klubber og festivaler. Hun har utgitt flere CD-er og har et "hot" navn i jazzkretser.

Liv liker å beskrive sang, sangere, syngemåter, sjangere, stil og uttrykk. Hun fremstår som stilsikker og selvstendig. Liv opplever jazzen som et fristed, et kreativt verksted for skaping hvor hun prøver ut selvlagde melodier og ulike måter å bruke stemmen på. Liv er også sangpedagog og har mange elever. Som sangpedagog reflekterer hun mye over yrkesgruppen sangpedagoger.

Liv ble gitt gode mulighet til å utfolde seg musikalsk i barndommen. Hun tok både piano- og sangtimer, lekte seg med melodier, komponerte pianostykker og sang. Liv har alltid hatt lyst til å gjøre sin egen versjon av ferdiglaget musikk, og har kjent behov for å gå et annet sted enn sanglærere og pianolærere har villet føre henne.

Liv velger å ikke nevne andre konkrete påvirkningskilder enn piano- og sanglærere. Hun presenterer barndommen sin som et ideelt sted, hvor det var tillatt å ta plass og ta form:

J1-80L: "(...) Jeg opptrådte masse med egne sanger frem til jeg var 13 år. Spilte piano og sang. Så det behovet var i meg, liksom det å dikte selv, finne på ting og dikte i vei. Ja, slå ned en akkord og så hørte jeg liksom på klangen der og så måtte jeg finne en melodi som passet. (...) Og det er jo på en måte å improvisere sakte, ikke sant?"

I tidlig ungdom var det pop som var spennende:

J1-21L: "(...) Jeg var ikke spesielt interessert i jazz, selvfølgelig, de første årene."

Gjennomgående blir hennes tidlige behov for å forandre på melodier, utviklet til det man kan definere som improvisasjon. Etter hvert lærer hun mer om hva jazz og improvisasjon kan innebære og hun ser muligheter åpne seg:

J1-86L: "(...) da ble jo bare interessen større og større jo mer jeg fikk vite om ting jeg kunne finne på og gjøre i den sjangeren."

Utsagnet viser hvordan Liv formes av krefter som eksisterer innenfor jazzfeltet. Hun vet allerede på dette tidspunktet hva som befinner seg innenfor og hva som befinner seg utenfor

sjangeren jazzsang. Ekspisitt sies det her at det eksisterer normer for hvordan jazz kan utføres.

Når Liv snakker om sin egen bakgrunn og sin spesielle interesse for jazz, viser hun at for henne har stilen og sjangeren fungert som en motvekt til noe annet:

J3-20L: "(...) Altså er du en jazzer, ja da er du, ehh, litt sånn jazzmusiker og da går du dine egne veier, på en måte. Iallfall var det sånn da jeg vokste opp, så tenkte man sånn, og også når man ser tilbake i historien også, så har det vært litt sånne "outcast", på en måte, som har holdt på med det. Det har ikke vært de aller mest kommersielle musikerne som har holdt på med jazz, liksom. Det har vært mer sånn, ja, hektisk eller, det har vært på en måte et tilsvarende på noe eller det har vært motvekt til noe annet."

I det vokalkulturelle rommet Liv i sin tidlige utforming bebor, er behovet for "gå sine egne veier", iallfall musikalsk sett, en motvekt til noe annet. "Å gå sine egne veier" kan også være en omskrivning av det å være selvstendig. En slik autonom personlighet er et interessant ideal for en ungdom i støpeskjeen.

Jazzinformanten Liv har en forståelse av jazzsjangeren. Kompetansen plasserer henne i jazzkulturen. "(...) Det har ikke vært de aller mest kommersielle musikerne som har holdt på med jazz, liksom", sier hun. Det kan synes som et ubetydelig utsagn, men Liv markerer en posisjon ved å snakke om jazzkultur som ikke-kommersiell. En slik kunnskap kan gi trygghet, kunnskapen kan fungere som et "adgangstegn", den gir rettigheter til å utfolde seg innenfor den ikke-kommersielle rammen. Jazzinformanten Liv forstår jazzkultur blant annet gjennom denne "sannheten". Sannheten virker disiplinerende ved at den får Liv til å holde den frem som sann. Hun sier indirekte at det er normalt å tenke på jazzmusikere som ikke-kommersielle. Dermed blir det normale også "det korrekte", det som blir normen.

Enhver kultur er lært adferd. Den enkelte kulturs læringsprosesser skapes i samsvar med dens idealer og verdier, skriver musikkantropologen Merriam (1964: 145f). Merriam bruker begrepet "enculturation" om den læringsprosessen det er å tilhøre en kultur. En sosiolog ville sagt sosialisering, men begrepet *kulturering* kan muligens vise enda mer presist hva det vil si å erverve seg kompetanse som synker ned i bevisstheten som taus kunnskap, som ubetvilelige persepsjoner av "virkeligheten", ganske enkelt.

Allerede før hun begynner sin fagutdanning, er Liv bestemt på å gå motstrøms. Hun finner noe å identifisere seg med i jazzen som tiltaler henne. Diskursen om jazzsang er virksom.

6.2.1 Diskurser og motdiskurser

Det er mange måter å være jazzsanger på, og det er de ulike sirkulerende diskursene som virker inn på og former Livs handlingsrom som jazzsanger og sangpedagog. Hun forholder seg til det hun opplever som "ytre", uttalte krav til jazzsang. Hun har også "egne", opplevde krav. Det er nettopp i dette spenningsfeltet at Livs identitering blir tydelig. Dette kan sees som en tydeliggjøring av at dikotomien "indre" – "ytre" er et karakteristisk trekk ved identitering¹¹². I kunst handler det i høy grad om å følge sine tilsynelatende egne overbevisninger om hvordan noe skal gjøres. Samtidig er ytre krav eksplisitte. Analysert gjennom diskursperspektivet er både "indre" og "ytre" krav diskursens måter å " snakke" til individet på.

Hvor i jazzlandskapet befinner så Liv seg? Hun er ikke bare en amatørsanger fra lille Norge som prøver å synge litt. Hun er godt utdannet i jazzsang fra Norge og utlandet. Hun er en ambisiøs sanger som ønsker å ta plass på den store jazzarenaen. Hun vet at kravene til en jazzsanger er relativt høye. Hvem som er kravstillere er ikke alltid lett å få øye på for utenforstående, men Liv artikulerer at hun er bevisst hva som kreves:

J4-28L: "(...) altså det er liksom en av forutsetningene for på en måte å være en god jazzartist, så er det at du skal gå dine egne veier. Ikke sant? (...) altså det blir ikke lagt merke til hvis du, hvis du ikke gjør noe sprøtt!"

Liv antar at for å nå frem med sin jazzsang, må hun bli lagt merke til som en som utmerker seg med en spesiell stil. Hun må ikke kopiere andre. Liv fortolker "sannheten" om jazz blant annet ut fra at hun må gå sine egne veier. Hvor kommer en slik oppfatning fra?

6.2.2 Ulike "sannheter" å forholde seg til

Jazz som musikkform vokste ut av de afro-amerikanske musikktradisjonene i USA på begynnelsen av 1900-tallet. En måte å se jazzen på, er at den i utgangspunktet var en folkelig og ydmyk musikkform, et produkt av selvlærte musikere som søkte sammen i felles musikkutfoldelse. At jazz i dag er blitt en viktig bidragsyter til vestlig musikk, og allemannseie over store deler av verden, har selvsagt endret og utviklet jazzen som stilart. Det

¹¹² Se 2.3.6.

har også blitt atskillig vanskeligere å definere hva som egentlig menes med jazz og hva som kreves for å kunne kalle det jazz.

Livs oppfatning av at utøvere innen jazzsjangeren må utmerke seg, er trolig resultat av at hun kan sin jazzhistorie, både slik den er fortalt henne og slik denne "sannheten" gjenskapes og opprettholdes av andre jazzutøvere, media, kritikere og institusjoners krav til jazz som fag.

Et lite dykk i jazzhistorien forteller at noen karakteristika ved den tidlige jazzen var oppsiktsvekkende, som "blue notes" i kombinasjon med synkopering og strenge rytmiske understrukturer, swing, "spørsmål og svar", polyrytmikk og ikke minst improvisasjon på melodi- og akkordstrukturer. Dette var nytt og trendsettende da det oppstod. Gammeljazzen, slik den vokste frem i New Orleans og spredte seg utover USA og videre til resten av verden i løpet av forrige århundre, utviklet mange stilarter med streng struktur og sterke elementer av improvisatoriske, løsslupne, musikalske uttrykk.

Slik utvikling setter spor. Man kan tenke at nyskaping som eget fenomen innenfor jazzen har utviklet seg til et varemerke for jazzkulturen. Når nye uttrykksformer innenfor jazz utviklet seg, hadde de med seg det selvstendige uttrykket og improvisasjon. I dag florerer det med beslektede former og forgreininger av jazz. Store betegnelser som world music, avant garde classical music, acid jazz, electronic dance music, electronica og såkalt future jazz er en del av det store jazzlandskapet, hvis man opererer med et utvidet jazzbegrep. Det er sannsynlig at jazzens krav om nyskaping har vært en viktig drivkraft i denne raske og varierte sjangerutviklingen.

Jazzen er blitt stuerein og mange vil karakterisere den som en kunstform. Visse jazzformer som gjør bruk av avanserte teknikker, improvisasjoner og nye klanger og lydbilder, kan se ut til å utgjøre en hovedtendens i jazzlandskapet i dag. At jazz dyrkes og fremelskes både av eldre og unge, stiller også stilarten i et spesielt lys. Jazzmusikk i vid forstand rommer en stor del av den musikken som skapes og utøves i dag, ikke minst i Norge, hvor folkemusikk har fått en interessant posisjon innenfor jazzen.

Dermed er ikke jazz noe som enkelt kan beskrives. Men man kan se at det er et populært musikkuttrykk, gjennom hvordan jazzen omtales som en musikkform i medvind, gjennom å lese om offentlige støtteordninger til jazzmusikere, omtale i pressen og oppmerksomhet fra utlandet. Jazz som begrep rommer mangetydige og hypermoderne uttrykksformer, samtidig som det forutsigelige uttrykket fra den tidlige jazzen også er til stede. Man kan hevde at visse

typer av jazz i dag representerer et poststrukturalistisk uttrykk, som blander elementer fra mange ulike sjangere sammen. En slik tenkemåte, uten et fast oppholdssted, kan karakteriseres som nomadisk (Stormhøj 2006: 15).

Alt dette har betydning for Livs selvoppfatning og tenkemåter om sang, jazzsang, stil og egenart. Hun formes av historien. Det Liv velger å vektlegge, viser hva som har vært styrende på hennes tankevaner. Liv opplever at hun må være en *god* jazzsanger for å være en interessant jazzsanger. Hun beskriver hva hun tror må være på plass for at en jazzsanger i det hele tatt skal være verd å lytte til:

J2-52L: "(...) hva som karakteriserer en god jazzsanger, ikke sant, det føler jeg at det er ikke bare basert på skjønn, altså. Det er basert på sånne ting som at du kan tekste ordentlig, du får frem det du har på hjertet, du har dynamikk i stemmen din, du har stemme, du kan improvisere, du hører akkordene, du kan, du har en masse skalaer inne, du har god rytmefølelse. Altså masse sånne tekniske ting, da. Men det som er det aller viktigste er jo selvfølgelig at du føler at du har noe på hjertet, da, at du er uredd i formidlingen av det, ikke sant? Og så får jo andre vurdere hvor original du er. Men at du tør liksom å fortelle en historie, eller ja, ikke dekke deg bak verken teknikk eller andre ting (latter)."

J2-53T: Så i jazz er det viktig å komme ut med seg selv?

J2-54L: "Ja, ja, ehh, det er jo det."

I diskursen er krav forkledd som "sannheter". Liv sier indirekte at kravene som stilles til jazzsangere ikke bare kan baseres på skjønn, men innebærer tekniske, musikalske og interpretasjonsmessige kriterier. Konkret innebærer det beherskelse av en del teknikker for å være i stand til å ha dynamikk i stemmen. Det å høre og forholde seg improvisatorisk til akkorder, fordrer et godt utviklet gehør. Rytmefølelse trekkes frem som vesentlig. I tillegg krever Liv av seg selv at hun må vise frem at hun har noe på hjertet og at dette må formidles med dristighet og originalitet.

Hun tegner her et bilde av den profesjonelle jazzsangeren. Hennes subjektposisjonering innenfor diskursen gir henne autoritet til å definere hva som utgjør en god jazzsanger. Nettopp det at hun kan definere innholdet i diskursen, viser på hvilke måter hun disiplineres, og hvordan hun innretter seg etter kravene som eksisterer. Krav holdes sammen av aktørene i diskursen. Hvorvidt krav vil oppleves som høye eller lave, er avhengig av hvilken posisjon aktøren inntar i diskursen.

Livs subjektposisjonering i diskursen blir tydelig i følgende utsagn:

J4-32L: "(...) Så, så altså jeg tror nok det, ut fra mitt ståsted og musikalske bakgrunn, så vil mine kvalitetskriterier være såpass høye at jeg tror at jeg kan gå ganske langt i mitt musikalske uttrykk, og beherske det. Mmm."

Liv viser her frem en diskurs om kvalitet. Det stilles store krav til sin egen yrkesutøvelse. Ambisjonene er høye. Hun har ikke jazz som hobby, men er profesjonell, i forstand av å være fagutdannet jazzsanger som daglig arbeider med stemme og teknikk. Fra sin subjektposisjon vurderer hun jazzsang ut fra en hierarkisk tankegang, lik den som ble beskrevet i forrige kapittel. Hun stiller krav til seg selv om å være en så god jazzsanger at hun kan beherske avanserte musikalske uttrykk i tråd med de kravene hun finner fra sin posisjon som profesjonell jazzsanger. Liv mener hun kan si dette fordi hun har et ståsted og musikalsk bakgrunn som tilsier at hun skal være i stand til å produsere et godt, profesjonelt uttrykk. Hun vet at ytre krav om originalitet i stemme og uttrykk gjør henne avhengig av å prestere sang ut fra de kvalitetskriterier som defineres av vokalkulturen. Det handler dessuten om å få godt omdømme, som i neste omgang kan føre til flere synejobber. Hun har erfart at det i stor grad også handler om å våge å fremstå med både den musikalske fortellingen, og seg selv. Disse kravene virker som en drivkraft til å ordne Livs profesjon som jazzsanger. De er med og konstituerer Livs plassering i det vokalkulturelle rommet ved at de er formende og griper inn i hennes måter å betrakte seg selv i forhold til andre på.

6.2.3 Frihet versus krav

Liv konstrueres som jazzsanger og menneske gjennom diskursene som hun reguleres av, tydeliggjort ut fra hva slags krav hun stiller til seg selv, og hva slags forventninger den store og diffuse gruppen "andre" har på henne. Hennes utsagn tegner et bilde av et vokalkulturelt rom som er preget av prestasjon, dyktighet, kompetanse, men innenfor strenge rammer av krav om tilpasning til en norm om å gå motstrøms. Til en viss grad står dette i kontrast til hennes glade erfaring fra barndommen, hvor hun fritt lekte seg med musikken og skapte nye melodier. Diskursen om frilek med musikken er en utfordring i den voksne, profesjonelle jazzsangtilværelsen. Friheten i barndommens lek hadde tilsynelatende ikke krav om innordning og tilpasning. Men hun forfekter fortsatt friheten i det å skape musikk. Liv vil ha lekenhet i den voksne utgaven av sin sang:

J3-16L: "Det å kunne leke seg med melodi. Det å finne på ting, ehh, som gjelder både harmoniske, det rytmiske, det melodiske, formmessige, klangmessige, altså det er friheten i det. Ja, det, og mulighetene som ligger der. Sånne uante muligheter, ikke sant, som det går an å utforske, ikke sant? Man blir ikke ferdig med det og... det gjør man ikke med noen musikkstiler, for alt i verden, men det tiltaler meg veldig på grunn av den friheten, også fordi at jeg liker uttrykket i det også, ja, jeg liker litt det bluesaktige uttrykket også, å vende på tonene, en blåtone her og der..."

Stavrum (2004: 88) bekrefter jazzmusikerens frihetstrang. Hun skriver at frihet er et kjerneelement for jazzmusikeren; frihet til å sprengte rammer, flytte grenser, og skape noe nytt i musikken. Men hvor forenlig er friheten til selvstendig skaping med kravet om tilpasning? Her støter diskurser mot hverandre. I kjølvannet av kravet om dressur inn mot bestemte jazzuttrykk, vet Liv at hun som jazzsanger til enhver tid er gjenstand for vurdering:

J3-54L: "(...) man blir jo på en måte vurdert hele tiden, så det er jo akkurat som enhver konsert er jo en slags eksamen på en måte, med masse vurderinger."

Dermed kommer et annet aspekt inn. Enhver sanger på podiet utsetter seg for andres vurdering. Liv uttrykker forskjellige stemninger ved det harmoniske, det rytmiske, det melodiske, formmessige og klangmessige i musikken. Det kompliseres av at hun fortolker musikken, samtidig som hun fortolker følelsene som hun synes å finne i musikken. Å vite seg vurdert, er en posisjon som tydeliggjør et velkjent dilemma: Er det almenne følelser som fortolkes eller er det egne, private opplevelser som skal avsløres for publikum? Frith skriver tankevekkende om lignende prosesser som foregår når popstjerner fremfører sanger på video:

"As video stars, pop performers have to play themselves. They are not acting out stories (videos are not operas). Video foregrounds the performance of music rather than the music itself. We don't take the musicians to be interpreting the song; rather, our response is to interpret the musicians."

(Frith 2002: 225)

Muligens er Liv usikker på om det er seg selv og sitt særegne uttrykk hun skaper på scenen, eller om det er en stereotypi av hva publikum forventer at en jazzsanger skal være. Det er imidlertid klart at det er i samspillet med bandet sitt og i samspillet med publikum at det skjer. Slik er podiet en særdeles krydret arena for sangeren. Liv må holdes oppe av samspillet mellom alle aktørene i rommet, både sine medspillere og publikum.

Det er på scenen det utspilles, hele spillet (Irving, Bergendal, Elliot & Lindström 1977). Både det som er tenkt ut og innøvd på forhånd, men også det spontane, det umiddelbare, det

improvisatoriske. Situasjonen er sårbar, fordi vurderingsaspektet hele tiden er til stede i rommet. Samspeilet musikerne imellom, og kontakten med publikum holdes oppe av veven av relasjonelle forhold og de sirkulerende forventningene som kanskje aldri trer helt tydelig frem.

Det sterkeste maktelementet er det som sjelden nevnes, skammen eller frykten for skammen. Skam er navnløs og kamufleres ofte som noe annet. Å vite seg vurdert av et publikum, å kjenne seg evaluert, som om man gjennomførte en eksamen, er en måte å formulere det diffuse og vage området som eksisterer mellom aktører i alle rom, ikke minst i rom hvor individer uttrykker kunst gjennom egen kropp. Skammens basale funksjon som beskyttelse gjør at man i en skapende situasjon blir særlig oppmerksom på seg selv. Å være skapende med publikum til stede, er i seg selv følsomt, fordi man er bevisst at man er både synlig og hørbar. En profesjonell sanger er trent i nettopp dette; å prestere sitt ytterste, å skape musikk med stemme og kropp mens publikum har blick og ører rettet mot seg. Sangeren kan ikke vite hvordan publikum vil ta imot det som blir skapt. Det er uvissheten, selve det å utsette seg for publikums og medspilleres vurdering som er et "indre" krav som kan være svært utfordrende å takle, særlig fordi det er utydelig at det er mekanismer som skam, sårbarhet og frykt for skam som er gjeldende.

Sangere på podiet velger bevisst å bli sett og hørt, men at selvvurdering i situasjonen også følger med, er ikke alltid tenkt gjennom på forhånd. Tanker om hvem man er som sanger og hvem publikum synes at man er, kan bli påtrengende. Slik befinner Liv seg i et vokalkulturelt rom mellom frihet og dressur.

Liv nevner ikke det som ofte trekkes frem i forbindelse med jazz, nemlig kjønnsperspektivet, det potente ved å være den kvinnelige solisten, iblant omtalt som syngedamen, i forhold til å være jazzmusikeren. Stavrum spør hva som skjer når kvinnelige utøvere "tar seg til rette" i jazzdiskursen. Hun fremholder at jazzens historie er utpreget maskulin og at det innvirker på kvinnelige jazzutøvere på særlige måter, blant annet med hensyn til hvilke grep de tar for å legitimere sin posisjon (Stavrum 2004: 27). Det er opplagt at kjønnsperspektivet spiller en rolle også for Liv. Hun er eneste jente i bandet sitt. Jeg vil senere trekke frem hvordan hun bevisst spiller på typiske kvinnelige sider i sitt musikalske og kroppslige helhetsuttrykk. Det synes likevel ikke som om kjønn spiller en særlig stor rolle. Mer karakteristisk for Liv er hennes posisjon mellom det selvstendige stemmeuttrykket og uroen over om stemmeuttrykket

er bra nok i forhold til visse krav fra henne selv, og fra den etablerte sanger- og sangpedagogverdenen.

6.2.4 Identitetsforhandlinger

Det kan synes som om Liv ikke bruker så mye krefter på identitetsforhandlinger. Det virker snarere som om hun forholder seg til en del etablerte "sannheter" som normdannende for hennes posisjonering som jazzsanger. Mye tankevirksomhet brukes på utdanningsinstitusjoner, hvilken posisjon de har i forhold til hverandre og hva slags makt som eksisterer ved den enkelte institusjon. Hun beskriver også detaljert hvordan andre jazzsangere bevisst velger å synge og presentere seg selv i det vokalkulturelle rommet. Hun er en kartlegger av det vokalkulturelle jazzfeltet. Livs egne identitetsforhandlinger kan dermed betraktes som en søken etter bekreftelse på at egen posisjonering er "korrekt".

6.2.5 Institusjonsmakt

Livs mange år som student ved forskjellige musikkutdanningsinstitusjoner, har formet holdninger om hva som er godt, hensiktsmessig og fornuftig, og hva som er motsatt. Ved å snakke om en av institusjonene hun har gått på, holder hun oppe sine egne forestillinger om hva som har betydning¹¹³:

J1-53L: "(...) for det første så er det liksom en kamp om å komme inn der, sant, altså så det at jeg vet at de som går der, er veldig dyktige. Altså, det inspirerer, det!"

Akkurat som med klassiskinformanten, sier nå jazzinformanten at høye krav for å komme inn på en bestemt utdanningsinstitusjon, virker motiverende, pirrende. Skoler med godt rykte representerer et kunnskapspotensiale gjennom aktørene. Dette muliggjøres gjennom de iboende kreftene som eksisterer i det kulturelle rommet som institusjonen kan betraktes som, simpelthen fordi makten opprettholdes av nettverket av aksepterte tatt-for-gittheter. Sagt med arkitektens språk; møbleringen er med og skaper rommet og mulighetene.

J1-69L: "(...) jeg må jo innrømme det altså, ja, det er en prestisjetung skole, sånn sett, da. (...) jeg merker det for eksempel hvis du skal søke om støtte til

¹¹³ Se også 7.4.1.

plateinnspilling, altså du skal... det er jo produktet som betyr mye, selvfølgelig altså, men det er liksom slik at har du den utdanningen, kan du skrive på CV-en at du har den utdanningen, så vet folk iallfall hva det er (...) Så, så pluss at det er en utrolig bra skole. Det er den beste skolen som finnes."

Maktinstitusjoner virker konstituerende på individet rett og slett fordi de utgjør autoritet. En autoritet representerer fagkunnskap, ekspertise. At myndighet har makt er utvilsomt noe man som sosiale individer forholder seg til. Makt eksisterer ikke i seg selv, men i det som oppstår når for eksempel en institusjon gradvis fremstår som en autoritet. Det er mange elementer som utgjør makten. Det handler om menneskene som bebor institusjonen, og hva slags kunnskapskrefter som gjør seg gjeldende, hva som velges som strategi, holdning og handling, og hva slags relasjoner som oppstår mellom menneskene både innenfor og utenfor institusjonen. Når sangere bevisst søker til spesielle institusjoner, er det en klar markør av at visse diskurser har hegemoni. Institusjonene blir medvirkende aktører i sangernes identitetsdannelse.

Liv aksepterer at de normene for god sang som institusjonen representerer, er gyldige for henne også. Hun stiller ikke spørsmål ved hvorvidt det er en god skole. Hun stadfester det. "Det er den beste skolen som finnes", sier hun, og sier dermed også at hun lar seg strukturere og forme av institusjonens krav, iallfall før hun møter eventuelle motdiskurser innenfor institusjonens vegger. Status er et viktig moment her. En prestisjetung skole har makt og kan dermed være en faktor som virker akselererende på karrieren. Det kan være lettere å få "støtte til plateinnspilling", tror Liv.

6.2.6 Rangering av sang

Liv er opptatt av utdanning, hvordan den måles og hva den er verdt. Jeg vil i det følgende vise hvordan Liv kjenner seg vurdert av andre og hvordan dette byr på identitetsforhandlinger som utfordrer hennes valg av sangsjanger. Det dreier seg særlig om å måle jazzsang opp mot klassisk sang. Hvor mye verdt er jazzsjangeren i forhold til klassisk? Hva duger en sangpedagog med jazzsang som hovedinstrument til? Eller hva tror en klassisksanger at en jazzsanger ikke kan? For jazzsangeren Liv er en del av profesjonen det å være sangpedagog og det er hun godt tilfreds med:

J1-39L: "(...) Jeg merker jo det at etterspørselen er stor når jeg jobber med rytmisk."

Hun er i den fremdeles noe uvanlige situasjonen at hun har fagutdanning i jazzsang. Det er relativt få sangpedagoger som har noe annet enn klassisk utdanningsbakgrunn. Det kan blant annet ha å gjøre med den korte tiden rytmiske fag har vært institusjonaliserte som både utøvende og pedagogisk fag i Norge. Kjønnsperspektivet spiller også en rolle. Stavrum skriver at det er få kvinnelige jazzutøvere i Norge i dag (Stavrum 2004: 25). Noen av dem som synger jazz, må være autodidakte, med annet inntektsbringende yrke ved siden av.

Men høye søkertall på rytmiske studier blir samtidig en viktig bekreftelse og et kvalitetsstempel til jazzens fordel. Dessuten har Liv et jevnt tilsig av elever som vil synge jazz:

J1-39L: ” (...) de som ønsker å synge jazz, de tar kontakt med meg, altså. Så jeg har omtrent bare jazz, jeg, og jeg har veldig mange elever.”

Derfor blir hun kraftig utfordret av mange norske sangpedagogers holdninger og handlinger. Hun ser hva slags standarder for ”god” sang som opprettholdes på institusjonelt nivå, på konservatorier, høyskoler og musikklinjer på videregående skoler. Hun erfarer hvordan sangpedagogers tankemønstre og talemåter fungerer og merker hvordan hun må arbeide med seg selv for ikke å la seg påvirke av deres holdninger. Som fagperson blir Liv relativt ensom. Hun må til dels stole på egen vurdering og erfaring. Hun føler at klassiske sangpedagoger nedvurderer jazzsjangeren. Nedenfor beskriver Liv en bestemt situasjon med sangpedagogkolleger. Jeg spør om hun opplevde seg nedvurdert:

J2-45L: ” Nå, ehh, altså rent sånn personlig, da, så følte jo jeg at jeg kjente ikke de andre, de kjente ikke meg personlig, så det er jo vanskelig å si. Men at stilen på en måte, ehh, iallfall av de mest konservative kreftene på skolen, da, ikke blir sett på som seriøs nok i forhold til klassisk, da.”

Når Liv blir utfordret av klassiske sangpedagoger, avspeiler det at motstridende diskurser er aktive. Liv pakker kritikken godt inn. Det er samtidig mulig å lese sårheten og skuffelsen ut av dette utsagnet. Sangpedagoger innskriver sine standarder for god sang gjennom praksis, gjennom måtene det snakkes om sang på, og måtene det undervises på. Når man vet at sangpedagogikken tradisjonelt har bygget på de klassiske prinsippene for tonedanning, kan det by på vanskeligheter for sangpedagogen Liv, som har noe annerledes preferanser for sang. Derfor er problematikken klassisk sangteknikk kontra sangteknikk i jazz noe som fyller tankene.

Nedenfor vil identitetsforhandlingene vise seg enda mer tydelig når hun beskriver hvordan hun opplever kravene i jazzsang i forhold til klassisk og pop.

6.2.7 Jazzsang i forhold til klassisk og pop

Liv erfarer ofte konflikter vedrørende sangteknikk. Med god innsikt i jazzsang, mener hun også å kunne kjenne standardene for klassisk sang tilfredsstillende, fordi hun har fått mye undervisning i klassisk både innenfor fagutdanning i jazz og hos klassiske sangpedagoger. Liv vet noe om hva som forventes og kreves for å bli en dyktig klassisksanger. Hun vet at mange sangpedagoger har den klassiske malen som rettesnor for hvordan god sang skal utføres. Men hun har også erfart sin egen sjanger som krevende på mange av de samme områdene. I følgende utsagn forsøker hun å overbevise meg, og seg selv, om at det ikke er så stor forskjell på klassiske sangere og jazzsangere:

J3-42L: "Ehh, klassiske sangere, jeg tror ikke det er så veldig forskjellig fra min egen verden (...) klassiske sangere er opptatt av veldig mye de samme tingene, ønsker å få opptrådt mye og ønsker å få kontakt med publikum og øver mye og må ha disiplin, ehh, ja, jeg tror at idealene er ikke så veldig forskjellige heller, altså hvis du tenker på at man ønsker å synge fra hjertet og ønsker å være ekte i det man gjør og ha en god opplevelse av det man gjør og gi gode opplevelser til andre og... Altså kanskje du kan snakke om disse tekniske forskjellige idealene men det er liksom små, det er sånn detaljgreier, sånn faggreier. Men jeg tror sånn kunstnerisk sett så er mye, så er det ikke så forskjellig tilværelse."

Men hennes tankegang er sammensatt her. Konkurrerende diskurser gjør seg gjeldende. På tross av at hun vurderer både jazzsangere og klassisksangere som nokså like med hensyn til mål, har hun tanker om klassisk sang som viser at hun rangerer den høyere enn sin egen sjanger:

J4-92L: "(...) Akkurat når det gjelder klassisk, så har jo jeg, jeg har jo ikke opptrådt med det, ikke sant, jeg har ikke opptrådt med arier, bare bitte lite grann, når jeg var i Nederland, bitte litt, men det er ikke noe jeg er varm i trøya med i det hele tatt. Så hvis jeg skulle opptr... hvis jeg skulle liksom hatt en konsert med noe sånt, ikke sant, så hadde jeg vært veldig, hatt sånn veldig ærefrykt og helt sånn sikkert blitt dødsnervøs og sånn, kan jeg tenke meg. Det hadde ikke følt spesiel godt, tror jeg."

Liv ville hatt "veldig ærefrykt" for å opptre med arier. Hun ville blitt "dødsnervøs" og hun ville ikke hatt en god følelse. Det sies tydelig at jazzsangere og klassisksangere befinner seg i

to ulike verdener. Hun viser at det å være profesjonell i en sjanger, ikke betyr at man er det i en annen, selv om man har profesjonsutdanning i sang.

En sentral diskurs som kan leses ut av dette avsnittet, er klassisksangdiskursen. Liv forholder seg kontinuerlig til klassisk sang, klassiske sangere, klassiske syngemåter og teknikker. Yrkesutdanning i jazzsang spesialisierer sangeren både teknisk og uttrykksmessig. Det klassiske universet har andre profesjonskrav enn jazz. Andre krav betyr ikke nødvendigvis høyere krav, men de er så forskjellige fra kravene i jazz at hun ikke ville våge seg på det¹¹⁴. Men slik Liv artikulere målene, er det man ønsker å oppnå innenfor de to sjangerne ikke så ulikt. Det holder hun fast ved. Likevel rangerer Liv klassisk sang høyere enn sin egen sjanger:

J4-96L: "(...) men jeg har veldig, veldig stor respekt for det [klassisk sang] og slikt. Så, så det, det er ikke noe jeg kommer i nærmeste fremtid til å prøve å få noen opptredener på, tror jeg (smiler). Det krever såpass mye ekstra."

Kraften, makten som ligger i den formelle, klassiske utdanningen har tradisjonelt vært sterk. Liv aksepterer og underordner seg de gjeldende normene for klassisk sang og dens posisjon:

J1-178L: "(...) kanskje har det litt med min usikkerhet å gjøre også, at jeg på en måte ikke... jeg har jo ikke en sånn formell klassisk utdanning, ikke sant, selv om det er sånn, ja, det er jo obligatorisk i jazzutdanning at du får klassisk også, ikke sant? Men det er ikke det som er hovedvekten. Så repertoarkunnskapen min er veldig dårlig på det. Ja, utilstrekkelig."

Liv viser med utsagnet at hun kjenner seg i en underlegenhetsposisjon fordi hun ikke har formell klassisk utdanning, selv med sin lange og kvalitetsstemplede utdanning. I forlengelsen av forrige avsnitt om autoritetsmakt, viser Liv at hun ikke kan være uberørt av normene i de klassiske dannelsesidealene. Hun forholder seg aktivt til dem ved at hun må forsvare sin egen utdanning. "[D]et er jo obligatorisk i jazzutdanning at du får klassisk også, ikke sant", sier hun.

Det utvises også et forsvar mot andre sangpedagogers holdninger. Liv har erfart at hun til enhver tid må forsvare sin egen sangsjanger ved å fortelle at jazzsangere, iallfall den typen hun representerer, også har klassiske, tekniske øvelser som en del av arbeidet med sangen. Jazzsang er også en sjanger som arbeider med teknikk:

¹¹⁴ Dette sammenfaller med klassisksangeren Tronds og popsangeren Grys tanker om både egen profesjonsutdanning og sangere i andre sjangere.

J1-178L: "(...) så føler jeg kanskje litt på det, selv om mange er åpen for jazz, men det blir litt sånn at hvis de jobber jazz, så jobber de ikke sangteknikk. Altså, det blir litt, jeg føler at det var en holdning som, som ikke mange har, selvfølgelig ikke, jeg hadde kanskje hatt det selv hvis jeg bare, altså ikke bare, men hvis jeg hadde hatt en klassisk bakgrunn, så hadde jeg kanskje tenkt sånn sjøl, ut ifra jazzsangere jeg har hørt og liksom sånn at nå bruker du masse luft og ahhh, vibrato herfra og at det er ingen støtte og [demonstrerer], altså det... Men jeg føler at det er liksom så fjernt fra hvordan jeg jobber, liksom, så. Av og til kan jeg bli litt usikker på det, at jeg kan føle litt på at det blir litt sånn nedvurdert som en sånn her "gøygreie", at det blir litt sånn at man kan jo liksom velge det for at man synes det er så gøy. Altså, det er litt sånn, ja, at det ikke, jeg vet ikke..."

J1-179T: ... at det ikke er like bra som klassisk?

J1-180L: "Nei, det blir på en måte, det er liksom ikke så bra for stemmen!" (sier det bestemt).

J1-181T: Klassisk musikk er liksom fasiten, eller?

J1-182L: "Ja, ja, på en måte, ikke sant, og det er sikkert sånn jeg føler at det blir litt, litt... altså, jeg føler ikke det at jazz ikke er bra for stemmen, det er ikke sånn, ikke sant, men jeg har veldig respekt for klassisk jobbing med stemmen, altså jeg har det, det er kanskje litt sånn at jeg har veldig respekt for de klassiske sangerne sånn sett. Men samtidig så kan man bruke veldig mye av de samme teknikkene innenfor jazz, da, i hvert fall for det som er greit for stemmen, da..."

For Liv ligger autoritetsmakten i klassisksjangeren. Utsagnet er et eksempel på hvordan klassisksangdiskursen konkurrerer om en dominans i hennes vokalkulturelle rom. Uansett hvor god Liv er, vurderer hun seg i forhold til klassisk. Hun opplever at andre også vurderer henne opp mot klassisk sang, at hun ikke blir tatt på alvor. Det er en alvorlig sak å oppleve at man ikke blir tatt på alvor av kolleger, når man har like lang utdanning og sannsynligvis samme grad av arbeidsintensitet. Det setter opplevelse av yrkesidentitet og selvfølelse på spill. Trolig av denne grunn blir talemåten til Liv satt på spissen.

I dette lange utsagnet gjentar Liv et bestemt ord en rekke ganger, nemlig ordet litt. Det fungerer blant annet som et fyllord: "føler jeg kanskje litt på det", "det blir litt sånn", "altså, det blir litt, jeg føler at", "av og til kan jeg bli litt usikker på det", "jeg kan føle litt på at", "det blir litt sånn nedvurdert", "altså, det er litt sånn, ja, at det ikke, jeg vet ikke...", "jeg føler at det blir litt, litt...", "altså jeg føler ikke det at jazz ikke er bra for stemmen, det er ikke sånn, ikke sant?" "Det er kanskje litt sånn at jeg har veldig respekt for de klassiske sangerne sånn sett..."

Men "litt"-ordet røper også en holdning til andre. Liv er diskré. Hun sier ikke at de klassiske sangpedagogene unnlater å sette seg inn i hva jazzsang egentlig innebærer. Hun sier i stedet at hun har veldig respekt for de klassiske sangerne, og rammer inn den klassiske sangdiskursen med å være tydelig på hva hun mener den innebærer. Men samtidig ønsker hun at det skal være slik at jazzsjangeren har mange av de samme byggesteinene som klassisksjangeren har. Hun kan ikke være helt sikker, for hun er ikke klassisksanger. Men hun vet at hennes eget arbeid med jazzsang innebærer bruk av de samme teknikkene som innenfor klassisk¹¹⁵.

Liv lurer på hva som skal til for å komme i en autoritativ posisjon som jazzsanger. Hun måler sin sjanger opp mot klassisk ved å la de klassiske sangpedagogene være normdannende også for hennes egne holdninger. Liv tror at andre sangpedagoger ser ned på hennes egen sangstil og at de ikke har respekt for den. Hun er redd for at den blir nedvurdert som en "gøygreie", "at det blir litt sånn at man kan jo liksom velge det for at man synes det er så gøy". Styrken som den institusjonaliserte, klassiske utdanningen fortsatt har, utgjør den største hindringen for henne til helt og fullt å utøve sin jazzsang og pedagogvirksomhet med stolthet, uten å føle seg litt underlegen i forhold til klassisksjangeren.

Liv vet hva det innebærer av øving og tonedanning for å bli og opprettholde en status som profesjonell jazzsanger. Hun har gått en lang utdanningsvei og vil ha respekt for det på samme måte som klassiske sangere nyter respekt for sin yrkesutdanning og profesjonskunnskap. Til tross for andre klangidealer, fraseringer og tilnæringsmåter til tonedanning, opplever hun jazzsang som like seriøs og teknisk utfordrende som klassisk sang.

Hva så med popsang?

J3-42L: "(...) Når det gjelder popverdenen, så er det, det er jo like mange personligheter og ideal, sikkert, som det er popmusikere, da, ikke sant? Så det er utrolig mye bra popmusikk og folk som jobber hardt altså, for å, for å liksom få et eget uttrykk der også, [Mmm] og øver en del og sånn. Men selvfølgelig der, der kan det også være kanskje ja, at man er mer opptatt av "image", at det er ganske viktig."

Liv viser respekt for popmusikere som jobber hardt og får frem et eget uttrykk, men hun mener at sjangeren nok setter "image" i høysetet. Hun forteller om sangere som har prøvd seg

¹¹⁵ Det er nærliggende å tenke at dette har med profesjonalitet å gjøre. Ville en amatøranger tenkt det samme? Problematikken følges opp videre i dette kapitlet, samt i 8.3.

i bransjen, oppsøkt platestudioer og fått avslag på avslag. Historiene er velkjente. Grunnene kan være mange, men hennes oppfatninger av hvordan dyktige popsangere som prøver seg ikke når frem i konkurransen om platekontrakter, ser ut til å være preget av den samme oppfatningen, nemlig at "image", stil, kropp, utseende og slankhet spiller en sentral rolle for en popsangers suksess¹¹⁶.

Det vises her at Liv ser kravene i pop som veldig forskjellige fra jazz og hun er tydelig på at det er forskjellen mellom amatør og profesjonell som er det viktigste skillet:

J3-44L: "(...) jeg tror iallfall at en sånn "image-greie" det gjør at det blir litt forskjellig og at kanskje ikke kravene er de samme, da, mellom en popartist og en jazz og en klassisk. Jeg, på en måte, identifiserer meg kanskje mer med folk som jobber med... folk som er utdannet og jobber med musikk, da, enn folk som ikke er det."

Utsagnet er en tydelig markering av egen profesjonalitet. Det er stor forskjell på å være profesjonell jazzsanger og amatør jazzsanger. Liv prøver å ramme inn egen virksomhet:

J3-52L: "(...) men man kan også være, som jazzsanger kan man også tenke: åååå liksom klassisk, åååå det er forferdelig med det nivået, men det er jo så variert der også. Det kommer an på hva man synger, om man synger italienske arier eller, ja, så det at, det skjer nok mye rangering av uvitenhet (...) så kanskje hvis jeg skulle søkt om jobb på en musikklinje på videregående, så hadde de gjerne ikke verdsatt at jeg kunne jobbe teknikk, for eksempel, fordi at jeg har en annen... ehh fordi at jeg jobber med jazz, selv om jeg har gått i klassisk sangteknikk i veldig mange år selv. Så, så ville nok sikkert jeg blitt offer for en slik rangering. (...) jeg merker det litt sånn på mine egne holdninger også, at jeg akkurat som liksom ehh ja, alltid når jeg har tatt jazzutdannelse så har jeg gått hos klassiske sangpedagoger for å få mer sangteknikk. Men veldig ofte så har jeg fått like bra sangteknikk hos mine jazzlærere."

Liv sier: "det skjer nok mye rangering av uvitenhet". Uvitenheten må betraktes som et resultat av tatt-for-gitte forestillinger¹¹⁷. Liv tar for gitt at potensielle kolleger ikke ville verdsette hennes kunnskaper om sang fordi hun ikke har røtter i en klassisk utdanning. Det tatt-for-gitte utgjør sterke krefter, og hun beskriver det tatt-for-gitte helt presist. Hun vet også at hun ville blitt offer for det. Men også Liv veves inn i disse måtene å forstå på. Diskursen

¹¹⁶ I 5.3.2 beskriver popinformanten hvordan nettopp "image", stil, kropp, utseende og slankhet er viktig for en popsangers suksess.

¹¹⁷ Se 8.2.1.

konstruerer Liv. Hennes holdninger holdes oppe av tilsvarende holdninger til sang som de klassiske sangpedagogene forfekter.

Utsagnet ovenfor kan sees som uttrykk for ønsket bekreftelse fra dialogpartneren, altså meg som intervjuer, med andre ord et ønske om å få bekreftelse på at det er "normalt" å tenke slik. Eller man kan si; hvordan sangpedagogen Liv karakteriserer seg selv må sees i forhold til hvordan andre sangpedagoger karakteriserer seg selv. Liv setter klassisk sang øverst og popsang nederst på rangstigen. Hun vurderer jazz som kvalitetsmessig høyere enn pop og ønsker å identifisere seg med klassisk, blant annet ved å poengtere at hun har gått hos klassiske sangpedagoger for å få mer sangteknikk. Et slikt utsagn røper at hun mener jazz generelt ikke vektlegger teknikk på en like tilfredsstillende måte som klassisk sang. Hun sier også inneforstått at hun stiller tilsvarende krav til jazzsang som klassisksangere stiller til klassisk sang. Dette er beskrivelse av identitetsforhandlingene som foregår kontinuerlig i Livs tankevirksomhet om hva hun er og hvilken plass hun har som sanger og sangpedagog.

Hun røper også at det er en maktkamp mellom klassisk og rytmisk musikk på musikklinjer på videregående. Hun tror ikke hun ville fått jobb et slikt sted fordi hun underviser jazzsang, til tross for at hun har skoloring i klassisk sangteknikk. Hun sier: *"hvis jeg skulle søkt om jobb på en musikklinje på videregående, så hadde de gjerne ikke verdsatt at jeg kunne jobbe teknikk"*. Hvorfor? Kan hennes erfaringer med sangpedagoger på musikklinjer ha stadfestet hennes antakelser om rangering av sjanger? Ved å snakke på denne måten, blir hun tydelig, ikke bare for meg, men også for seg selv.

Når analysen skjer på utsagnsnivå, slik som her, innebærer det at man kan forstå utsagnet i dens referensialitet, man kan forstå hvor Liv henter sine forståelser fra og hvordan hun setter sammen sine helhetsforståelser. Referensialiteten sier ikke noe om hennes intensjoner og bevissthet, men det sier noe om hvordan hun forholder seg til verden, til andre mennesker og praksiser. Det sier noe om hva det går an å snakke om, til hvem og hvor. Dermed sier det også hva man ikke kan snakke om, si eller gjøre innenfor samme diskurs. Horisontal avlesing, eller overflateanalyse, som jeg nå foretar, betyr ikke overfladisk analyse, men derimot et fokus på hvordan subjektet sier og gjør noe, og hva slags effekt det får. For eksempel er det besnærende å analysere hvilket spill "tekstene", forstått som Livs tatt-for-gitte forestillinger om rangering av sang og sangere, inngår i, hva som iscenesettes og hva slags konsekvenser det får for henne. Liv organiserer sin verden ut fra de forestillingene som for henne blir riktige.

Dette er lesing av diagrammet, kartlegging av den diskursive logikken¹¹⁸. Her blir det forståelig hvordan Liv konstituerer sin identitet. Slik horisontal avlesing av maktrelasjoner avslører hvordan maktrelasjoner er innskrevet i diskursene og hvordan diskursene disiplinerer aktørene (i dette tilfellet, sangerne) til å overvåke seg selv, eller etablere autoritet angående det å definere verden over andre oppfatninger.

Livs identitetsforhandlinger tydeliggjøres som et spenningsfelt mellom ønsket om kunstnerisk og autoritativ frihet i egen sang og sangpedagogvirksomhet, og tvilen på om hennes jazzsjanger aksepteres som like kvalitativt verdifull som klassisk sang og sangpedagogikk.

6.3 Selvteknologier

Selvteknologiene, praksisene som Liv konkret og målrettet handler på seg selv, utgjør en logikk i form av mønstre som trer frem som særegne for henne. Det er denne logikken jeg søker når jeg nå analyserer Livs selvteknologier.

Ovenfor valgte jeg utsagn som viser uttalte og uuttalte krav til jazzsang, og hvordan utdanningsinstitusjoners maktforhold preger Livs holdninger til egen sjanger og stiluttrykk. Disse kan betraktes som ytre rammeverk, som nødvendige bygningskonstruksjoner for å kunne utforme utøvende og pedagogisk virksomhet. Selv det å improvisere kan betraktes som en delvis ytrestyrt aktivitet. Det er umulig å dyrke frem en "ren" og uhildet improvisasjon som ikke er påvirket av allerede ervervet kunnskap om improvisasjon. På den annen side er det mulig å forstå Livs sterke behov for å gå sine egne veier som en dialog mellom ulike motstridende diskurser. Med andre ord; hun bruker kunnskapen om feltet produktivt, til å stadig søke bekreftelse på sine egne tenkemåter.

Men det er mer. Det interessante skjer når man stiller slike ytre faktorer opp mot det Liv faktisk gjør, hvordan hun anvender kunnskapen sin og hvordan hun lar motdiskursene få mer eller mindre betydning i handling. Jeg vil i det følgende legge frem flere av Livs strategier for å fremstå som en autonom sanger og et selvstendig menneske, med en vokal identitet som jazzsanger.

¹¹⁸ Se 2.6.

6.3.1 Improvisasjonsrom

J1-98L: "Eh, jeg synes jo det er veldig gøy å få lov til å leke med det, (latter) så ja, etter hvert gjennom årenes løp så har jeg fått en haug med teknikker for hvordan jeg kan jobbe med improvisasjon, altså hvordan jeg kan frigjøre meg fra det som står, for å si det sånn."

Det er Livs strategier for utfoldelse gjennom improvisasjon som her er saken. Det er nødvendig å trekke frem noe av det som sies om improvisasjon i litteraturen, for å danne seg en forståelse av hvorfor Liv artikulere seg slik som hun gjør.

Improvisasjon er det udiskutable nøkkelordet i jazz. Både slik det hørtes ut da jazzen oppstod og slik det har utviklet seg, er improvisasjon det vesentligste. Men musikkhistorien er full av eksempler på at improvisasjon ikke er noe som bare hører jazzen til. Både hos de gamle klassiske komponistene, og ikke i minst i folkemusikk, florerer improvisasjonskunst. Med et etnomusikologisk perspektiv på musikalsk utfoldelse, vil man finne at svært mye av verdens musikk er improvisert frem uten noter (Byrnside 1975: 243ff).

Man kan se improvisasjon som en ferdighet som oppøves og utvikles gjennom langvarig arbeid med teknikk og praksis. Improvisasjon er utfordrende og til dels uforutsigbart for lytteren. Byrnside (1975) fremholder at for den som improviserer, finnes det grenser:

"The improviser works within certain limits, and only by understanding how and in what ways these limits bind the improviser can we develop an appreciation of what he does. The fleeting, impermanent nature of improvisational compositions has on occasion led to the faulty notion that the improviser is a sort of musical free agent who is bound by no conventions and guided by no logic and canon, and who creates music by allowing various and sundry bits of inspiration to "pop into his mind" and out of his voice or instrument at one and the same time. But this is not what he actually does. In making his music the improviser cannot escape his own musical habits, his previous musical experiences, his personal performance facility and compositional procedures. The music he creates while improvising is conditioned by these things, and is, thus, considerably more reflective than purely spontaneous in nature."

(Byrnside 1975: 224)

Improvisasjon har hele tiden vært forlokkende på Liv. Det hun kaller "frihet" er selve drivkraften. Det er motsatsen til det å følge et fastlagt og forutsigelig partitur, slik klassiske sangere oftest må. I følgende utsagn viser hun at det å improvisere har flere betydninger enn bare det å skape musikk:

J3-34L: (latter) "Altså det er, det er jo dette her med å våge å ta initiativ, det å våge å ta musikalsk initiativ (...) med improvisasjon, ikke sant, og komme med et melodisk motiv, et rytmisk motiv som de andre i bandet kan følge opp og være med på. Og det er intuitivt, ikke sant, det er ikke noe som er bestemt på forhånd eller noen ting. Så da må jo det nødvendigvis si noe om hvem jeg er. Det som kommer ut der og da, det som er der uten at det er planlagt på forhånd, altså, og hentet bevisst fra et sted."

I dette utsagnet tydeliggjøres Livs eget metaperspektiv på det å synge jazz. Liv ser altså improvisasjon som en strategi for å ta initiativ, til å være aktiv, musikalsk handlende. Hun sier "*komme med et melodisk motiv, et rytmisk motiv*". Dette er en aktiv, musikalsk handling, et initiativ som hun foreslår for bandet at de kan følge opp.

Jazz betraktes som en samarbeidende musikkform (Byrnside 1975: 227), en musikalsk samtale (Monson 1996: 81). Liv innordner seg bra i dette samarbeidet. Gjennom improvisasjon opparbeider hun seg autoritet i bandet. Det er i seg selv krevende, fordi de tatt-for-gitte forestillingene om hvem kvinnelige jazzsangere er, og hva de representerer, ofte bygger på syngedameforestillinger og oppfatninger om at syngedamer ikke synger særlig bra, men at de tar seg godt ut på scenen (Stavrum 2004: 66). Både Stavrum og Pellegrinelli argumenterer for at det er vanlig å tenke at det er *musikerne* som besitter autoritetsposisjonen, ikke sangsolisten (Pellegrinelli 2005).

Liv inntar en hierarkisk høyposisjon når resten av bandet følger opp, og aksepterer og responderer på hennes initiativ til intuitiv skaping i improvisasjon. Hva som skal skje, sier hun ikke er planlagt på forhånd, selv om hun, som Byrnside påpeker i sitatet ovenfor, ikke kan unngå å ha med seg sine musikalske vaner og erfaringer. Hennes autoritative posisjon som initiativtaker til "spontan" handling er en subjektposisjon hun blir tillatt i diskursen. Når hun inntar den bestemte posisjonen, viser det handlingsrommet og mulighetene hun har til å handle i forhold til bandet. Når hennes subjektposisjonering godkjennes av bandet, stadfestes en autoritet.

Den vokale autoriteten som Liv beskriver, ser hun selv som et uttrykk for en vokal identitet: "*Så da må jo det nødvendigvis si noe om hvem jeg er*". Livs strategi er med andre ord ikke å være underdanig i forhold til bandet, men å fylle ut sin posisjon som solist gjennom en samarbeidende innstilling til de andre musikerne.

J2-18L: "(...) den siste låten jeg gjorde den kvelden, der får jeg mer lov til å, eller der tar jeg det mye mer ut, ikke sant? Mer sånn roping, ikke sant, mer

voldsom improvisasjon. Ikke sant? Og det er jo på en måte flyt på det også, men det er kanskje litt mer på, ikke aggressivt, men intenst og sterkt og sånn. Så det er viktig for meg å få lov til det også, på en måte. At jeg kan gjøre ting som også er litt frekkere da, ikke sant? Jeg liker å gjøre fri improvisasjon, for eksempel, å kunne skrike på en scene. Altså, ja, å ha forskjellig uttrykk i musikken. Altså hvis det er, hvis det blir gjerne veldig sånn pent og snilt, så er det en veldig utfordring det også å få det til å låte bra. Men det er ikke hele uttrykksspekeret mitt, og jeg synes det er viktig å få frem flere sider av personen."

Liv bruker uttrykket "å få lov til", en rekke ganger. Det kan være uttrykk for vane. Det er utvilsomt også en avspeiling av standarder innenfor diskursene som hun forholder seg til. Her flyter hennes egne forestillinger om andres forventninger sammen med egne krav.

Dersom man ser på forhold som angår Livs utvikling frem mot i dag, hva som har virket normdannende og hvordan det har risset seg inn som avtrykk i tankemønstrene, vil "få-lov-til"-begrepet kunne sees som eksempel på en strategi. Få-lov-til-begrepet fungerer for henne som en omformulering av det å uttrykke seg i en stor emosjonsskala. Hun kaller det "voldsom improvisasjon" og bruker ord som "roping", "flyt", "intenst", "sterkt", "litt frekkere", "skrike på en scene". Liv sier at hun bruker disse effektene for å få frem forskjellige uttrykk i musikken, men hun viser også at det er en måte å få frem "flere viktige sider av personen" på.

Liv bringer dessuten frem det velkjente dilemmaet: Hva er det man uttrykker når man synger? Er det sangerens egne emosjoner eller er det komponistens intensjoner da verket ble skapt? Eller er det hele tiden en vekselvirkning, et samspill mellom uklare forventninger og forestillinger om fortolkning?

I jazz er utgangspunktet for en låt gjerne kun en melodilinje med noen akkorder, altså helt motsatt av hva for eksempel en klassisksangers notebilde er. Sangeren har også gjerne forestillinger om andre sangeres og musikers fortolkninger. Det er opp til musikerne å utforme musikken på sin måte, lage en versjon av den, enten den skal ligne på noe som andre har fortolket, eller den skal fremstå som noe helt enestående. Likevel er det ikke "blanke ark". Musikerne har forestillinger om hvordan de kan og bør utføre låten. Det finnes krav som så og si svever i rommet, som musikerne på en eller annen måte måler sin egen fremførelse opp mot. Dette til tross for at jazz som musikkform er basert på kreativitet, nyskaping og sterkt fokus på eget uttrykk.

Det er utvilsomt at i improvisasjon setter Liv noe på spill på spesielt utfordrende måter. Hun har oppøvd ferdigheter til å utføre teknisk krevende passasjer som ikke er innøvd på forhånd

akkurat slik det kommer ut. Rytmiske og melodiske mønstre kan være innstudert og terpet, men improvisasjonens kunst ligger nettopp i det at hun må være parat til nykonstruksjon. Det ligger mye nitid teknisk arbeid bak en improvisatorisk fremføring. Det innebærer både mye tid til egenøving og øving sammen med bandet. Improvisasjonsmusikk fører med seg samværsformer som betyr mye kontakt med hverandre og utvikling av en spesiell oppmerksomhet. Musikerne utvikler avhengighet, bestående av tillit og fortrolighet. Små tegn, som blick eller håndbevegelser, ja selv en bestemt måte å spille eller synge på, får frem den ualmannelige dynamikken som ofte kan observeres på konserter med jazzmusikere. Slik fortrolighetskunnskap opprettholdes av bandets spesielle relasjon. Øvingsprosedyrene reflekteres i fremføringssituasjonen. Ervervet kunnskap som ligger nedsunket i underbevisstheten hos hvert enkelt bandmedlem, får utløp gjennom samspillet.

Derfor reflekterer også jazzmusikerens oppføringspraksiser en type konsentrasjon som er veldig "på hugget". De har erfaring nok til å improvisere en improvisasjon. De har tillit og trygghet nok til å gå ut i det uforutsigelige uten å vite resultatet på forhånd. Her er igjen et eksempel på profesjonalitet i praksis.

"Good jazz improvisation is sociable and interactive just like a conversation; a good player communicates with the other players in the band. If this doesn't happen, it's not good jazz."

(Monson 1996: 84)

Liv besitter en spesiell posisjon som forgrunnsfigur. Hun er spesielt eksponert, både som solist og initiativtaker i flere av improvisasjonene. Dersom en sanger har vokal og personlig autoritet, fungerer hennes rolle som et aktivum. Liv ser ut til å ha denne posisjonen og styrken, og er dermed en betydningsfull part i struktureringen av det som skjer i samspillet.

Eksakt hva Liv uttrykker, er ikke åpenbart, men improvisasjon fungerer utvilsomt for henne som en konkret måte å leve ut emosjoner på. Hun reflekterer over hva hun må gjøre for å uttrykke bestemte følelser:

J2-22L: "(...) Hvordan kan jeg uttrykke aggressivitet, ikke sant? Hvordan kan jeg uttrykke lengsel, desperasjon, glede? Så hvordan kan du få det frem i improvisasjonen din eller i teksten eller... Ja, og det er jo følelser man har og følelser man sitter inne med og, så det er jo på en måte det å få ut hele spekteret, da."

Det er refleksjonen over egen aktivitet som er så betydningsfull, og som løfter Livs handlinger opp til det jeg omtaler som selvteknologi.

6.3.2 Effekttrom

Kropp kan betraktes på mange måter, ikke minst kroppsfenomenologisk. Kropp sees da som noe man er, ikke noe man har. Når kropp *er*, får den sin egen intensjonalitet og logikk, uavhengig av tenkning (Christophersen 2005: 85ff). Men når det er selve kroppen som er arbeidsstedet, får kropp en funksjon av noe annet enn å bare være. Kroppen brukes bevisst som et redskap til å få frem helt konkret effekt¹¹⁹. Liv snakker om hvor viktig kropp er, og hvordan hun bevisst tenker kroppen som en del av instrumentet og behandler den mer som en forlengelse av stemmen:

J2-70L: "(...) det der med å på en måte våge å bli sett på en scene. I 20-årene så har kanskje identiteten min kanskje vært litt mer: OK, jeg er musiker, ikke sant, jeg er en av gutta liksom her og, det spiller ingen rolle, helst størst mulig klær og minst mulig kropp og sånne ting. Det skal ikke være fokus på andre ting enn bare stemme og ingen snakking og sånne ting. (...) Men ellers så er jeg ganske opptatt av det at det skal være, at du skal ha litt energi og at du skal vise at du har energi og at du skal formidle litt med kroppen din hva du synger om."

Kropp får en annen betydning når den brukes i profesjonelt øyemed. Den blir et objekt i form av å være et musikkinstrument. Men handlingene og tenkemåtene som er nødvendige for å utvikle og skape kunsten gjennom instrumentet sangstemmen, som naturligvis inkluderer kroppen, viser at individet posisjonerer seg som den som synger, samtidig som det reflekteres over hvordan det synges, og hvorfor. Et instrument som er fysisk levende og tenkende, vil altså også være reflekterende.

Livs kropp får betydning som effekt, som myndighet, kraft og styrke. Maktelementet er merkbart når hun i diskursen blir tilbudt posisjonen som profesjonell jazzsanger og velger det. Kropp blir en artefakte. Kropp brukes konstruktivt. Effekt blir et nøkkelord for å forstå hvordan Liv tenker om kropp, stemme, fremtoning, formidling og retning. Det handler om strategi, og instrumentet stemmen er redskapet som brukes målbevisst. Når Liv vil vise "energi" gjennom kroppen, og "formidle" med kroppen hva hun synger om, bruker hun altså kropp på en hensiktsmessig måte for å oppnå noe mer enn ren stemmelyd. Dette handler om

¹¹⁹ Se 7.2.2.

konversasjon, kommunikasjon, relasjon, profesjonalitet, strategi og konstruksjon av seg selv som jazzsanger.

Liv beskriver at jazzsang trenger den synlige kroppen, ikke den som gjemmer seg inni store klær. Liv viser at musikk formidles gjennom å bruke kropp som en konstruktiv effekt:

J2-76L: "(...) at man rett og slett kan våge å være litt, kle seg akkurat sånn som det passer deg altså, når du er på scenen. Jeg føler jo også det at når du holder på med rytmisk musikk så er det så, det er sånn i kroppen, ikke sant? Det er så i hoftene. (...) det visuelle skal ikke, altså det skal være et blikkfang, det skal være litt sånn show også, på en måte."

I feltnotater fra en konsert med Liv, noterte jeg nettopp ned detaljer om kropp og hennes tilsynelatende bevissthet rundt helhet: "Hun er rolig på scenen, men veldig bevisst hva hun gjør, tror jeg. Bruker rytmen i kroppen og beveger seg til den. Hun er kledd opp, svarte trange bukser, ermeløs topp, utfordrende, mye sminke, langt utslått hår, store øreringer".

Som jazzsanger er hun et blikkfang. Helt konkret og reflektert bestemmer hun seg for å "være et blikkfang". Frith skriver i boka *Performing Rites* om kropp:

"How musicians look – how casual, how smart – clearly affects how at first we hear them (and most pop fans quickly realize that the most casual clothes are carefully chosen: it's the same ratty T-shirt every night. (...) The point here is that the musician's body is also an instrument. (...) To describe body movement, then, is to describe both what is being done and why it is: to read the body movement, to interpret them, is always to put them in a story."

(Frith 2002: 219)

Her støtter jeg meg til Frith, når jeg ser kroppen som et instrument med utvidet fullmakt, så og si. Livs kropp blir et funksjonelt redskap i formidlingen. Kroppen er et objekt, men samtidig et handlende subjekt. Livs formidling av sang fungerer enda mer effektivt når kropp innlemmes i instrumentet sangstemmen på en gjennomtenkt og profesjonell måte.

Stavrum skriver at i vokalistposisjonen, som er betegnelsen hun setter på en av de tilgjengelige subjektposisjonene i jazz, ligger et stort fokus på andre elementer enn det rent musikalsk/tekniske. Hun fremhever "det å være pen" og det å være frontfigur som kjerneelementer, og at dette medfører bestemte forventninger til oppførsel både i jazzband, på scene og i media (Stavrum 2004: 89).

Liv viser med følgende utsagn at det er mange måter å være kropp på, og mange måter å posisjonere seg som jazzsanger:

J2-84L: "(...) det er viktig å akseptere kroppen sin og, akkurat som man skal akseptere stemmen sin (latter), ikke sant? Akseptere seg selv, rett og slett. (...) Det er tross alt en glad musikkform, altså og selv om man er 70 år eller 20 år så må man få lov til å danse til musikken hvis man føler for det. Selvfølgelig. Ehh, og vrikke på hoftene og stå i, altså."

6.3.3 Meningsrom

Det meningsfulle ligger i å skape uttrykk som berører lytteren. Liv bruker en meningsteknologi på seg selv for å motivere seg. Slik overbeviser hun seg selv:

J3-38L: "(...) det beste jeg kan oppnå det er jo selvfølgelig hvis noen reagerer på noe av det som jeg synger. Altså, noen blir rørt av det jeg synger. Og det (...) er det jeg føler er det som gir mening, da. Ehh, men det er jo selvfølgelig også det å uttrykke følelser og uttrykke den jeg er som person og uttrykke glede og tristhet, og alt er stemninger, og. Men også det å skape noe, ikke sant? Skape bilder eller skape, altså gjennom musikken, skape vakker musikk også, ikke minst, mmm, skape opplevelser eller være med å tilrettelegge for gode opplevelser."

Det er selve skapelsesprosessen som er det meningsfulle, fordi den innebærer konsekvenser for både publikum og henne selv. Her ligger motivasjonen. Liv ser seg som formidler og tilrettelegger for gode opplevelser, i form av å "*skape bilder*" gjennom musikken. Hun sier at det skjer ved å "*uttrykke den jeg er som person*". For henne innebærer det at hun gir uttrykk for følelser. Man kan si at hun bruker seg selv, det vil si sangstemme, kropp, og tanke strategisk, for å uttrykke følelser, men også for å komme nær publikum. Å uttrykke egne følelser er en strategi som er modig. Dersom hun mislykkes, vil respons eller mangel på respons kunne tolkes som avvisning. Lykkes hun, nåes intensjonene og det meningsfulle. Liv er bevisst hva hun gjør og hva hun vil:

J1-142L: "Jeg formidler meg selv. Jeg føler på en måte at jeg gjør det. (...) men jeg formidler også en vakker sang, da, for å si det sånn, med all respekt for sangen og for komponisten og sånn, men hvis ikke jeg har opplevd noe som den sangen handler om, eller ikke jeg kan relatere det eller leve meg inn i det, så kan jeg ikke synge sangen. Så det må være relatert til mitt liv på en eller annen måte. Ja, så, og det er utrolig givende, ikke sant, det har du sikkert opplevd, hvis du ser inn i noen ansikter som bare tar i mot det du har å formidle, ikke sant, og er åpen for å ta imot det. Og kanskje etterpå, "da du sang den tenkte jeg på det og det" eller "den passet til meg", altså, et eller annet sånt. Du har formidlet noe til noen. Det er en del av en vellykket konsert."

Publikum søker trygghet hos sangeren og leter etter artistens selvtillit (Irving, Bergendal, Elliot & Lindström 1977: 12). Liv ser at de har funnet hennes trygghet og hviler i den, i tillitsfull opplevelse av musikken.

6.3.4 Formrom

J1-90L: "Jeg er klar over hva jeg liker og hvor jeg vil med låtene mine og hvordan jeg vil framføre dem og sånn da, men jeg føler at det er en prosess, at det hele tiden er en prosess at det, det ikke er noe statisk at nå er jeg der og så er jeg fornøyd med det."

Liv er tydelig. Hun vet hvordan hun vil at musikken hennes skal høres ut. Hun kan beskrive detaljer:

J2-12L: "(...) Det er noe som jeg føler er viktig i musikken, at det er på en måte legato, at det er retning på linjene og at jeg liksom, ja (...) at jeg skal et sted med det."

J1-132L: "(...) jeg er jo opptatt av at musikken (...) skal ha et åpent lydbilde, at det ikke skal skje for mange ting på en gang, altså at det skal være et klart åpent lydbilde, og gjerne mye stillhet i musikken (...) men det skal ikke være en vegg av lyd. En improvisasjon skal heller aldri være for mange toner, det skal være klart og tydelig, ja, det skal være helst minimalistisk, altså. Minst mulig og mest mulig ekte og virkningsfullt."

Liv utformer musikken etter hva hun opplever som "egne", oppsatte kriterier. De er ikke statiske, men underveis. Hun bedriver prosesstenkning og det kan synes som om et av elementene som driver henne fremover, er refleksjon over egen virksomhet:

J3-30L: "(...) Det er uansett hva man gjør, eller om man gjør noe kommersielt eller om man gjør noe mer vanskelig repertoar eller et eller annet, så, så er det med å uttrykke seg selv gjennom sangen og, ehh, det, det er noe man må jobbe med. Og det er en evig prosess. Man blir ikke ferdig med det. Og det er ikke noe du finner heller. Det er bare noe du er, det er bare noe du har, tror jeg."

Analysert gjennom diskursperspektivet, ser jeg utsagnet som informasjon om hva som er innholdet i diskursene som former Liv. Jeg fortolker utsagnet ovenfor som en erklæring om hvem hun ønsker å være. Liv vil uttrykke seg selv gjennom sin sang og hun beskriver det som en "evig prosess" som noe hun både "er" og "har". Hun ser seg som en som gir form til noe ufullendt. Dette ligner ikke kopiering av et kommersielt produkt, eller det å følge et bestemt

type sangideal. Det antyder snarere selvstendighet og egenart. Retningen peker mot det minimalistiske, det stilrene, det klare, stille og åpne lydbildet.

I Stavrum's studie av jenter og jazz, bekreftes det at kvinnelige vokalistene understreker at det er viktig at de "lager kunst", og ikke et kommersielt produkt. Hun skriver at det å oppnå anerkjennelse i musikermiljøet er mye viktigere enn å oppnå anerkjennelse fra "allmennheten", og at det derfor er nødvendig å hele tiden strekke de musikalske grensene og prøve å skape noe nytt (Stavrum 2004: 106). Det at det lages kunst, og ikke reproduksjon, er i seg selv en effektiv pådriver i skapelsesprosessen.

6.4 Jazzsangdiskursen

Jeg vil i dette kapitlet tydeliggjøre noen diskurser som inngår i logikken som får Liv til å tenke og handle på seg selv slik hun gjør gjennom selvteknologiene. Hun har, blant annet gjennom utsagn om øving, improvisasjon, fokusering på kropp, forhold til publikum, og om hva hun rent faktisk gjør med stemme og kropp for å oppnå et ønsket jazzuttrykk, gitt oss innsikt i selvteknologier hun reguleres av. Diskursene som synes å utgjøre Livs handlingsrom som jazzsanger og sangpedagog må sees som bestanddeler i det jeg betegner som *jazzsangdiskursen*. Fremstillingen som følger viser en jazzsangdiskurs sammensatt av flere mindre diskurser som fortøner seg meningsfulle for Liv.

Min hensikt er ikke å kartlegge det store jazzfeltet. Det er Livs identitering som sanger som er saken. Hvor mye makt de ulike diskursene besitter, er avhengig av hvilken subjektposisjon hun blir tilbudt i de ulike diskursene, og deretter hvilke selvteknologier hun anvender på seg selv.

Jeg velger å trekke frem fire diskurser som jeg synes konstituerer hennes handlingsrom; en diskurs om jazz som kunst, en diskurs om klassisk sang, en diskurs om profesjonalitet og til slutt en diskurs om kvalitet.

6.4.1 Diskurs om jazz som kunst

Når en musikk sjanger som jazzen blir institusjonalisert på linje med klassisk sjanger, skjer en forskyvning av holdninger til jazz. Når jazz undervises på samme institusjoner som klassisk,

medfører det triumf for jazz som eget fag¹²⁰. Det blir en verdibekreftelse, et kvalitetsstempel, som sier at sjangerens egenart er blitt verdig til å defineres som kunst. Bekreftelsen kommer ikke bare fra institusjonen, men speiles også i høy grad av medias fokusering på velutdannede og velrenommerte jazzutøvere. Når jazz blir fag, blir status også en faktor som spiller inn for utøvere innen jazz. Derfor kan diskursen om jazz som kunst¹²¹ innebære at den er nært knyttet til den klassiske sjangeren, ikke på innholdssiden, men i graden av profesjonalitet og kravene til profesjonsutdanning. I en diskurs om jazz som kunst, kan man se for seg at klassiske idealer fremelskes og forutsettes, og at det kommersielle og masseproduserte neddempes. I diskursen sirkulerer kunnskap som fremelsker kunstneren som lager kunst av høy kvalitet.

Det synes åpenbart at diskursen om jazz som kunst er en dominerende diskurs i Livs utforming av sin vokale identitet. Her inngår en rekke momenter. Først og fremst er Liv en jazzsanger med fagutdanning innenfor jazzsang. Hun har jobbet frem en holdning til jazzsang gjennom mange års praksis med sang. Slik har det vokst frem en rekke behov. Liv har et stort behov for å uttrykke egenart og bli tatt på alvor for det. Heri er Livs minimalistiske stil, som hun forfekter. Man kunne sagt at Liv trekker på en diskurs om selvstendighet, men det er unødvendig. Dette inngår i diskursen om jazz som kunst. " (...) *det som tiltaler meg ved å synge jazz, det er det at du har en frihet*" , sa Liv (J1-92L). Det er friheten til selvstendig skaping som er vesentlig for henne. Det er et behov som må dekkes. Det blir dermed en drivkraft. Hennes behov er å gå sine egne veier, som er jazzens veier: "(...) *Altså er du en jazzer, ja da er du...ehh, litt sånn jazzmusiker og da går du dine egne veier, på en måte*" (J3-20L). Hun viser med det utsagnet at hun kjenner jazzdiskursen, nærmere bestemt den jazzdiskursen som har med egenart å gjøre, og blir berømt med betegnelser som kvalitet og kunst. Hun vet hva som kreves, og det er dette hun jobber frem med seriøsit.

Stavrum skriver at den mest sentrale av jazzens subjektposisjoner er "jazzmusikerposisjonen", som hun mener henger tett sammen med den diskursive konstruksjonen av "jazz som kunst".

¹²⁰ I dag er rytmisk musikkutøving institusjonalisert ved alle de norske konservatoriene, samt Norges musikkhøgskole. Jazzlinja i Trondheim startet i 1979, men Norges musikkhøgskole hadde jazzfag på timeplanen allerede fra 1976, selv om det først i 1995 ble et selvstendig fag på både pedagogisk og utøvende studium. Som pedagogisk og utøvende fag startet Kristiansand i 1991, Stavanger i 2001, Tromsø i 2003 og Bergen i 2004 (Opplysningene er hentet fra samtale med fagperson Knut Tønsberg, førstelektor og stipendiat ved Institutt for rytmisk musikk i Kristiansand).

¹²¹ "Jazz som kunst" er brukt som betegnelse blant annet av Stavrum (2004).

"De lettest tilgjengelige subjektposisjonene for kvinnelige utøvere derimot, har røtter i jazz som populærmusikk". Det er særlig gjennom sine "sangbare melodier" og sitt "lett tilgjengelige uttrykk" at vokalistene gjør seg ugjenkjenkelige i forhold til "kunstjazzen"."

(Stavrum 2004: 107)

Stavrum spør seg hvordan jazzvokalistene manøvrerer seg i jazzfeltet for å oppnå status som kunstnere. Dette er et relevant spørsmål fordi vokalistene ofte assosieres med den lettere typen jazz, enn den "kunstfiserende" jazz, skriver hun (Stavrum 2004: 107).

Liv føyer seg ikke inn i "syngedame"- kategorien, som omtales av Stavrum. Livs subjektposisjonering innenfor diskursen må betraktes som likeverdig sine medmusikanter. Hun finner, og kan innta, en slik posisjon fordi hun har minst samme grad av profesjonalitet som sine medmusikanter. Hun fremstår som stilsikker i improvisasjon og uttrykk. Dette bekreftes gjennom måtene hun artikulere seg om eget uttrykk. Måten hun improviserer på, tydeliggjør hennes posisjon. Nettopp det å beherske improvisasjon, må kunne regnes som en inngangsbillett til diskursen om jazz som kunst. En slik profesjonalitet innebærer autoritet i seg selv.

6.4.2 Diskurs om klassisk sang

Krav og grenser innenfor diskursen om jazz som kunst er åpenbart strenge. Liv beskriver klassisk sang, slik hun kjenner den fra utdanningsinstitusjoner hun har gått på, fra kolleger og fra media, som høykvalitet. Hun har stor respekt for sjangeren klassisk og hun synes kravene er høye. Hun mener å kjenne kravene godt, fordi hun har innsideinformasjon fra klassiske sangpedagoger og tonedanningsøvelser som hun benytter i sitt arbeid med jazz.

Liv forholder seg kontinuerlig til diskursen om klassisk sang. Den er integrert i hennes tenke- og talemåter. Hun viser at hun forholder seg til diskursen ved å kunne gi detaljerte beskrivelser av klassiske sangeres uttrykk, som hun så sammenligner med sitt eget stemmeuttrykk. Hun holder også godt rede på klassisksjangerens ulike stiluttrykk. Status og jobbmuligheter som følger med klassiske sangere, forholder hun seg også til.

Jeg ser på klassisksangdiskursen som den sterkeste motdiskursen til diskursen om jazz som kunst. Liv synes den sier at det ikke er godt nok å synge jazz, sammenlignet med klassisk. Fra Livs posisjon er erfaringen at hun tror at jazzsang ikke verdsettes like høyt som klassisk sang.

Hun beskrev opplevelsen av å ikke bli anerkjent som sangpedagog med jazz som hovedinstrument av klassiske sangpedagoger på en musikklinje på videregående skole. Hun trodde de så på jazzsang som en slags "gøygreie" (J1-178L og J1-182L). Hun formulerte sogar at hun ikke trodde hun ville blitt verdsatt på en musikklinje fordi jazzsang, og ikke klassisk sang, var hennes instrument.

Liv opponerer mot dette, og mener å vite at tilværelsen ikke er så forskjellig for en som synger jazz og en som synger klassisk: "(...) jeg tror sånn kunstnerisk sett så er mye, så er det ikke så forskjellig tilværelse", sier hun (J3-42L). Slik viser Liv at hun lar seg forme av diskursen om klassisk sang. Liv sammenligner det hun gjør med det hun tror klassiske sangere gjør. Dette gjøres ikke bare for å rettferdiggjøre sin egen sjanger. Det er en tydelig markering av posisjon. Hun posisjonerer seg i forhold til egen sjanger på en slik måte at hun betoner det kvalitetsmessige ved sin måte å utøve jazz på, samtidig som hun måler det opp mot klassisk sang. Derfor kan Liv si at hun identifiserer seg mer med "folk som er utdannet og jobber med musikk, da, enn folk som ikke er det" (J3-44L). Derfor tror hun ikke at klassiske sangere er så veldig forskjellige fra henne, verken når det gjelder idealer, øvingsdisiplin eller formidling (J3-42L).

Det Liv gjør, er å være en talskvinne for diskursen om jazz som kunst, og heve standarden i egen sjanger opp mot den klassiske sangsjangerens idealer. Hun møter diskursen om klassisk sang aktivt, ved å utøve motmakt. Dette skjer ikke tilfeldig, eller bare sporadisk. Liv lever med denne kontinuerlige sammenligningen. Det er i dette spenningsfeltet hun utformer sitt virke som sanger og pedagog.

6.4.3 Diskurs om profesjonalitet

Liv er tydelig på at hun er en profesjonell sanger med lang fagutdanning. Utdanning er derfor et nøkkelord. Når man er profesjonell, har man et bestemt kompetanseområde. En måte å spore opp kunnskapen på, er å lese fagplaner fra utdanningsinstitusjonen, og studere hvordan slike planer virker konstituerende på institusjonens lærere. Man kan også se på utøverens praksis, hva som faktisk gjøres, og hvordan.

Liv identifiserer seg mer med andre, profesjonelle sangere, enn amatørsangere: "Jeg, på en måte, identifiserer meg kanskje mer med folk som jobber med... folk som er utdannet og jobber med musikk, da, enn folk som ikke er det" (J3-44L). Det betyr at hun har yrkesstolthet

og kvalitetsbevisst. Hun har ambisjoner, er ærgjerrig og ønsker anerkjennelse for det hun gjør. Rent faglig markerer hun tydelig avstand til amatører.

Hennes profesjonalitet viser seg i utsagn som det følgende:

J4-60L: "(...) så har jo jeg opptrådt veldig mye og det syns jeg har virket inn på at jeg gir mer blaffen, på en måte, ikke sant, altså når jeg synger."

Praksis med sangutøvelse har gjort at Liv har opparbeidet faglig trygghet. En slik holdning er profesjonell. Det er holdningen til en som har opparbeidet seg ekspertise, en som har blitt i stand til å utøve sin kompetanse som om det var noe helt dagligdags. Teknikk er blitt automatisert, og evnen til improvisasjon ligger nedfelt og klar til bruk i kroppens "kunnen".

En annen side ved livet som profesjonell sanger er evnen til å organisere sitt eget arbeidsliv rent praktisk. Liv viser selvstendighet. Hun har en pragmatisk holdning til det å skaffe seg inntekt:

J4-76L: "(...) så skal man jo overleve, ikke sant? Man skal..., skal ut og man vil opptre også. Man vil ut og synge for folk. Så da må man gjerne ta forskjellige ting."

Slik viser hun det fleksible i det å være profesjonell, det å beherske sitt kunnskapsfelt. Fleksibilitet er vesentlig for ekspertene. Liv viser det ved at hun våger å ta forskjellige sangoppdrag og undervisningsoppgaver.

J4-20L: "Men da skal jeg presse alt inn på tre dager fordi at jeg vil ha tid til å øve selv og jeg har lyst å booke spillejobber og arrangere og komponere og sånne ting. Det er også veldig viktig, syns jeg."

Friheten som Liv forfekter, mener hun å finne i jazzen. Friheten innebærer også en viss form for tvang, fordi opplevelsen av frihet henger sammen med graden av profesjonalitet, selvtilfredshet og opplevelse av ekspertise og anerkjennelse. Det kan hende at bare den som behersker sitt kunnskapsfelt, kan oppleve "frihet" til selvstendig skaping.

6.4.4 Diskurs om kvalitet

Gjennomgående preges Liv av en kvalitetsdiskurs. Denne ligger innbakt både i diskursen om jazz som kunst, diskursen om klassisk sang og diskursen om profesjonalitet. Diskursen om kvalitet er til stede i den generelle holdningen Liv utviser i forhold til øving, utøving og

relasjoner. Det er kravene som ligger i diskursene som Liv opererer gjennom som disiplinere hennes praksis. Kvalitet får utløp som seriøsitet, som grundighet, hardt arbeid og godt gjennomarbeidet materiale. I kvalitetsdiskursen ligger for Liv profesjonaliteten, med alt det innebærer. Blant annet utgjøres det av avanserte, tekniske improvisasjonsbeherskelses, slik hun fortolker normen for god jazzsang.

Kvalitetskriteriene ligger i jazzkulturen, slik hun mener å kjenne den. Kvalitet blir et varemerke på profesjonalitet. Derfor kan Liv si: "(...) *ut fra mitt ståsted og musikalske bakgrunn, så vil mine kvalitetskriterier være såpass høye at jeg tror at jeg kan gå ganske langt i mitt musikalske uttrykk, og beherske det (J4-32L).*"

Det kan synes som om Liv, med dette utsagnet, løfter kriteriene for god jazzsang opp til et sted i kunstformidling tilsvarende klassiske dannelsesverdier og idealer.

6.5 Oppsummerende kommentar

Typisk for jazzsangeren Liv er at hun tilsynelatende ikke går på kompromiss med noe eller noen når det gjelder stil og musikalsk uttrykk. Liv går sine "egne" veier. Hun vil syng jazzlåter på "sin" måte. Hun ser jazzsjangeren som et fristed for "selvstendig" skaping. "Frihet" er et nøkkelord for Liv. Men friheten er ikke helt fri. Når disse ord settes i anførselstegn av meg, er det nettopp for å tydeliggjøre at for eksempel "egne" veier er uttrykk for allerede ferdige identitetstilbud som ligger i diskursene som hun lever og handler gjennom.

Liv vurderer uavlatelig egen sjanger, stil og syngemåte opp mot klassisk sangs posisjon og autoritet. Dette kan hun gjøre fordi hun har like lang fagutdanning som sangere med klassisk sangutdanning. Hun driver en kontinuerlig kartlegging av innholdet i jazzsang sammenlignet med innholdet i klassisk sang. I sammenligningen er hun særlig opptatt av institusjoners krav og forventninger, hvem som blir foretrukket, hvem som får autoritet og anseelse.

Liv er opptatt av kvalitet. Hun taler for at jazzsang har kvaliteter tilsvarende klassiske dannelsesverdier. At rang og kvalitet er med i selvvurderingen, innebærer en kontinuerlig sammenligning med klassisk.

Hennes opplevelse av, og erfaring med jazz viser jazzsangdiskursen, som i dette tilfellet representeres av *en diskurs om jazz som kunst, en diskurs om klassisk sang, en om*

profesjonalitet og en kvalitetsdiskurs. Disse synes å dominere Livs tenke- og handlemåter. Livs strategier for utfoldelse og frihet innen diskursene kommer til uttrykk gjennom selvteknologiene, i "rom" av improvisasjon, bevisst bruk av kropp for å få ønsket effekt, altså et effektrum. Hun dveler også ved spørsmål om hva som blir meningsfullt for henne å gjøre, og det meningsfulle ligger for henne i å berøre tilhøreren ved å formidle den hun "er som person" (J3-38L). Hun bruker dermed en meningsteknologi på seg selv. Liv er dessuten en aktiv utformer av sin egen stil, sitt eget uttrykk. Jeg kaller denne teknologien for formrom.

Diskursene som sirkulerer i det vokalkulturelle rommet, og som Liv reguleres av, fantes før Liv trådte inn i rommet. Liv viser, ved sin "kartleggende" holdning til sang, stil, stemmeuttrykk og sjangeropptatthet at hun har redskap i form av evne til refleksjon over egen praksis, til å forhandle frem stemmeuttrykk som er i samsvar med hennes forestilling om vokalestetiske idealer.

Livs grep på egen tilværelse gjennom selvteknologiene ville ikke vært mulig uten nettopp diskursene. Liv var der ikke før diskursene. At hennes realisering av "seg selv" som jazzsanger skjer slik den skjer, er mulig fordi nettopp de fire nevnte diskursene vekker hennes glød til å finne et "eget" uttrykk i det vokalkulturelle rommet. Liv ville ikke kunnet utforme sin egen stil uten at diskursene hadde ligget som et bakteppe for hennes kreative skapertrang. Diskursene er dermed det hun handler gjennom.

Kapittel 7: VOKAL IDENTITET

7.1 Innledning

Med utgangspunkt i et diskursteoretisk grep om identitet og identitetskonstruksjon har denne studien utforsket tre caser: en klassisk-, en pop- og en jazzsanger. Jeg har studert vokale praksisformer og livserfaringer slik de formidles gjennom intervjuutsagn. Jeg har fulgt diskursteoretiske ideer om å forstå identitetsdannelse både horisontalt og vertikalt. Disse casene er grunnlaget for den følgende diskusjonen.

Vokal identitet vil bare kunne forstås dersom identitet sees som et aspekt ved de kulturelle prosesser som gir form til menneskelig praksis. Identitet og kultur eksisterer ikke uten hverandre, derfor betraktes identitet som sosialt konstruert (Burr 1995: 31)¹²². Vokal identitet forstås i denne avhandlingen gjennom diskursteoretiske begreper (Dean 2006, Foucault 1999, 1995, 1980, 1979, 1972, Hall 2002, Jørgensen 2002, Jørgensen/Phillips 1999, Krüger 1998, Krüger under utgivelse, Nerland 2003, Rose 1997). Særlig fremtredende er begrepene governmentality, selvteknologi, subjektposisjon og diskursive rombegreper, slik disse har blitt satt i spill i forhold til empirien¹²³. De gjøres forståelige når de knyttes sammen med almenne begreper som stil, sjanger, mote, tradisjoner, idealer, institusjoner, skam og maktforhold. Det er eksempler på begreper som informantene i studien har brakt frem. Slike almenne begreper må forstås som diskurser ved at de utgjør standarder og normer for handling som individet retter seg etter. Når antropologiske og sosiologiske perspektiver (Burr 2001, Feld 1988, 1990, Finnegan 1989, 1997, Frith 2002, 1997, Geertz 2000, Hall 1996, 1997, 2002) på identitetsdannelse knyttes sammen med diskursteori, vil disse fagenes begreper kunne sees som diskursivt skapte rom for danning. I disse rommene er det at den kulturelle praksisen foregår, og identiteter dannes.

¹²² Se 2.2.

¹²³ For detaljer, se 2.3.

Jeg vil i dette kapitlet vise at det er *selvteknologiene*, strategiene som informantene anvender på seg selv, som i første rekke viser hvordan identiteter dannes. Mønstre i væremåter, talemåter og måter å synge på er representasjoner av ulike diskurser, mens selvteknologiene er effekter av diskurser, det som får individet til å handle konstruktivt innenfor diskursen. Derfor er diskursene i bakgrunnen av selvteknologiene når det er individuell identitetsdannelse som er undersøkelseslandskapet. Strategiene som individet utformer sin praksis gjennom, vil for individet kjennes som det ”riktige” å gjøre. Informantene blir tilbudt de ulike subjektposisjonene gjennom diskursene. Interessant kunnskap om vokal identitet er således tilgjengelig nettopp her, i informantenes subjektposisjonering, strategitenkning og praktiske handling i de kulturelt betingede rommene de bebor.

Handlingsrommet for et menneske inneholder både frihet og dressur. Heri ligger at man både styres og styrer. Individet styres av makt, i form av autoriteter, krav og standarder, men hun styrer også selv gjennom den kunnskap hun rammer inn sin egen praksis med, og hvordan hun forholder seg til sin egen kunnskap og til dens grenser mot det hun kan ane at hun ikke vet, ikke har erfart. Hva slags krav som fornemmes av aktørene, er en inngang til identitetsproblematikken som i særlig grad kan sette lys på hvordan en kultur reproducerer dominante idealer som sangere fornemmer at de må rette seg etter for å være gode og respekterte utøvere. Analyse av krav som sangere påvirkes av, viser oss, som vi skal se, hvordan begreper som kunnskap og autoritet fungerer i vokalkulturelle rom.

I analysene har jeg forsøkt å komme tett på informantenes beskrivelser av seg selv, egen profesjonalitet, yrkesutøvelse og opplevelse av mening. Det er visse trekk ved deres beskrivelser som i særlig grad viser frem identitering. I det følgende vil jeg sammenfatte funnene og sammenstille hva jeg mener vokal identitet innebærer.

7.2 Identitering

Jeg vil først generelt, med referanse til en del teoretikere, utdype hvordan identitetsbegrepet rommer både det å *være* identitet, det å *ha* identitet og det å *søke* identitet. Studien viser at forholdet mellom individ og fellesskap er en kombinasjon av historisk arv, av elementer som individet skaper og opprettholder her og nå, og av kompetanser og posisjoner som ønskes virkeliggjort i fremtiden.

Spørsmålet om individ og fellesskap kan håndteres gjennom metaforen ”indre” – ”ytre”, har vært tilbakevendende i denne studien. Tydelig illustreres det hvis man tenker på normalitet som opplevelse av krav og selvregulering av disse. Ytre krav er alt det som et individ vil lokalisere som det kollektivt normale, det vanlige, representert gjennom det ”alle” gjør. Slike ”stemmer” er sterkt normative. Indre krav er de som individet opplever som egengenererte. Mitt premiss i denne avhandlingen er at ”ytre”, gjennom sosialiseringprosesser, omgjøres til ”indre”. Nettopp denne internaliseringsprosessen i all sin kompleksitet, er det man kan omtale deler av gjennom begrepet identitet. Identitet er individets tilgang til fellesskap. Individet er meningsløst uten fellesskap. Fellesskapet er alltid strukturert og normert. Det er nettopp det som er kultur, beskrevet i sosiologisk og antropologisk forskning de siste hundre år (Giddens 2002, Hall 1996, 1997, Hylland-Eriksen 1997, Jenkins 2002, Merriam 1964). Måtene det tenkes og handles på innenfor ulike kulturer, er i diskurstenkning helt sammenfiltret med kunnskap, språk og refleksjon (Foucault 1972).

Kulturers strukturer og normer er diskursive. Individens ytringer er diskursive. Enhver kultur vil alltid være uttrykk for diskurser, men man er avhengige av hvem som definerer kulturen for å kunne presisere innholdet i diskursene. Et fenomen som identitet vil fremstå forskjellig alt etter hvem som definerer noens identitet. En diskursbetegnelse på en bestemt type identitet kan altså ikke forstås nøytralt, eller isolert fra verden. Man må både sette individet som skal defineres inn i en kulturell sammenheng, samtidig som man må sette seg selv, som er den som tar på seg definisjonsmakten, inn i en kulturell, refleksiv ramme.

Kulturen utgjøres av individene som befolker den. Her formes sosial forståelse og selvforståelse gjennom rom som skapes av knipper av diskursivt strukturerte praksiser som er tillatte i en kultur. Det som *ikke* er tillatt er også definert av den samme kulturen.

7.2.1 Å være identitet

Når identitet *er*, henspeiler det på det jeg vil kalle et antropologisk imperativ: ”*Jeg er!*” Ronja Røverdatters urskrik i Mattisskogen er et eksempel fra litteraturen. ”*Jag måste skrika, annars spricker jag*”, sa Ronja da hun ropte ut sitt gledeshyl over å være til (Lindgren 2004).

Tilstedeværelse i eget liv kan ikke objektives i selvforståelse. Å *være* er en tilstand av å ikke reflektere, ikke behøve å vite at man vet. Ronja er røverjente i Mattisskogen. Hun er datter av Mattis og Lovis. Hun omgir seg med dyr, mystiske vesener, grådverger og rumpenisser, og en venn som heter Birk. Slik er verden fra hennes ståsted, slik er hennes handlingsrom.

Lindgrens innsiktsfulle bidrag kan knyttes sammen med Felds refleksjoner (1990, 2002). Feld ser vokale ytringer som uttrykk for væren i livet, identitet, mening og tilhørighet. Det vokale uttrykket blir en realisering av selve det å *være*. Når stemme og kropp er uerkjent, ureflektert, er det for forskeren en mulighet til å se individet med det antropologiske blikket, som en del av og uttrykk for en kultur. Man ser dermed også de diskursene som regulerer individene i den enkelte kulturen. Individet i en bestemt kultur vil normalt handle i samsvar med kulturens normer. Det er først når normene brytes, at individet blir klar over normenes tilstedeværelse¹²⁴. For klassiskinformanten Trond var det først da han ble klar over at sang kategoriseres i ulike sjangere med forskjellig valør i utdanningssystemet at han ble oppmerksom på seg selv som en syngende gutt, en som ville kunne kalle seg sanger. Inntil da hadde sangstemmen vært en naturlig del av det å uttrykke sanger sammen med gitaren (K1-14Tr, i kapittel 4.3).

Kultur er lært atferd, men det lærte er erfaringer som er preget i det enkelte individs underbevisste mønstre. Det kommer til syne som individets stil. Stil blir i Felds versjon karakterisert som mønstre i en persons væremåter - ”iconicity of style”. Stil uttrykker følelser, og kulturell mening (Feld 1988: 92). Man kan omformulere ”iconicity” til en form for gjengivelse av virkeligheten, som et spor eller avtrykk av være- og uttrykksmåte. Når stilbegrepet slik knyttes til det å *være*, viser Feld at det ”*naturlige*” i en kultur er uttrykk for nettopp stil og estetikk¹²⁵.

Å *være* identitet er ubevisst. Individet handler intuitivt, ”naturlig” og ureflektert. Det kollektive, som representeres gjennom normer for handling, stadfester tilhørighet. Å *være* identitet er å være en av flokken.

7.2.2 Å ha identitet

Å *ha* identitet handler derimot om å påta seg en rolle, ha en tittel, og spille seg ut. Å *ha* identitet innebærer handling, speiling, representasjon, posisjonering, selvbevissthet. Dette understrekes av blant andre Giddens (2002), Goffman (1969), Hall (2002, 1997) og Jenkins

¹²⁴ Se Becker (2004: 69ff).

¹²⁵ Feld refererer i artikkelen *Aesthetics as Iconicity of Style of Lift-Up-Over Sounding: Getting into the Kaluli Groove* (1988) til blant andre Hornbostel (1927), Schapiro (1953), Merriam (1964), Judith og Alton Becker (1979), og finner støtte for sine studier om stil hos disse.

(2002). Å *ha* identitet dreier seg om å beregne sitt publikum, og vite at publikum er avgjørende for selvpplevelsen, og dermed også for opplevelsen av individuell identitet. Når man er seg bevisst egen rolle blir kropp, tilpasning og normalitet viktig. Giddens skriver:

”Normale fremtredener er de (nøye kontrollerte) kroppslige manerer, hvorved individet aktivt reproducerer det beskyttende hylster i situasjoner med ”normalitet”.”
(Giddens 2002: 74)

Alle tre casene i denne studien har beskrevet hvordan de er opptatte av kropp. Hvordan kropp og stemme handler, kan sees som uttrykk for det Giddens kaller sosiale og kulturelle regimer, hvilket innebærer innlærte praksiser og stram kontroll med fysiske behov (Giddens 2002: 78f). Dette er ikke ulikt det Foucault omtaler som føyelige kropper (Foucault 1979)¹²⁶.

Informantene har vist at det å ha identitet *som* henholdsvis profesjonell klassisk-, pop- og jazzsanger innebærer identifikasjon med sjangeren, yrkesstolthet, kvalitetsbevissthet og respekt for egen sjanger. Disse forhold blir åpenbare fordi informantene evner å artikulere sin posisjon. De har identitet som profesjonelle sangere. Når jazzinformanten Liv forteller om høye opptakskrav på en musikkutdanningsinstitusjon som hun har vært student ved, fungerer det som en bekreftelse på at hun har tilhørighet til jazzsjangeren:

J1-53L: ”(...) for det første så er det liksom en kamp om å komme inn der, sant, altså så det at jeg vet at de som går der, er veldig dyktige.”

Å *ha* identitet handler også om stil, men på spelingsnivået; å ha stil for å bli sett som noe eller noen (Feld 1988). Postrel skriver: *”I like that. I’m like that”* (2004: 107). Slik kan man si at det å *ha* identitet handler om å beherske identitetsspill (Wittgenstein 1978, Nerheim 1996, Goffman 1969). Denne måten å se på identitetsbegrepet, harmonerer dessuten med Bourdieus analyser av grupper av individers mønstre for handling og reaksjoner, hvordan det blir naturlig å lære seg kodeforståelse (1997, 1996, 1995)¹²⁷. Å *ha* identitet handler alltid om meningsfull representasjon. Hall skriver:

“Meaning is produced by the practice, the ’work’ of representation.”
(Hall 2002: 28)

¹²⁶ Også bemerket av Giddens (2002).

¹²⁷ Se også Becker (2004).

Å *ha* identitet representerer ulike strategiske måter å representere seg selv på, med alt det innebærer av mulighet for suksess og fare for nederlag.

7.2.3 Å søke identitet

Å *søke* identitet er handlinger som uttrykker individets drømmer om ønsket fremtid, hva slags retning livet skal ta, hvem man ønsker å fremstå som, hvilken rolle man skal spille, og hva slags image som passer med rollen. Popinformanten Gry uttrykker presist hva som driver henne fremover som sanger:

P1-40G: "(...) Det må være noe som jeg har blitt bergtatt av den gangen jeg hørte det, av en eller annen grunn, enten det er stemme og stemmebruk og tekniske ting i stemmen som jeg har falt pladask for, som jeg bare tenker at: Fy flate, det der har jeg også lyst å prøve."

Det handler om strategi, planlegging og taktisk tenkning. Gry er full av drømmer som hun jobber målbevisst for å realisere:

P3-80G: "(...) at jeg får frem ting som krever en del beherskelse for å klare. Det ønsker jeg å klare, så dette er jo litt langsiktige mål, men jeg ønsker å klare å uttrykke ting på måter som teknisk kan bli sett opp til, ja. Men mest av alt ønsker jeg å lage mitt eget uttrykk, liksom..."

Mennesket er en meningsdanner som søker tilhørighet. Sammen med motivasjon til å søke å realisere sine behov og lyster ligger også kompliserte identitetsdilemmaer som kan virke hemmende på tanke og handling. Man kan ikke uhemmet virkeliggjøre drømmer uten å møte motstand fra normer, regler, autoriteter og fagplaner som man må forholde seg til. Individet møter først og fremst seg selv når hun ser seg med andres øyne, gjennom deres reaksjoner på sine handlinger. Igjen er det skamfølelser som på finurlig vis skaper balanse mellom hva individet våger å realisere, og hva hun aldri får virkeliggjort (Schei 1998).

"Skamfølelse udgør den negative side i agentens motivasjonssystem. Skamfølelsens anden siden er stolthed eller selvværd: Tiltro til integriteten og værdien af fortællingen om selvidentiteten. En person der er i stand til at skabe en følelse af stolthed over selvet, er et menneske, der psykologisk er i stand til at føle, at hans biografi er berettiget og en sammenhængende enhed."

(Giddens 2002: 84)

Krav og forventninger fra andre går hånd i hånd med den indre - eller ytre - drivkraften til å realisere "seg selv". Motivasjon skapes i diskursene, på samme måte som skam. Drivkraften til å realisere drømmer kan kjennes som et ønske om tilhørighet, et ønske om å bli sett *som* medlem av en bestemt gruppe som man kan kjenne seg familiær med. Det kan være en søken etter røtter, eller etter tilhørighet i sjanger. Søken etter å kunne identifisere seg med en gruppe, er en drivkraft i seg selv (Turino 1993).

Når individet har oppnådd en ønsket posisjon, når identiteten har konsolidert seg som for eksempel jazzsanger, kan individet oppleve at det å være jazzsanger kjennes naturlig. Når det blir så naturlig at det ikke lenger er usikkerhet om egen posisjon, kan man se den vokale identiteten som både en "ha"-identitet og en "være"-identitet. Jazzsangeren som identifiserer seg med gruppen "jazzsangere", har dermed også gruppeidentitet som jazzsanger.

7.3 Hvordan er vokal identitet?

Informantene har vist at det å være profesjonell sanger innebærer en opplevelse av og erfaring med seg selv som infiltrerer livsinnstilling, valg og prioriteringer. Informantene har snakket fra hvert sitt ståsted, som klassisksanger, som popsanger og som jazzsanger. De befinner seg alle i et vokalkulturelt rom som er felles, men de oppholder seg på forskjellige steder i rommet fordi diskursene som de har vært en del av har trigget dem til å velge å synge musikk som kategoriseres ulikt. Dermed ser de kravene til teknikk, syngemåte, klangideal, sceneopptreden og innstilling til kunsten forskjellig. Men innholdet i hver enkelts arbeidsdag er ikke så forskjellig. Snarere viser studien at det å være profesjonell sanger innebærer stor likhet på tvers av sjanger.

Jeg merker mindre forskjeller mellom informantene i måter å snakke om stemme, kunst og sang på enn jeg hadde tenkt. De bruker samme terminologi om egen arbeidsprosess, og måtene de uttrykker seg på om trivsel med eget stemmeuttrykk avspeiler samme grad av hardt arbeid. Det ser ut til at klassiske dannelsesidealer er innbakt i måter å uttrykke seg på for alle tre informantene. Refleksjonsnivået i måtene det snakkes om detaljer i utførelse på, røper en høy grad av profesjonalitet.

Å ha yrkesidentitet som profesjonell sanger synes å aktivere samme grad av identitetsregulerende virksomhet, uansett om det synges i ulike sjangere. Informantene øver like mye, de fyller hverdagen med sang og de tenker sang som gjennomgående i

fremtidsplanene. Informantene snakker om de samme elementene ved det å synge. De betoner oppvarming og øving som vesentlige deler av virksomheten. De er opptatte av sangens filosofiske og praktiske plass i deres liv. Musikkens *hvordan* er sentralt. Klassiskinformanten Trond er opptatt av hvordan han kan få forløst noen av energiene i musikken ved å være et optimalt forberedt medium for musikken (K2-76Tr, i kapittel 4.5.5). Popinformanten Gry er på samme måte opptatt av hvordan hun kan formidle musikk som kommer innenfra (P3-18G, i kapittel 5.4.2), hvordan hun kan nå frem til publikum med egne følelser (P1-90G, i kapittel 5.5.4), og hvordan hun kan finne balanse i uttrykket (P1-88G, i kapittel 5.5.1).

Jazzinformanten Liv tenker med tilsvarende grundighet på hvordan hun kan uttrykke følelsesregisteret i improvisasjonene sine (J2-22L, i kapittel 6.5.1).

Identitetsutvikling er ingen avsluttet prosess for informantene. Det er kontinuerlig tankeutvikling omkring egen virksomhet. De er mer eller mindre tilfredse med sin nåværende posisjon. Typisk er at veien frem mot profesjonell sangertilværelse har vært arbeidskrevende både stemmeteknisk, kroppslig og praktisk. Samfunnet har ikke lagt så godt til rette for at profesjonelle sangere skal få gode arbeidsvilkår. Det gjør at mye tid går med til å promotere seg selv, lage demoer, og på andre måter presentere seg for potensielle arbeidsgivere. Den praktiske tilretteleggingen av tilværelsen som sanger utgjør en stor del av virksomheten. Det skal avtales øving, organiseres avtaler. Tankevirksomhet rundt slike prosesser er en betydelig del av sangernes tenkning om seg selv og egen yrkesutøvelse.

Når instrumentet befinner seg i selve kroppen, når kropp fungerer som arbeidssted, erfarer sangeren hele tiden seg selv både som subjekt og objekt, som sanger og som syngende. Sangerens bevissthet om seg selv gjør at hun regulerer uttrykket i en bestemt retning, avhengig av hvordan hun vil uttrykke sin sang. Man kan se dette som en kontinuerlig ”indre” – ”ytre” dialog med seg selv. Hun reguleres således både av opplevde indre og erfarte ytre kulturelle krav. Kravene blir normer, rammeverk og holdepunkter for normalitet i diskursen. Dette innebærer ikke nødvendigvis et dualistisk skille, men det uttrykker dilemmaet med å ta plass i diskursen. Når informantene uttrykker sine såkalte behov for å skape et eget og selvstendig uttrykk, uttrykke egne følelser og formidle musikk som kommer innenfra, er dette uttrykk for diskursenes egne lover og hvordan disse virker inn på informantenes tanker om seg selv og egen virksomhet. Maktrelasjonene i diskursen kan synes låste, som om det ikke finnes handlingsrom innenfor diskursen. Men individet er selv med på å utgjøre diskursen. Derfor vil hun ha mulighet til å innta en subjektposisjon i diskursen som innebærer makt. En

profesjonell og reflekterende sanger har opparbeidet kulturell kapital, og vil således kunne utgjøre en autoritet, dersom hun anvender den opparbeidede kunnskapen hun har på feltet.

Identitet er ikke en merkelapp man setter på visse sider eller egenskaper ved et individ. Identitet er selve det som individet formes av, og formen som uttrykkes til enhver tid. Identitet er ”avtrykk” som kan høres og sees i individets praksis. Individet er hele tiden i støpeskjeen. Man befinner seg alltid i identitering, mens man er, har og søker mot identitet.

Kollektive identiteter er betegnelser på roller man innehar i kraft av å være samfunnsborger (Jenkins 2002). Slike kollektive identiteter kan gi trygghet ved å sette rammer for utfoldelse, men det er også lett å forestille seg situasjoner hvor de virker motsatt, for eksempel når man bryter normene for såkalt korrekt oppførsel. En rockesanger i kirken kan vekke negative reaksjoner hos noen, men kan også bidra til forskyving av maktrelasjoner i stabile institusjoner. Ethvert menneske har ulike kollektive identiteter, samt en rekke individuelle identiteter. Jeg mener at man kan kalle disse fasettene av mennesket for individets multiple identiteter. Vokal identitet er da en slik fasett av et individ. Å språkliggjøre menneskelighet på denne måten er utfordrende fordi språket setter begrensninger for forståelsen. Den uendelige regressen som det er å forsøke å beskrive menneskelighet, gjør at metaforer kan bidra til å tydeliggjøre saken: Identitet er som luft; man ser den ikke, men den er der og virker.

Man vil altså kunne si at man *er* multiple identiteter samtidig, men man forholder seg ikke aktivt til alle på en gang¹²⁸. Jazzinformanten bekrefter dette med de følgende utsagnene:

J3-64L: Så, det er iallfall veldig interessant med alle de ting, så mange forskjellige ting som kan virke inn på din identitet og din identitet som sanger, da (...) Det kan være en kommentar fra en eller annen person, det kan være fra en forelesning om et eller annet tema. (...) Det er så rart hvor tilfeldig det er og hvordan det forandrer seg i løpet av årene.”

J3-66L:”(...) man er helt forskjellige opplevelser av seg selv i ulike ”settinger”.”

Den britisk-asiatiske artisten Rasheed Araeen (1935-) sier:

“I can say that I’m Asian, Indian, Pakistani, British, European, Muslim, Oriental, secular, modernist, postmodernist... But what do all these things mean? Do they

¹²⁸ Studien har trigget min interesse til å søke litteratur som tar for seg begreper som ”multiple identiteter”, kollektive identiteter, sosiale og individuelle identiteter. Se for eksempel Jenkins (2002).

define my identity? Can I accept all of them as part of my life, or must I choose one thing or another according to someone else's notion about my identity? I have no problem in saying that I'm all of these things, and perhaps none of these things at the same time."

(Sardar & Van Loon 2004: 125)

Identitetsprosessene arbeider med lageret av tause kunnskaper som alle mennesker har opparbeidet gjennom danning, læring og erfaring¹²⁹. Hva man gjør og hvordan, kommer an på hvilke diskurser som sirkulerer der hvor man befinner seg, og hvilke subjektposisjoner man blir tilbudt innenfor de ulike diskursene.

7.3.1 Kropp og alder

Kroppens funksjon for sangeren er både instrumentell og eksistensiell. Kropp er det sangeren handler på. Sangeren *er* kropp og sangeren uttrykker kroppslighet. Klassiskinformanten Tronds utsagn i det følgende, viser hvordan stemme og kropp er infiltrert i hverandre:

K1-129Tr: "(...) liksom bare kjenne at nå virker det og at stemmen på en måte blir en forlengelse av at kroppen er i orden."

Utsagnet demonstrerer hvordan Trond praktiserer selv-justis, bruker selvteknologi målrettet. Han er bevisst hva som virker og jobber hensiktsmessig med stemme og kropp. Kropp er uvegerlig viktig for sangeren, men på ulik måte, alt etter sjanger og sjangerkrav.

Ungdomstiden, og kanskje særlig 16-17 års alderen ser ut til å ha spesielt stor betydning for disse tre informantenes identitering. Visse hendelser har fått så enestående betydning at de har virket aktivt inn på yrkesvalg og valg av sangsjanger. Sangernes sjanger er ikke resultat av tilfeldigheter, men av valg og prioriteringer som er foretatt relativt tidlig i ungdommen. Jazzinformanten Liv har sunget jazz siden hun var 17 år (se kapittel 6.2), men improvisert siden barndommen. Klassiskinformanten Trond hadde en brytningstid første året på videregående, altså som 16-åring, når han møtte klassisk sang på musikklinja (K3-42, i kapittel 4.3). Popinformanten Gry begynte i ungdomskor som 16-åring (se kapittel 5.2). Hun sier følgende om hva som skjedde da:

¹²⁹ Et viktig innspill i dannelsesdebatten er Eiliv Olsens artikkel (2005): *Musikkens rolle i danningssammenheng – et diskursivt perspektiv*.

P1-6G: ”(...) Det åpnet fullstendig øynene mine for all annen type musikk enn klassisk og det fikk meg virkelig til å tro at det gikk an å satse på musikk.”

For Gry ble møtet med ”feeling” og ”groove” i ungdomskoret et symbol på stilig syngemåte. Det ble en inngang til en kulturell arena med unge mennesker som synger, spiller og oppfører seg på måter som for henne kjennes riktig.

7.3.2 Sjanger, mening og tilhørighet

Analyseresultatene gir bekreftelse på noen av mine antakelser om sjangere og sjangertilhørighet. Jeg antok at de klassiske, flerehundreårige sangidealene for vakker sang fortsatt var normgivende¹³⁰. Dette har jeg fått bekreftet gjennom klassiskinformanten, som forholder seg med ærbødighet og respekt til de klassiske tradisjonene og måtene å utføre klassisk sang på. Det er noe overraskende at både popinformanten og jazzinformanten også har tilsvarende grad av respekt for klassisk sang. De plasserer klassisk sang øverst på rangstigen, med jazz på andre plass og pop nederst (Schei, under utgivelse).

Kvalitetskriteriene innenfor sjangeren klassisk vurderes som så høye at popinformanten ser det som en ”stor kunstnerisk gave” (P1-28G, i kapittel 5.2) å synge klassisk. Jazzinformanten ville hatt ”veldig ærefrykt” (J4-92L, i kapittel 6.4.3) dersom hun skulle opptrådt med klassiske sanger. At popinformanten og jazzinformanten velger å synge i sine respektive sjangere, handler ikke om mangel på respekt for klassisk sjanger, men om valg av en sjanger som de liker bedre, med stemmeuttrykk og muligheter for mer mangfold i måtene å synge på enn de opplever at klassisk sang har.

Potter (1998: 199) skriver at den klassiske stilens effektivitet, og derfor dens hegemoniske posisjon, kan være i bevegelse. Han mener at en generelt større stilistisk pluralisme er i ferd med å gjøre seg gjeldende. Han skriver samtidig at til tross for denne mulige tendensen, ser det ut til at sangere selv dømmer etter hvor konforme de er i forhold til aksepterte normer, heller enn hvor individualistiske de er.

Klassiskinformanten Trond tenkte følgende om seg selv, før han begynte sin fagutdanning i sang:

¹³⁰ Bel Canto har i flere hundre år vært et av idealene for klassisk skjønnsang. Se for eksempel Marchesi (1970), Manén (1989), Dunn/Jones (1994), Potter (1998). Bel Canto betyr ”vakker sang” og kan blant annet karakteriseres av en mest mulig egal klang i alle registre.

K1-42Tr: "(...) Jeg er jo ingen sanger, så hvis jeg kommer inn så er det jo på en måte ikke min disiplin."

K1-43T: Du er ikke noen sanger? Så du følte ikke det på den tiden?

K1-44Tr: "Nei, nei ikke på den måten. Jeg følte meg nok mer som en som drev og sang og var på en måte en naturlig del inni der, en naturlig del av meg, men at kanskje den profesjonelle delen av meg kanskje kom til å bli en slags musikkviter."

Informantene har vist meg at sjangertilhørighet verken er tilfeldig, overfladisk eller noe som lett kan endres. Før jeg startet intervjurundene var jeg forundret over at informantene så sterkt klassifiserte seg selv inn mot bestemte sjangere. Var det tryggheten med å være del av eller føle seg tilhørende en bestemt vokalkultur som gjorde at de ønsket å tilhøre en sjanger? Eller var det stoltheten over å identifisere seg med innholdet i sjangeren, eller uroen med å plassere seg i feil boks? Jeg trodde at sjangertilhørighet var i ferd med å bli umoderne. I en tid preget av multipåvirkninger fra medier, sterke meninger og sjokkerende uttrykk fra musikere som Marilyn Manson og Eminem, kulturuttrykk fra "world music" og andre som mikser sjangere, er det nærliggende å tenke at det også for disse sangerne er attraktivt å forsyne seg fra mange ulike sjangere, i tråd med det senmoderne flerspektrede uttrykk. Jeg antok at de mange og ulike musikkulturene var en slags smeltedigel for nye sjangere, at sjangergrensene kunne være i ferd med å oppheves, eller iallfall være i bevegelse. Jeg gikk ut fra at sangerne ville ønske å mikse stemmeuttrykk, eksperimentere med både stil, sjanger og teknikk. Jeg lurte på om sangere av i dag syntes at for eksempel klassisk sang ikke var stilig nok lenger, og at det ble oppfattet som gammeldags, utdatert.

Klassiskinformanten viser med følgende utsagn at sjangergrenser er dyptgripende, og får konsekvenser for oppfatninger av hva en sjanger egentlig innebærer:

K4-22Tr: "(...) Akkurat som Andrew Lloyd Webber. Uansett hvor god han er, så vil han alltid være en musikal-komponist, selv om han har formforståelse som jeg tror går utenpå enkelte norske klassiske komponister fra midt på 1900-tallet."

Det har vært særlig interessant å spørre informantene om sjangervalg og sjangertilhørighet. Det er et overraskende funn at tilknytning til sjanger er så sterk som mine informanter sier at det er. Popinformanten ønsker seg over i jazzsjangeren, men hun mener det er umulig å være både popsanger og jazzsanger:

P4-40G: "(...) det er noe med å tilhøre en sjanger og bli gjenkjent for den og ikke bli sett på som nærmest en schizofren innenfor musikk. (...) folk ønsker å forbinde deg med noe. Ehh, og ikke bare med at du er en flink sanger som kan, ehh, være jazzsanger på kveldstid og noe annet på dagtid. For da blir det ikke noe troverdig, ikke sant? Du skal være troverdig, iallfall som jazzsanger, så må du ha en troverdighet som, og en ærlighet med det du driver med. Du kan ikke ta på deg en maske og gå inn og si at nå skal jeg gå inn og gjøre en jazzkonsert og være jazzartist, liksom, i en time. Det går ikke. Da må du være det (...)."

Her handler det om hvor viktig det oppleves å tilhøre en sjanger, være en forutsigelig del av noe. Hva skal så til for å våge å bevege seg utenfor sin egen sjanger?

P4-36G: "(...) jeg har veldig lyst å gjøre mer med storband. For der føler jeg meg litt hjemme."

Å bli profesjonell innen en sjanger innebærer at man kjenner seg hjemme i sin egen sjanger, og fremmed i en annen. Å kjenne seg hjemme, å ikke kjenne seg fremmed, viser til en selvopplevelse hvor man er der man hører til, det vil si et sted hvor man passer, hvor krav og form svarer til det man selv er og liker. Harmoni og aksept er hjemme-tegn på en stabil identitet. En vokal identitet har altså med tilhørighet å gjøre. En sanger som har vokal identitet som jazzsanger, har en fortrolighet med sin egen sjanger som gir tilfredshet.

Men en vokal identitet kan også være ustabil, slik popinformanten Gry har vist. Gjennom analysen av popinformanten har maktforholdene i popsangkulturen blitt særlig tydelige. Krav om tilpasning til et popformat har vist popinformanten at hun kontinuerlig må foreta valg med hensyn til hvordan hun vil synge og hva hun vil identifisere seg med.

"[H]ow do people come to value and assess particular sounds and styles and stars? How do music give pleasure (or pain)? In what terms do I make sense of my musical experiences? Where do these terms come from?"

(Frith 2002: 253)

Fortrolighet med sjanger og stil ser ut til å være nøkler til opplevelse av tilhørighet. Stemmen fungerer når sangerne synger i sin egen sjanger. Det er der profesjonaliteten ligger. Det er det de liker å synge. Dette er den kodekompetansen som sangere innenfor de ulike vokalkulturene behersker, enten kunnskapen er taus eller uttalt. For utenforstående kan sjangerne og kravene fortone seg nokså annerledes.

Det er lett å tenke overfladisk om sangere og sjangere som man selv ikke har så mye kunnskap om. Ofte omtales sangere i media via sine sjangere, og sjangerne har gjerne sine

stereotypier bestående av luftige påstander om hva som er riktig, hva som er vakkert, og hva som fortjener god omtale i media. Både påstander og synsinger om sangere og sjangere kan få uforholdsmessig stor makt. De kan ikke minst få betydning for sangernes selvfølelse, selvforståelse og selvrespekt.

En overraskende lærdom fra studien viser popinformantens arbeid med stemmeoppvarming og polering av uttrykket. En antakelse jeg hadde om popsangere var at de ikke var påpasselig med oppvarming av stemmen. Jeg tenkte overfladisk, og via stereotypier, om popsangere, at de brukte lite tid på stemmepleie og interpretasjon. Min popinformant brukte like mye tid på stemmepleie, innøving av sanger, polering av stemmeuttrykk og samarbeid med musikere som klassiskinformanten og jazzinformanten.

Jeg tror at det innad i en vokalkultur er forholdsvis stor enighet om kodene, hva som betyr noe og hva som ikke gjør det. Men vokaldiskursene ”flyter” i grensene. Ved å studere diskursene kan man imidlertid også se hva som faller utenfor, hva som absolutt ikke hører med i en bestemt vokaldiskurs. Det som har betydning for sangere, er det de snakker om og det de lever ut. Det er altså i disse avgrensningene, hvor sangerne snakker om seg selv og musikken de liker og synger, at innsikten i hva sangere opplever som betydelig og meningsfullt, ligger. Den vokale identiteten konstrueres uavlatelig av fortellingene som utspiller seg, musikken som synges og mestringen som kjennes i kroppen og bekreftes av tilhørerne.

7.3.3 Stil og klang

Klang er viktig for valg av sjanger. Valg kan bli foretatt på bakgrunn av nettopp klang. Popinformanten Gry var opptatt av brystklang-hodeklang problematikken allerede som 16-åring. Hun syntes ikke hun kunne uttrykke det hun ville med såkalt hodeklang (P2-129G, i kapittel 5.4.1). Hodeklang var for henne forbundet med klassisk sang, og det var en uønsket klang:

P2-131G: ”(...) dette ble en kjempekonflikt hver gang jeg skulle synges en popballade eller noe. Jeg hadde lyst å trøkke til, og på en måte gå opp der og ”belte” ut.”

I denne sammenheng fører klang umiddelbart hen mot stil¹³¹.

“To attach the word style to a given phenomenon or set of phenomena is to suggest that it possesses something that is distinctive and individual to such an extent that it may be isolated from other generically similar phenomena.”

(Byrnside 1975: 159f)

Når man så tar i betraktning at stil er kulturelt ervervet, stil er lært, blir det forståelig hvis sangeren tilpasser seg klang ut fra det hun tror er normene for riktig klangideal og stil innenfor sin sjanger.

P2-90G: ”(...) jeg tror at ”image” er kanskje, ”image” er kanskje det som er viktigst, at man har en stil (...).”

Når mine informanter snakker om kropp, klær, utseende og stil viser de at det betyr mye for dem å fremstå med en stil som er i samsvar med det de opplever seg som, en stil som kan bekrefte identiteten. Den sjangeren de synger i, har noe å si for hvordan de snakker om seg selv, om egen syngestil og stil generelt. Sangeres stil må ikke være tilfeldig.

Enhver sjanger har sine særegenheter, noe som er typisk. Klang utgjør en særlig sterk faktor. Men klang er alltid definert av noen. Derfor er ikke klang et nøytralt fenomen. Stil er en konsekvens av at krav er blitt stilt. Skam vokter grensene mellom det stilige og det ustilige. Sjanger blir en sammenholdelse av visse stilelementer.

Stilbegrepet er potent, fordi det utløser reaksjoner hos alle som forholder seg aktivt til det. Når noens stil defineres, er allerede noe annet valgt bort. Stil er en form for utelukkelse av noe annet. Derfor må stil kunne forståes som avgrensinger, som uttrykk for diskurser.

¹³¹ Stilbegrepet kommer opprinnelig fra latin og betyr griffel, håndskrift og uttrykksmåte http://www.caplex.net/web/artikkel/artdetalj.asp?art_id=9333947&L=1 lest 17.1.05. Stil er uttrykk for hvordan noe blir sagt, gjort, uttrykt eller fremført. Det kan være karakteristikk av en enkeltperson, en gruppe, en organisasjon, en bestemt type skole eller felt. Videre kan det være uttrykk for at et menneske har tydelig individualitet og god personlige smak. Da sier man gjerne at ”hun gjør det med stil” <http://dictionary.reference.com/search?q=style> lest 8.1.05. Byrnside (1975: 161) skriver: “(...) the particular shape that a musical style assumes must be understood not only in the abstract, but in terms of sociology of the composers of and the audience for that style”.

Som profesjonelle yrkesutøvere forholder informantene seg til sangstiler, sjangere, tradisjoner og eget uttrykk. De eksponerer seg, eller visse sider av seg selv, på podiet¹³². Sangere viser frem ikke bare kropp, men også lyd, til forskjell fra for eksempel dansere. En sanger skal kunne posere på platecover, blir avbildet i aviser, opptre på TV. Sangeren vet at hun blir betraktet, hun vet at hun blir vurdert. Dermed blir den synlige delen av det å være sanger også en vesentlig del av det personlige uttrykket som uavlatelig presenteres for publikum¹³³. Stilen blir både synlig og hørbar for publikum.

Informantene har, gjennom selvteknologiene, beskrevet hvordan forming av kropp og visuelt uttrykk er en del av det daglige arbeidet med instrumentet. En sterk fokusering på egen kropp gjennom øving, ofte fremfor speil, ofte sammen med andre sangere og musikere, virker med til å gjøre informantene, om enn i varierende grad, spesielt oppmerksomme på seg selv, eget stemmeuttrykk og stil, kroppsspråk, bevegelser, holdning, utseende, kroppsvekt, klær og hår. Informantene har beskrevet hvordan øving er en kontinuerlig trening, ikke bare på sangteknikk, polering av stemmeuttrykk, pust og pusteteknikk, tekst og tolkning, men også på det å fremstå profesjonelt med hele instrumentet sitt og fortolkningen av dette. Daglig øving skaper en oppmerksomhet om stil, og fremhever sang som en normativ praksis med tilhørende risiko for normbrudd og sanksjoner.

Sangere blir tilbudt en del valgmuligheter gjennom sosialisering, helt fra tidlig barndom og til de bestemmer seg for sangerutdanning. Informantene har vist eksempler på identitetsforhandlinger som foregår når de foretar sine valg, og valgene de foretar i disse prosessene handler om hva de vil at andre skal se dem som. Det blir vesentlig å markere seg med en stil, noe særegent, som viser spesielle egenskaper ved nettopp denne sangeren, til forskjell fra andre sangere.

Informantenes kroppsholdning er ikke bare en sangerholdning som taes frem når de skal øve og utøve. Klassiskinformanten Trond fremhever at sang inngår som et naturlig uttrykk og som

¹³² Når jeg sier “visse sider av seg selv” er det fordi det ikke kan finnes et entydig svar på hvorvidt noe er uttrykk for seg selv eller deler av seg selv.

¹³³ Det ligger i sangerens rolle å være synlig og hørbar. Hva det impliserer er komplekst å forstå, men mulig dersom man ser sangeres handlinger på podiet som en effekt av diskurser, som en effekt av vanestrukturer, tatt-for-gitte væremåter, og taus kunnskap om hva forventninger og krav innen vokalkulturen innebærer. Kulturell preging er det som blir naturlig og uproblematisk (Frykman/Løfgren 1994: 222). Det er kulturell arv som bæres videre når informantene tar opp i seg syngemåter. Diskursene som de lever gjennom, må derfor også sees i lys av tradisjoner og fortid.

en del av hverdagen (K1-135Tr, i kapittel 4.5.2). Erfaring blir kroppsliggjort (engelsk: embodied). En slik kroppslighet uttrykker stil.

For mine informanter er stil et fremtredende trekk både når det gjelder selve sangstemmen; klang, syngemåte og frasering, men også når det gjelder personlig pleie, kroppsspråk og fremtoning. De har valgt å spesialisere seg innenfor tre ulike stilarter. Intervjuutsagnene viser at det innenfor de tre respektive sjangerne stilles strenge krav om stilriktighet for å være god innen sjangeren. Den klassiske sangsjangeren, med sine lange tradisjoner, gir klassiskinformanten Trond direktiv om hvordan han må synge tyske lieder, romanser eller barokk-arianer. Jazzinformanten Liv leser stiluttrykk ut av fagplaner og kritikeres beskrivelser av jazzsangere, mens popinformanten Gry må møte publikum for å få tilbakemelding på om stilen er korrekt i forhold til normen for god popsang og utseende som popartist.

7.3.4 Identitetsforhandling i praksis

Analysene har vist at identitetsforhandlinger inngår i sangeres identitering. Makt, merkbar gjennom institusjonsautoritet, rekruttering, faglig autoritet, sjangerautoritet, idealtenkning, økonomiforvaltning, prioriteringer, popularitet og mediaomtale kan gjøre sangeren i tvil om eget ståsted, egne valg, egen sjangertilhørighet.

Man finner grenselinjene der hvor identitetsforhandlinger foregår:

“Identity is about boundary processes (Wallman 1986) rather than boundaries. As interactional episodes, those processes are temporary check-points rather than concrete walls (...).”

(Jenkins 2002: 98f)

Jeg finner støtte hos flere på at både *sosiale* og *individuelle* identiteter er resultat av identitetsforhandlinger (jfr. informantenes identitetsforhandlinger). Jenkins fremhever maktforhold og indre-ytre dialektikk som en del av forhandlingene (Jenkins 2002: 25/81). Goffman (1969) forfekter en dialektikk mellom selv-image og offentlig image. Goffman er opptatt av individet som registrerer og regisserer seg selv. Dette i motsetning til Foucault, som fremholder at individet er underlagt sterkere krefter enn seg selv, og at hun dermed fremstår

som en effekt av disse kreftene. Denne distinksjonen er viktig. Foucault vektlegger årsakene til det som skaper føyelige kroppar¹³⁴. Han skriver:

*”Føyelig er kroppen når den lar seg underkaste, bruke, forvandle og perfeksjonere.”
Foucault (2001: 126)*

Det er denne distinksjonen jeg har hatt i tankene når jeg har bearbeidet informantenes utsagn om det å stå på podiet og beskrive opplevelsene derfra. Popinformanten Grys beskrivelse nedenunder viser at samspillet med publikum handler om uskrevene forventninger fra både utøver og publikum. Hvem hun er, er ikke opplagt.

P2-8G: ”(...) Jeg var egentlig bare dødsspent på å komme ut på scenen og se hvordan folk tok imot og om jeg klarte å kommunisere med så mange mennesker.”

Jeg trekker frem dikotomien indre-ytre igjen, for å tydeliggjøre at de ”ytre” kravene fra publikum som popinformanten Gry her forholder seg aktivt til, erfares som ”indre” for henne. Dikotomien er komplisert å forholde seg til hvis man ikke kan erklære noe som indre ”i seg selv”. Jeg foreslår at man kan betrakte det som oppleves som ”indre”, som effekt av diskurser over tid. På podiet er Gry prisgitt publikum. De fungerer som autoriteter som hun må rette seg etter for å innfri forventningene som popsanger. Gry stadfester sin subjektposisjon som popsanger i denne situasjonen når hun sier:

P2-8G: ”(...) når jeg var ferdig, da var jeg på en måte lettet over at jeg hadde klart å få til de målene som jeg hadde satt meg, at jeg hadde nådd det.”

Indre-ytre problematikken eksisterer overalt; i forhold til individuell og kollektiv identitet, privat og offentlig fokus, innordning og selvtutfoldelse, opplevde krav og frihet til å skape. Problematikken tydeliggjør at identitering er en prosess som pågår kontinuerlig, fordi ”den andre”, her i form av publikum, alltid vil være med og utforme individets opplevelse av hvem hun er. Sett i lys av diskursteorien vil det være mulig å se Goffmans teorier som en måte å

¹³⁴ Det er særlig i boka ”Overvåkning og straff” at Foucault tar opp dette temaet, med utgangspunkt i analyse av soldatens tilpasning og disiplinering til system og kultur i det 18. århundre.

beskrive indre og ytre krav på¹³⁵. De ytre kravene ”flytter inn” og fungerer som individets eget kontrollorgan mot verden.

Et individ har alltid mulighet til å identifisere seg på forskjellige måter i en bestemt situasjon. I diskursperspektivet, hvor identitet sees som resultat av forhandlinger i diskursive prosesser, betyr det at det er når individet inntar en tilbudt subjektposisjon i en diskurs at man kan finne en midlertidig ”stabil” identitet. Filosofen Emmanuel Renault skriver om nettopp det å tre frem som en identitet:

”It is only when identities become uncertain, when it becomes impossible or very difficult to define oneself as belonging to a larger whole, that it becomes possible to claim an identity.”

(Renault 2004: 102)

Når popinformanten Gry blir i tvil om egen identitet som sanger, ”(...) For jeg har jo det siste året vært så usikker på hva jeg, hvilken type sjanger jeg har lyst å tilhøre” (P4-50G, i kapittel 5.4.2), er det slik usikkerhet som bringer henne mot egen tydelighet. Identitet blir kroppsliggjort erfaring, fortolket og forhandlet frem gjennom ulike forsøk på å finne bærekraftige betydninger. I komplekse prosesser prøves betydninger, forståelser og selvbilder ut og forandres i samspill med andre. Slik utkrystalliseres identitet i en kontinuerlig og livslang meningsdannende prosess, hvor forståelse av verden sammenveves med forståelse av hvem hun selv erfarer at hun er, og hvem hun ikke vil være.

Selve tvilen er identitetsforhandling i praksis. Å utvikle vokal autoritet og egenart fordrer at man ser alternativer som ikke egner seg, og som man derved velger bort.

Individuell identitet kan oppleves relativt stabil på mange vis, med faste relasjoner til familie og andre. Samtidig er det også en tilstand i kontinuerlig endring alt etter hvor man befinner seg, hvem man er sammen med, hvilken subjektposisjon man inntar og hvordan man forholder seg til det kulturelle rommet man bebor.

¹³⁵ Se også Jenkins (2002: 52).

Vokal identitet kan være:

- den opplevelse sangeren uttrykker at det å synge er
- sangerens erfaring med sang, verbalisert
- sangerens uttrykte sjangertilhørighet
- den kunnskap sangeren formidler ved sin faglige, vokale autoritet
- de selvteknologiene sangeren anvender for å ta plass som den sangeren hun vil være

Når sangeren tar plass som det hun definerer som seg selv og sitt eget, ønskede, opparbeidede stemmeuttrykk, har hun utviklet en vokal identitet som er relativt stabil. Både klassiskinformanten Trond og jazzinformanten Liv fremstår i dag med vokale identiteter som inntil videre er stabile. Trond uttrykker følgende om seg selv:

K3-81: (...) ”jeg syns at det jeg gjør og den måten jeg synger på, den musikken jeg synger, representerer meg. Det syns jeg altså.”

Men det har ikke alltid vært slik. Trond gjennomgikk identitetsforhandlinger da han møtte den klassiske vokalkulturen som 16-åring:

K1-6Tr: ”(...) Og da ble det liksom det at jeg skiftet fra å identifisere meg som popsanger til å bli, til å bli skolert sanger, da, opplevde jeg det som. Det var liksom en forskjell på det å være skolert og det å drive med popmusikk. Så det var en sånn veldig klar identitetsting, mer enn det var en reell ting.”

Det er likevel tydelig at tilfeldigheter påvirker hva som tilbys og hva individet synes å finne interessant å prøve ut videre. Det er trolig at man lar seg flyte med av nokså tilfeldige diskurser inntil noe blir så tydelig mer interessant at det må taes et konkret valg. Selv Trond, som valgte å gå videre med klassisk sang, kan uttale seg på følgende måte:

K3-79Tr: ”Jeg synes det er veldig overraskende at jeg er blitt sånn som jeg er blitt.”

Utsagnet viser diskursmakt. Det er enkelt å la seg ”drive av strømmen”, akseptere noe som gitt. Men alle typer konflikter som bryter med normalitetspraksiser, vil kunne aktivere endring av praksis.

Popinformanten Gry artikulerer tydelig at hun befinner seg midt i dramatiske identitetsforhandlinger. Det hun vil uttrykke, og hvordan, kan hun ikke uttrykke innenfor

popsangdiskursen, fordi normene for ”normal” popsang ikke er sammenfallende med hennes oppfatninger av hvordan god popsang skal gjøres. Grys forhandlingsarena befinner seg således på en tidsakse som kan strekke seg langt frem i tid. Hun erkjenner at hun er på vei bort fra en vokal identitet som popsanger. Hva hun kan identifisere seg med, og hvordan, vil avgjøres av hva slags subjektposisjonering hun tilbys og inntar i forhold til kommende prosjekter.

7.3.5 Selvteknologi - grep om eget handlingsrom

Identitetsbegrepets kompleksitet har blitt tydelig gjennom de mangfoldige strategiene som informantene har beskrevet. Jeg ser identitet som et sett av multiple praksiser, selvpraksiser. Selvteknologier har effekt ved at de konstituerer identitet.

Selvteknologiene er det kanskje viktigste redskapet individet har til å utforme sin identitet. I min analyse av informantene har jeg lagt vekt på å analysere nettopp selvteknologiene, fordi jeg der har fått innblikk i hva som styrer informantenes tenkemåter om sang og vokale uttrykk, hva som utgjør deres standarder for det normale. Gjennom analyse av selvteknologiene ble det selvsagte og tatt-for-gitte tydelig og jeg forsto hva som var mulig og umulig å gjøre og tenke innenfor de diskursene som informantene reguleres av. Når mine informanter har vist meg deres ”curriculære rom”, har de samtidig vist meg hva som ikke er en del av ”rommet”¹³⁶. Når kunnskapen som finnes i diskursen aksepteres som riktig og viktig, vil handlinger og tenkemåter styres av denne kunnskapen. Det som for informantene oppleves som fremmed, som ”feil”, er nettopp det som er med på å tydeliggjøre den diskursen de faktisk befinner seg innenfor. Informantenes praksiser kommer således til syne nettopp gjennom selvteknologier.

Presentasjonen av informantene har dreid seg mye om deres forhold til sang som yrke. Yrkesidentitet viser seg å være en sterk faktor i informantenes vokalkulturelle rom. Dermed er profesjonalitet, øving, læring, motivasjon og til en viss grad effektivitet av betydning for hvordan vokal identitet er satt sammen. Min hensikt her er ikke å ta for meg de ulike begrepenes innhold. Det har andre gjort¹³⁷. Jeg finner det imidlertid hensiktsmessig å dvele litt

¹³⁶ Uttrykket ”det curriculære rom” er hentet fra Krüger (under utgivelse).

¹³⁷ Relevant litteratur er Bandura (1997), Bouij (1998), Graabræk Nielsen (1998), Jørgensen H. (1999), Zimmerman Nilsson (2004).

ved selvteknologibegrepet og begrepet ”self-efficacy”, som særlig er brukt i kognitiv læringspsykologi. På norsk kan man oversette ”self-efficacy” med selvregulering, selvbedømming av evne og talent, eller opplevelse av kompetanse. Hva kan så være forskjeller på selv-teknologi og selvregulering?¹³⁸ Eller, hvordan kan kunnskap om self-efficacy brukes til å forstå bedre hvordan sangere bruker selvteknologier? Jeg forsøker slik å sette kunnskap om øvingsprosesser og musikerens beskrivelse av sin yrkessituasjon i sammenheng med mine innsikter om informantene i denne studien.

Klassiskinformanten har detaljert beskrevet hvordan han jobber aktivt med seg selv for å oppnå ønsket klang, pust, fysisk holdning og dessuten attityde til faget ”klassisk sang”. Jeg kaller teknikkene som Trond benytter seg av for selvteknologier, i betydningen selvpålagte praksiser som sangeren driver med for å endre seg og oppnå en ønsket effekt, nemlig en sangstemme og en holdning til sin egen yrkesutøvelse som fungerer godt og som sangeren kjenner som riktig i henhold til sine idealer.

I Zimmerman Nilssons forskningsstudie om selvregulering hos musikk lærere, sees begrepet ”self-efficacy” som et uttrykk for musikk læreres opplevelse av kompetanse i relasjon til yrkespraksis. Oppfatningen av egen evne til å organisere og utføre handlinger for å nå sine målsettinger og hvilke av disse kunnskapene og ferdighetene som er hensiktsmessige for å nå målene man setter seg, er av betydning. Man kommer her nært begrepet ”self-esteem” (på norsk: selvfølelse, selv vurdering), men det handler mer om egen kunnskapsoppfatning sett i forhold til andres kunnskapsoppfatning (Zimmerman Nilsson 2004: 4). Her spiller normer og idealer inn som kriterier for vurdering av seg selv. Zimmerman Nilsson kommer inn på begrepet rolleidentitet og de mange komponentene som det innebærer. Hun viser til Bouijs (1998: 83) beskrivelse av hva han definerer som rolleidentitetens tre komponenter: hva man skal beherske rent faktisk, hva som sosiokulturelt forventes av den som innehar en slik posisjon og hva individet selv anser for verdt å strebe etter. Bouij viser hvordan karakter og rolle henger sammen og viser til manérer, vaner, trekk, motiver og sosial status. Rolleidentitet kan, i følge Bouij, defineres som den karakter og den rolle som individet tilskriver seg som innehaver av en viss sosial posisjon (Bouij 1998: 82f).

¹³⁸ Se 1.3.2.

Hva kan være drivkreftene for et individs ulike måter å motivere seg selv til øving? Er det disse drivkreftene som viser frem mine informanternes valg?

Det er vanskelig å vurdere om det er informantenes ervervede kunnskaper om henholdsvis klassisk-, pop-, og jazzsang som er med på øke graden av tilfredshet med egen virksomhet, og derved er en styrende kraft for måten de vurderer egne prestasjoner som sangere, eller om det er sjangeren i seg selv som bærer makten med seg. Selvteknologibegrepet, slik jeg bruker det, viser *måtene* informantene arbeider med seg selv. Kunnskaper om sang som informantene har opparbeidet, øker opplevelsen av makt og mulighet til å endre og utvikle egen virksomhet, i form av det jeg kaller kunnskapskrefter¹³⁹.

Foucault skriver, i "Power/Knowledge" om hvordan kunnskap fungerer som makt:

"Once knowledge can be analysed in terms of region, domain, implantation, displacement, transposition, one is able to capture the process by which knowledge functions as a form of power and disseminates the effects of power."

(Foucault 1980: 69)

Autoriteten som gror ut av kunnskap om et fagfelt er ikke bare usynlige, sirkulerende krefter. Kanskje er det mulig å "høre" kunnskapskraften i klassiskinformanten Tronds vokale autoritet, slik den kommer ut som lyd i en barokkarie eller en romanse? Man kan også tenke seg at makten kan være synlig som kroppslig autoritet, slik Trond fremstår med en trenet kropp, med evne til å skape sangkunst etter bestemte kriterier. Hans attityde til egen stemme og kropp er internalisert. Han er "seg selv" mer enn rollen "klassisksanger". Han fyller ut rollen ved å være et både og. Han lager en bro mellom seg selv som profesjonell sanger og seg selv som menneske.

Trond har vist meg ulike rom, som jeg så har kategorisert som henholdsvis konsentrasjonsrom, meningsrom, klangrom, temporalitetsrom, kvalitetsrom, formidlingsrom og toleranserom. Innenfor disse rommene er han "herre i eget hus". Han prøver ut ulike måter å øve på, og få kontakt med pust og klang. Det gjøres i rammer som han selv har definert. Han

¹³⁹ Når Bourdieu bruker begrepet *kulturell kapital*, anvendes det gjerne om større felt, som institusjonsmakt, og makt via lærebøker og fagplaner. På individuelt nivå mener jeg at begrepet *kunnskapskrefter* kan fungere tilfredsstillende og klargjørende.

har med seg hjelp i form av lærte idealer og normer for riktige og gode måter å utøve klassisk sang på. Han har noter, piano, speil, og plass til å bevege seg.

Fortolket på denne måten blir selvteknologier uttrykk for skapende prosesser drevet frem av kunnskap¹⁴⁰. Man kan se det som positive krefter som driver utøveren Trond fremover som klassisksanger. Men som han sier selv, han øver aktivt mot at han skal kjenne profesjon, hverdag og privatliv bli en helhet:

K1-135T: "(...) At jeg føler at det går inn i meg som en del av meg, ikke sant? Slik at det faktisk er et uttrykk som ikke skiller seg fra hverdagen. At sangen også er en del av meg."

Ruud (1996: 10) definerer retroende og institusjonalisert musikkpedagogikk som øving, selvdisciplin og kroppslig disiplinering, håndtverk og kunnskap. Dette danner over tid et gjennomarbeidet personlig uttrykk med forankring i en lang historisk tradisjon.

Når klassiskinformanten Trond, etter mange års sosialisering mot profesjonell sangkarriere gjør bruk av sine selvteknologier, er det nettopp den institusjonaliserte musikkpedagogikken som internaliseres og uttrykkes.

7.4 Forholdet mellom makt og kunnskap

Jeg vil utdype mine forståelser av vokal identitet ved å knytte makt/kunnskapsbegrepet til den nyervervede kunnskapen. Makt, i Foucaultsk forstand, virker formende i alle mellommenneskelige sammenhenger. Makt forårsaker individuelle valg og posisjoneringer som over tid konstruerer og produserer identiteten til aktørene innenfor et felt. Effekten makt har på aktørene, frembringer det disponible handlingsrommet (Krüger 1998: 172). Et slikt maktbegrepet gjør det mulig å skjønne hvordan makt opererer og influerer på alle mennesker. En slik forståelse er i tråd med den måten en rekke forskere forstår makt/kunnskap-begrepet, slik det er utledet og videreutviklet fra Foucault (Dean 2006, Hall 2002, Krüger 2000, Nerland 2003, Rose 1996).

Maktens betydning vises gjennom informantenes opplevelse av "indre" og "ytre" krav. Makt, forstått som kreftene som ligger i opparbeidet kunnskap og selv-justis hos aktørene innenfor

¹⁴⁰ For videre lesning om strategier for læring og selvdisciplinering henvises til DeNora (2005), spesielt kapittel 3: "Music as a technology of self", og dessuten til Frith (2003).

et kulturelt rom, viser seg i aktørenes handlinger, strategier, taktikker, refleksjoner og løsninger på problemer. Makt griper også inn i et individs oppfatning av fremtidsmuligheter. Den innskriver seg i det nåtidige og former hva som synes riktig, viktig og verdt å strebe etter.

”Following Foucault, I have suggested that we use the term ‘government’ as a portmanteau notion to encompass the multiple strategies, tactics, calculations, and reflections that have sought to ‘conduct the conduct’ of human beings (Foucault, 1986a; Gordon, 1986, 1987; see this volume, especially Chapters 1 and 2).”
(Rose 1996)

Hvilke sannhetsoppfatninger som eksisterer og virker innenfor de ulike diskursene, ser man via individet og hvordan hun formes og disiplinerer seg selv. Det er den kunnskapen som ligger i et kulturelt rom og holder sammen det som finnes og den kunnskap, i vid forstand, som har betydning i den enkelte diskurs for det enkelte individet. Man kan se betydninger, altså maktutøving, gjennom hva som vektlegges når kvalitet på sang bringes inn, og hva som ser ut til å ha betydning for en institusjons rykte. Man ser det dessuten i måten en sangers stemme, eller en sjanger, karakteriseres på. Popinformanten Grys ”sannhet” om hva som er god popsang ligger i utdraget fra et av utsagnene i 5.5.1:

P3-44G: ”(...) Jeg har hørt på Whitney Houston hele livet og jeg har alltid ønsket å komme opp på de tonene, og nå føler jeg at jeg kan det.”

Popinformanten formes av dette. Den kunnskapen som er gjeldende, gjør noe med hennes selvoppfatning og forståelse av hva hun tror må oppfylles for å være en *ekte* - det vil si korrekt - sanger.

7.4.1 Autoritetssystemer

Profesjonelle yrkesutøvere, som informantene i denne studien, har blant annet blitt preget av sine utdanninger. Institusjoner er en vid betegnelse som kan favne mye innen den sosiale kompleksiteten som virkeligheten er¹⁴¹.

“Among the more important contexts within which identification becomes consequential are institutions. Institutions are established patterns of practice, recognised as such by actors, which have force as ‘the way things are done’ .”
(Jenkins 2002: 24)

¹⁴¹ Institusjonsbegrepet brukes om normerte praksiser, for eksempel ekteskap, ledelse, presterolle, legerolle. Se Berger & Luckmann (1967).

Institusjoner får gjerne uforholdsmessig stor og sentral plass, både i samfunnet generelt og for hvert enkelt menneske. Man holder dem frem som autoritet, de fungerer som ”sannhet”. Kunnskap er samlet der, og ekspertise er et nøkkelord. Men det er ikke dermed sagt at institusjoner er hensiktsmessige, at de fungerer tilfredsstillende, at de tar vare på enkeltindivider, at ”rett” blir ”riktig”, selv om de bidrar med å gjøre hverdagen mindre komplisert og mer forutsigelig. Det som holder en institusjon sammen, er menneskene som bebor og benytter institusjonen, både gjennom de historiene institusjonen har, den daglige undervisningspraksis, eksamensformene og visjonene.

Når jeg løfter frem institusjoner og institusjonalisering i denne studien, er det fordi slik kunnskap har vært hensiktsmessig for forstå hvordan informantene reguleres av tidligere og nåværende erfaringer med utdanningsinstitusjoner. Det er ikke for å vise at institusjoner har makt. Det er ubetvilelig. Det er snarere for å se på hvordan og i hvor stor grad institusjonelle påvirkninger virker konstruerende på enkeltindividene, både når det gjelder prosess og praksis. Når noe blir institusjonalisert, kan en konsekvens bli at innholdet blir forutsigelig. Institusjonen setter rammebetingelsene og friheten til egen skaping blir borte (Berger & Luckman 1967). Slik kan man bedre forstå hvordan vekselvirkningen mellom kollektive og individuelle identifikasjoner fungerer.

Hvordan påvirker det ”diffuse” i institusjonskulturen den sangeren som befinner seg der? Hva slags betydning kan institusjoner ha på sangeres identitering? Informantene har vist flere eksempler på hvordan makten som sitter i institusjonsveggene virker. Klassiskinformanten Trond beskriver fra sitt første år som elev på musikklinje på videregående skole at han følte

K3-42Tr: ”(...) en slags forpliktelse til å like klassisk, for det var jo liksom det som lå i ... du må jo liksom bli interessert i klassisk musikk (...)”

Da han så ble student på konservatoriet, ble han frustrert over egen identitet som student på et konservatorium. Han sier i 4.4.1:

K1-55Tr: ”(...) Er jeg nå ikke så flink liksom som jeg burde være der jeg er? Og liksom og, det har noe også med identiteten min i det miljøet.”

Dette dreier seg om kunnskapsproduksjon og hva som gjør at akkurat en bestemt type kunnskap blir avgjørende for sangeren. Rose (1996) følger i Foucaults spor og kaller praksisene som settes i spill innenfor institusjoner for ”human technologies”. Han ser

institusjoner som "human technologies", hvor koder og standarder fungerer som formatterende standarder på individet.

"These are embodied in the design of institutional space, the arrangements of institutional time and activity, procedures of reward and punishment, and the operation of systems of norms and judgements. They can be thought of as 'technological' in that they seek the calculated orchestration of the activities of humans under a practical rationality directed toward certain goals."

(Rose 1996: 152f)

Det handler om hva som genererer kunnskap som individet, gjennom internalisering og disiplinering, konstituerer sitt subjekt rundt, det vil si etablerer sin identitet i forhold til. Når jazzinformanten Liv, i 6.4.1, karakteriserer musikkutdanningsinstitusjonen som hun var student ved, viser hun samtidig frem hvordan hun identiteres av hva hun opplever som sant. Hun sier:

J1-69L: "(...) jeg må jo innrømme det altså, ja, det er en prestisjetung skole, sånn sett, da. (...) jeg merker det for eksempel hvis du skal søke om støtte til plateinnspilling, altså du skal... det er jo produktet som betyr mye, selvfølgelig altså, men det er liksom slik at har du den utdanningen, kan du skrive på CV-en at du har den utdanningen, så vet folk iallfall hva det er (...) Så, så pluss at det er en utrolig bra skole. Det er den beste skolen som finnes."

Man kan ikke si at det først og fremst handler om musikkutdanningsinstitusjoner, for det er en rekke institusjoner, organisasjoner, foreninger og samlinger med mennesker som utgjør det sosiale trykket rundt sangeren. Det er likevel slik at musikkutdanningsinstitusjonene står i en særstilling, fordi det er her selve yrkesutdanningen finner sted. Det er altså her forventninger sirkulerer både på student- og lærerside. Studenten har forventninger som bygger på forestillinger, opparbeidet gjennom hva hun har hørt av andre sangstudenter, opplevd på konserter med utøvere fra institusjonen, forstått gjennom å lese fagplaner, fått forestillinger om utfra hva lærere ved institusjonen står for i form av dyktighet og tilbakemeldinger. Slike forestillinger blir for studenten rammer som hun forholder seg til, selv om ingen direkte sier at det er slik. Eksamens straff og belønning, ofte med håndgripelige konsekvenser langt inn i fremtiden, blir en kraftfull understreking av alvoret i normhierarkiet. Hvilke standarder og

koder for god og riktig praksis er det man underordner seg i et system som konservatoriet?¹⁴² På hvilke måter er det man innordner seg? Med andre ord, hva slags krav er det som sirkulerer som får sangere til å tenke og handle som de gjør? Og hva slags konsekvenser får valgene for sangerens selvoppfatning?

Hvordan vises makt som autoritetssystem ved utdanningsinstitusjoner? Makten skriver seg inn på alle nivåer. Jo vanskeligere det er å bli tatt opp som student ved en velrenommert institusjon, desto høyere prestisje synes det å innebære at man blir ”den utvalgte”. Dyktige lærere trekker til seg dyktige studenter, og omvendt. Eksamenskrav kan dermed justeres opp. Norges Musikkhøgskole presenterer seg selv slik på hjemmesiden:

”Norges Musikkhøgskole i Oslo er landets fremste musikkutdanningsinstitusjon og har en sentral posisjon i norsk musikkliv.” <http://www.nmh.no> lest 28.2.06

Mens jazzlinja ved NTNU (bachelorprogram, utøvende musikkutdanning) i Trondheim sier det slik:

”Jazzlinja har kjendisstatus i norsk musikkliv og fylte 25 år forrige høst. I løpet av disse årene har våre jazzstudenter preget den nasjonale og internasjonale jazzscene. Studiet er i prinsippet åpent for alle studenter.”
http://www.studier.ntnu.no/rw_index_sprog.php?sprog=BMUSP&type=HOVED lest 28.2.06

Krav og forventninger som stilles i fagplaner, i aktivitetsnivå og fra lærer til student, opprettholdes ikke bare av et høyt nivå, men også av særegne innsidekulturer, slik de viser seg frem i lærernes og studentenes ulike praksiser. Diskursene som utgjør innsidekulturen dominerer aktørene. Dette er godt belyst i studier av for eksempel Kingsbury (1988), Holdhus (2001) og Nerland (2003). Måten jazzen er blitt institusjonalisert på, er med på å forme våre forestillinger om hva jazz er. Det former også holdningene innad i institusjonen, samt ikke minst, alle som søker opptak. Det etableres også forestillinger om hva det vil si å være jazzmusiker (Stavrum 2004: 30). Etableringen av jazz og såkalt rytmisk musikk på musikkutdanningsinstitusjonene i Norge, speiler kulturen utenfor institusjonene. At jazz og

¹⁴² Jeg kaller høyere musikkutdanningsinstitusjon for ”konservatoriet”, selv om det gis høyere musikkutdanning ved Norges musikkhøgskole og institusjoner som nå går under betegnelsen ”universitet” (for eksempel konservatoriet i Stavanger) eller ”høgskole” (for eksempel konservatoriet i Tromsø).

rytmisk musikk gradvis har ”flyttet inn” på områder som har vært dominert av klassisk musikk, rokker ved etablerte forestillinger om kvalitet¹⁴³.

7.5 Utfordringene på podiet

Studien har vist meg at skamperspektivet er et nyttig redskap til å forstå identitetsproblematikk med. Da jeg skrev hovedoppgaven ”Stemmeskam – hemmede stemmeuttrykks fenomenologi, arkeologi og potensielle rekonstruksjon gjennom sangpedagogikk” (1998), utformet innenfor et hermeneutisk fenomenologisk perspektiv, ble jeg klar over at skam er et gjennomgripende og regulerende fenomen for alle mennesker – det er ”sinnets bindevev”. Det har ulik valør i forskjellig tid og kultur, men det fungerer alltid som en regulator for individets atferd og tanker om seg selv¹⁴⁴. Når jeg i denne studien bruker de diskursteoretiske begrepene på identiteringsfenomener, finner jeg latent og potensiell skam innbakt som en regulator i både tenke-, tale-, synge- og handlemåter. Om man ikke postulerer en regulator, en sanksjon, en opplevd ”straff” for å bryte diskursenes normer vil det være vanskelig å begrunne at diskurser, konvensjoner og ”krav” virker så bindende og styrende på individer som de synes å gjøre.

Hva er det informantene søker hos sitt publikum? Jo, de vil bli møtt og anerkjent.

Popinformanten Gry beskriver sårbarheten som ligger innbakt i det å være profesjonell popsanger:

P4-52G: ”(...) det produktet som jeg skal prøve å promotere eller å selge og markedsføre, er meg selv. Det blir så, av og til så sårt, altså det blir så veldig personlig og veldig... Hvis du får et avslag, så går det rett inn i hjertet på deg, liksom.”

I kapittel 5.5.5 beskriver popinformanten sine strategier for å handle fornuftig, og håndtere det problematiske med både å være profesjonell sanger og samtidig en markedsfører av seg selv. Selvteknologien hun bruker på seg selv handler om å beregne sitt publikum og sine potensielle samarbeidspartnere, slik at hun unngår de ubehagelige følelsene som sårbarheten

¹⁴³ Se også 6.4.1.

¹⁴⁴ Se også 2.3.3.

kan bringe frem. Popinformanten vil bli respektert for sitt valg av stemmeuttrykk, sjanger og måte å synge på.

Skam iscenesettes av sin motsetning, ære og stolthet. Følelsene som skam fremkaller, er alle gjenkjennelige: flauhet, sjenerthet, følelse av mistilpasshet, rødme, ønske om å være usynlig, og så videre. Frykt for avvisning og nederlag er knyttet til behovet for å unngå følelser som man kan relatere til skam. Dette påvirker hva de håper på, hva de våger og hvordan de uttrykker seg – kort sagt, identiteringen. Popinformantens beskrivelse i følgende utsagn, viser hvordan kroppslige reaksjoner utløses av skamopplevelser:

P3-76G: ”(...) det er klart at man kan få en følelse av at man ikke er god nok og da knyter det seg og da glemmer man å puste og da gjør man alt feil.”

Mine informanter uttrykker ikke med ord at de reguleres av skamfølelser. Det er måtene det snakkes på som viser at strategier for å unngå skam regulerer atferden. For å forstå dette, må man også forstå hvordan diskurser virker formende både på individnivå og på gruppenivå. Hvorfor kan skam styre gjennom sitt fravær? Jo fordi den enkelte har opplevd skam en eller annen gang. For å se mekanismen, må man tenke på situasjoner, situert i tid. Det spesielle med skam er at det ikke snakkes om skam selv om det vitterlig er skamfølelser som står på spill. Det forklares av at skam fører til unngåelse av den atferden som utløser skam. Skam er dessuten i seg selv skammelig, og i noen grad tabuisert.

Selv om man kan skamme seg i enerom, betyr ikke det at skammen ikke er kulturelt betinget. Det må alltid en annen til for å vekke skamfølelser. Den andre kan være konkret eller imaginær, en person, et publikum, en samarbeidspartner, en avisleser, en kritiker, en bedømmelseskomite eller en institusjon. Kort sagt; *den andre* representerer hele det kulturelle feltet, med alle diskursene som individet reguleres av. Skammen infiltrerer individet når hun tror hun vet hva den andre mener, tenker og forventer om prestasjonen, og hun ikke vet om hun har oppnådd det hun burde, jamfør popinformantens utsagn ovenfor. Disse mekanismene virker også motsatt vei, som en slags tilbakevirkende kraft. *Den andre* kan også komme til å oppleve utøverens skam som sin egen, fordi det er gjenkjennelige følelser. Men det besnærende med skamfølelsene er at *den andre* ikke engang behøver å være til stede ”in persona”. Det er nok for individet å tenke seg en situasjon med vedkommende til stede, forestille seg en situasjon hvor følelser med tilknytning til skam skal dukke opp. Slik kan man forstå hvor betydningsfullt det kulturelle er og hvor sterke krefter som er gjeldende.

Klassiskinformanten Tronds tvil på om han var en *god* sanger da han var student på konservatoriet er en annen illustrasjon av skamrelaterte fenomener¹⁴⁵:

K1-55Tr: ”(...) jeg visste ikke om det dermed var sånn at jeg ikke var verdig til å være musikkstudent, ikke sant?”

Informantene tilpasser seg normene som kulturen tilbyr, de innordner seg i diskursene. Tradisjoner er tause, sterke maktfaktorer i ethvert menneskes liv.

Den skammen jeg fokuserer på i forbindelse med informantenes identitering, handler også om tilpasning. Mine informanter *forholder* seg til skam, fordi de kontinuerlig forholder seg til normene. Skam unngås ved at man lar være å bryte kulturelle normer. Det å ikke snakke om skam, er et bevis på skammens eksistens. Den får utløp som tilpasning til merkelapper som klassisksanger, popsanger og jazzsanger, tilpasning til konservatorietradisjoner, syngestiler, fraseringer, idealer, kunstuttrykk. Normative mønstre i form av kulturelle krav, standarder og regler tydeliggjøres blant annet gjennom en sangers stil. Informantene prøver å foredle stemmeuttrykket sitt i forhold til idealer. Hvordan de forholder seg, utgjør identitering. Hvorvidt de tilpasser seg krav eller ikke, har med makt og motmakt å gjøre.

”*Så jeg prøver jo å være et medium for musikken*”, sier klassiskinformanten (K2-76Tr, i kapittel 4.5.5). Kravene til klassisk sangutøvelse er, som jeg har vist gjennom studien, svært stramme. Friheten til selvstendig skaping begrenses av de gitte reglene.

”*Man kan ikke frike helt ut og tro at man skal selge en masse pop-plater på platebarene, liksom*”, sier popinformanten (P1-34G, i kapittel 5.3). Hun vet presis hva hun må forholde seg til, og hvordan hun må synge, for å passe inn og bli akseptert som en ekte popsanger.

Jazzinformanten må også leve opp til høye krav: ”(...) *altså det er liksom en av forutsetningene for på en måte å være en god jazzartist, så er det at du skal gå dine egne veier*” (J4-28L, i kapittel 6.3). Det regulerer handlingsrommet. Vil hun være en god jazzsanger, må hun innfri de kravene hun selv mener finnes for å være en god jazzsanger.

¹⁴⁵ Se 4.2.3.

Jeg ser skam som den sanksjonen som gjør at vi alltid ønsker å innordne oss i visse mønstre som er sosialt legitime, og som kan utgjøre ”identitet”. Det er potensialet for sanksjonering av atferd, og ubevisst individuell selvdressur, som konstituerer makten *som* makt.

7.6 Konklusjon

Å definere seg selv som henholdsvis klassisk-, pop-, eller jazzsanger setter sangeren i en slik posisjon at hun kan sies å ha en vokal identitet *som* en klassisk-, pop-, eller jazzsanger. En sanger definerer seg *som* noe når hun vet hva dette noe er, og hun samtidig vet at hun behersker det. Studien har vist at det skal mye til for en profesjonell sanger å definere seg *som* en bestemt type sanger. Mengden av utdanning utvikler tilsvarende respekt for sang som fag og sang som kunstform. Dessuten er reglene og kodene for korrekt oppførsel innenfor de ulike sjangerne såpass strenge at sangeren passer nøye på å holde seg orientert om disse for å unngå overraskelser.

Å *ha* vokal identitet er uttrykk for selvbevissthet, for subjektposisjonering og bevissthet om det vokalkulturelle rommet. Sangeren kan uttrykke seg om innholdet i sin egen vokale praksis, og presist forklare hvordan det er å være jazzsanger, hvordan klang i egen stemme utvikles, hvordan det arbeides med interpretasjon, hva slags forhold pust og kropp har for stemmeuttrykket og hvordan det jobbes for å oppnå publikumskontakt. Sangeren uttrykker slik innholdet i sin egen vokale identitet gjennom måtene hun snakker om sitt eget vokale uttrykk på.

Å fremstå på podiet *med* en vokal identitet vil alltid fremvise valg som er foretatt med hensyn til hvem hun vil fremstå som og hvordan hun beregner at stemmeuttrykket skal fortolkes av publikum. Dette er motivert av søken etter personlig uttrykk, stil, image. Søken etter identitet er krevende, fordi det har i seg alle de kulturelle kravene om å tilpasse seg ytre normer. I tillegg er sangerens indre normer styrende for hvordan hun velger, og hvordan hun våger, å ta plass på podiet. En slik søken er også skapende, livsbejaende, full av muligheter til å velge hvordan sang skal uttrykkes og hvordan sangeren selv velger å komme til uttrykk overfor publikum.

Sangeren avgjør når samsvaret mellom krav og realitet er godt nok. Det avhenger av hennes konsolidering av egen subjektposisjon. Hun utformer sin egen vokale identitet ved å bruke

selvteknologier aktivt som strategi for å opprettholde og utvikle stemmen. Effekten av selvteknologiene viser om den vokale identiteten er relativt stabil eller ustabil.

Informantene i denne studien har vist at for dem har utdanning i sang gitt yrkesstolthet. Det innebærer trygghet, fordi de behersker sjangerens teknikker. De har selvstendighet, fordi de vet hvordan de må øve for å oppnå ønsket klang og stemmeuttrykk. De har opparbeidet en vokal autoritet gjennom å *ville* sterkt et bestemt stemmeuttrykk. Denne viljen er resultat av kunnskapskrefter, satt i kraft av identitetsforhandlinger. Konsolideringen av den vokale identiteten gir dermed en autoritet konstituert av den makten som kunnskap gir.

Kapittel 8: IMPLIKASJONER FOR FORSKNING OG FAGUTVIKLING

8.1 Innledning

Sangeres identitetsdannelse har vært sentrum for studien, som har gitt et innblikk i det vokalkulturelle rommet gjennom tre informanters utsagn om egen profesjon og profesjonalitet. Jeg har undersøkt hva det å synge innebærer for sangeren selv. Tre sangere befinner seg på ulikt sted i det vokalkulturelle rommet. Selv om informantene opererer innenfor ulike sjangere, viser studien at de har kvalitetskriterier som ligner.

Betydningen av denne studien ligger, tror jeg, først og fremst i økt faglig innsikt i utfordringene med det å bli og være en profesjonell sanger. Forskning på hvordan identiteter utvikles gir innblikk i ungdommers valg av yrke, tilpasning til ulike miljøer, eller grad av tilfredshet med egne valg. I noen grad kan det også bidra med innsikt om identitetsdannelse som generelt fenomen i en kompleks kulturell verden.

Forskningsresultatene gjør meg i stand til å gi nyanserte fremstillinger av tre profesjonelle sangeres selvforståelse, og hvordan de vurderer krav til seg selv om perfektjon innenfor sine respektive sjangere. Dessuten kan jeg, gjennom informantene, si relativt mye om hva de opplever av krav og standarder i sangfaget. Det innebærer at jeg kan si noe om sangidealer, og om uttalte og tause krav til perfektjon innen de tre sangsjangerne klassisk, pop og jazz. Jeg kan berette om sjangerne som uttrykk for mer enn syngemåter og sangteknikk, men også som måter å leve ut mening og tilhørighet på. Repertoar, valg av musikere, samarbeidspartnere og konsertlokaler sier mye om sangernes egen plassering i det vokalkulturelle rommet. Måten informantene snakker om seg selv og sin utfoldelse som sangere på, viser meg hvordan sangerne skaper seg selv og sin vokale identitet gjennom kriterier for hva de opplever som vakker sang og stilig syngemåte som samsvarer med deres egne idealer.

Det vokalkulturelle rommet blir et forståelig begrep gjennom informantenes beskrivelser av detaljene i rommet, og effekten detaljene har på de som befolker rommet. Hva informantene

ikke sier noe om, har også betydning. Kunnskap fra studien øker forståelsen av hvordan kulturelle sjangere utvikles og opprettholdes, hvordan mening dannes og hvordan danning foregår i sangverdenen.

8.2 Kunnskapsutvikling for vokalpedagogikken

Presise begreper om sang, sangere og identitetsutvikling kan være tjenlig både i sangundervisning og når prioriteringer skal foretas i fagpolitikk og på musikkutdanningsinstitusjoner. I sangpedagogikken har vi tradisjonelt hatt et stort begrepsapparat på selve stemmeorganet¹⁴⁶, hva utvikling av stemmeteknikk innenfor ulike stemmefag angår, og dessuten på interpretasjon generelt¹⁴⁷. Det har i mindre grad blitt skrevet om stemmen som et kulturelt fenomen. Å utvikle verbale redskaper til å begripe slike sammenhenger mener jeg er nødvendig for fagets anseelse, og jeg vil komme nærmere inn på dette her ved å bringe frem hva Hjørdis Nerheim, og senere Chris Weedon, skriver om identitet og språk:

”I følge Wittgenstein kjenner vi først et ords betydning når vi har viten om dets korrekte anvendelse i alle mulige kontekster og relevante situasjoner.”

(Nerheim 1996: 255)

Identitetsbegrepet kan forstås i lys av livsformer. Nerheim (1996: 255 ff) skriver at det å forstå et ord vil si å kunne anvende det i aktuelle situasjoner. Det er derfor bare ved å henvise til hvorledes ordet faktisk brukes i konkrete eller tenkbare situasjoner, at du kan forklare hva et ord betyr. Og for å gjennomføre en slik ”forklaring”, må du beskrive de livsformsammenhenger du ser – med andre ord: ikke peke på en ”gjenstand”, men åpne deg for betydningen av en hel livspraksis. Språkspillene bare står der, liksom vårt eget liv. Nerheim støtter seg på Wittgenstein, som foreslår en åpenhet, en foranderlighet og en

¹⁴⁶ Se for eksempel Butenschøn (1978).

¹⁴⁷ Etter å ha deltatt på en rekke kurs i regi av Norsk stemmepedagogisk forening, og snakket med en rekke kolleger, kan det virke som om dagens sangpedagoger i overveiende grad arbeider etter en metodikk som i stor grad tar inn ”det hele mennesket”. ”Det jobbes sunt med stemmen i dag”, sier en rekke sangpedagoger, og kan benevne sin metodikk som ”grunnleggende fri” eller ”gjennomgående opptatt av å lære bort sunt stemmebruk”. Det har også blitt naturlig å tilføre sangpedagogikken kunnskap om kroppen via skoler som Alexanderteknikk, Feldenkrais, psykomotorisk fysioterapi, Tai Chi, Chi Gong, Yoga, Pilates og andre. Se for eksempel Sparre (1989).

bevissthet om at begreper er flertydige. For å forstå et ord, et begrep, eller en livsverden må man åpne seg for at språk og handling henger sammen i kompliserte, historisk utviklede kommunikasjonsstrukturer. I denne studien har kommunikasjonsstrukturene blitt belyst gjennom sosialkonstruksjonistisk blick på kultur, vokale ytringer og konkrete utsagn om egne praksiser fra informanter.

Som sangpedagog og lærer bør man møte sine studenter med en utviklet bevissthet og et nyansert språk om sang, stemmebruk, forståelse av ulike vokalkulturer og identitetsdannelse. En pedagog bør være i stand til å forstå hva som er forutsetningene for sangere som stiller seg på podiet, hva som settes i scene og hva slags konsekvenser det kan få når unge sangere stiller seg i oppmerksomhetens søkelys. Kunnskap om dette feltet ville kunne brukes direkte i lærerutdanningen, til å justere eventuelle faglige tyngdepunkt. Å utvikle begreper om sangeres vokale identiteter, hvordan de dannes og hva de utgjøres av, vil kunne bringe mer forståelse for det mangfoldet som finnes av vokale ytringer.

Å forstå sangeres praksis og vokale identitetsutvikling er å åpne seg for at identitet ikke er enkelt, men komplisert og mangetydig, og innvevd i livsformer. Det tilsynelatende enkle ligger i at identitet simpelthen viser seg i hva individet sier og hvordan hun synger, hvordan hun posisjonerer seg i forhold til andre i det vokalkulturelle rommet. Det kompliserte handler om å ha et språk for det enkle; å kunne sette ord på hva en vokal ytring uttrykker av kompliserte identitetsspill og kulturelle strukturer. Kunnskap om betingelsene for vokale ytringer er nødvendig for å forstå hva sangeridentiteter kan være.

Å ha klare og forståelige begreper i faget sang, om sang generelt, om sangere, ulike vokalkulturer og sjangere, stil, image og mote, er en forutsetning for å begripe de komplekse sammenhengene som holder sammen den kunnskapen om sang og sangere som opprettholdes som sann. Det er disse tatt-for-gitte kunnskapene som faktisk former og utvikler sangerens identitet. Å kunne artikulere seg om egen virksomhet er antakelig fundamentalt for faglig selvtillit og autoritet.

8.2.1 Det tatt-for-gitte

Å forstå hvorfor de ulike tatt-for-gitthetene finnes, innebærer at man må sprengte seg ut av sin egen innforståthet med den verden man er fortrolig med. Man må flerre åpen egne normer og, om mulig, ”se” med et fremmed blick. Man flytter oppmerksomheten fra individets egne

fortellinger, til individets tenke-, tale-, handlemønstre og analyserer hvordan mekanismene styrer individets selvoppfatning. De reglene, idealene, tenkemåtene og tatt-for-gitt-hetene som sangeren opererer gjennom, viser logikken som er innskrevet i sangeren, hva som strukturerer intensjonene, og hva hun opplever som ekte, virkelig, sant.

Dersom man går ut fra at mennesket av natur er inkonsekvent, inkonsistent og bevegelig, vil den diskursive logikk være individets håndtering av det som til enhver tid fremstår som det fornuftige. Vokal identitet vil da kunne være begrepet for det som sangeren selv tar for gitt å være riktig, stilig, korrekt. Det er det som sangeren velger å være. Det som hun finner viktig å snakke om, viser hvem hun er.

Å artikulere seg om seg selv, gjør det tydeligere hvem hun er for seg selv, hva slags behov hun har og hva slags muligheter hun har. Selve det å fortelle det gir mening. Likevel er det slik at diskursene som hun styres av, overvåker og disiplinerer henne gjennom måtene hun oppfatter visse ting som vesentlige og noe annet som uvesentlig. Det er kraften i de kulturelt ervervede tatt-for-gitte holdningene som strukturerer sangeren og som strukturerer hva sang innenfor en bestemt sjanger skal bety for henne. Noen dimensjoner ved sang blir løftet frem av institusjoner, sangpedagoger, sangere og media, som ”korrekt”. Ett eksempel er hvordan jazzfeltet har blitt konstituert av autoritetshegemonier som ”priser” og festivaler. Noen tar til enhver tid stilling til hva som kan forstås som *god jazz*. Standarder blir regler som fortolkes og rangeres. Med andre ord; kulturell makt er iscenesatt. Hvordan informantene styres og reguleres av slike standarder, er nettopp hva jazzinformanten uttrykker når hun sier at det foregår en kamp om å komme inn på bestemte musikkutdanningsinstitusjoner (J1-53L, i kapittel 6.4.1). Selve kampen blir en synliggjøring av hva slags standarder institusjonen representerer.

Men sangere er ulike. De foretar forskjellige valg, for eksempel når det gjelder hva slags sjanger de tiltrekkes av. Hva er det da som gjør at sangere velger noe fremfor noe annet? Den diskursive logikken ligger i individets egne kriterier for hva som er godt, vakkert og stilig. Men dette er ikke nok for å forstå vokal identitet. Man må på metaperspektivet for å avsløre hvordan hun tilpasser seg og underordner seg diskursenes lover. Diskursene styrer og regulerer sangerens oppfatninger ved å fungere som sosiale rammeverk for den kulturen som hun er del av.

8.2.2 Språkets logikk

Innenfor sosialkonstruksjonistisk tenkning ser man på språket som avgjørende for identitetsdannelse. Språket er den mekanismen som mennesket produserer og reproducerer sin kunnskap gjennom. Det materielle ved diskurser er ikke språket selv, men det som språket setter i scene (Schaanning 1997: 204).

Jazzinformanten Liv bruker ofte ordet ”frihet” til å beskrive hva hun legger i jazzsang:

J1-92L”[N]oe av det som tiltaler meg med å synge jazz, det er det at du har en frihet.”

Popinformanten Grys språk er preget av ord som ”*feeling*” og ”*groove*” (i kapittel 5.4.1) eller det å ”*ha litt soul i seg*” (i kapittel 5.2), mens klassiskinformanten Tronds vokabular karakteriseres av uttrykk som å ”*forløse energiene i musikken*”, eller å være ”*et medium for musikken*” (i kapittel 4.5.5). Mønstrene i språket lager struktur til tanken og omvendt. Den måten språket anvendes på av informantene reflekterer tenke-, tale-, og handlemønstre. Derfor er språket som brukes om praksisen ”sanguitøving” viktig for å forstå hva informantene legger i det å være en sanger og være del av et fellesskap. Hva sier informantene? Hvordan sies det?

Informantene i studien har vist at språkbruk og stil henger sammen, og at det reflekterer et individs identitet. Noen sider ved språket synes å utgjøre både en maktfaktor og en logikk. Å utforske kategorier som for eksempel ”popsanger” er broket. Våre forestillinger om hva en popsanger er og kan være, fremstår gjerne som forenklete stereotyper bygget på tatt-for-gitte forestillinger om hvem som blir listetopper, hvem som selger plater og er mest på TV. Forenkling i form av overskriftsjournalistikk, fordreining av måter å snakke om og forstå sang og stil på kan bli en følge av forestillinger om hva som regnes som typisk for sjangeren popsang og sangere som synger pop. Det typiske blir malen, det alle tilsynelatende er enige om, selv om man ikke riktig vet hvem som laget fasiten, enn si når noe ble en sannhet. Også dette er uttrykk for en diskurs. Jeg kaller den ”diskursen om typiske popsang-forestillinger”. Men hva er slik common-sense-kunnskap?

Det er *språket* som erverver forskjellige meninger for den enkelte, skriver Weedon (1997). Kanskje er individets søken etter normalitet noe av det som er med på å forme individet aller mest? Det er et konformitetspress, et sosialt press for å komme innenfor ”det normale”. Det foregår på alle livets området; yrkesvalg, stil, holdninger og idealtenkning. Også det som er tabu og skammelig kommer inn under det samme.

All common-sense-kunnskap stoler på den kanskje naive oppfatningen at språket er sant. Kraften i common-sense-kunnskap kommer fra påstanden om at noe er naturlig, selvsagt og dermed sant. ”Dette er noe vi vet”, ”det er velkjent at...”. Individuelle erfaringer er langt fra homogene. Hva som er sant og viktig, kommer an på øynene som ser og tolker verden, og det kommer an på diskursene som er tilgjengelige for ham, skriver Weedon (1997: 72 ff).

Meninger som uvegerlig favoriserer enkelte sosiale grupper, blir fikserte og aksepterte av folk flest som sanne, uansett profil og interesse¹⁴⁸.

”For å skape oversikt tyr vi ofte til sjablongaktige overforenklinger når vi forklarer andres handlinger. Vi forventer visse uttrykksformer eller handlinger av mennesker som tilhører en spesiell identitetskategori, og definerer hverandres handlinger ut fra forutinntatte meninger eller oppfatninger.”

(Winger 1994: 28)

Et eksempel: Jeg er opptatt av at popsang skal behandles med samme grad av respekt som klassisk sang. Det kan være nærliggende å tolke dette som at jeg er offer for samme grad av stereotype stigmatisering som andre. Jeg tror at man skal ha svært omfattende innsikt i feltet popsang for å være i stand til å nyansere sine holdninger i forhold til karakteristikker av individer og individers handlinger og holdninger på en såkalt ”nøytral” måte. Mitt formål er ikke å være popsangens talskvinne, eller å forsvare popsang som ”bedre enn” noe annet, eller lage en form for kategorisering. Men jeg forsøker å nyansere noen sirkulerende oppfatninger som verserer som ”sannheter” om popsang og hvordan det er å være popsanger, ved å gå direkte til en popsanger og spørre. Hva er det egentlig som skal til for å komme i autoritativ posisjon som popsanger? Hvordan opplever popsangeren at hun styres av kravene som møter henne når hun trer inn på arenaen som popsanger? Kan hun fritt velge å utforme sitt vokale uttrykk slik hun har lyst til, med sin ervervede stil og smakssans? Eller er det fastlagte rammer som setter grenser for hva hun kan synges eller hvordan hun kan synges det ut, hvis hun vil kalle seg popsanger?

Ved å stille spørsmålene på en måte som får popsangeren til å hente frem lengre refleksjoner om temaet enn hun vanligvis gjør i en overfladisk sammenheng, åpner popsangeren utenforståendes sanser på en slik måte at man oppfatter flere nyanser av det å være popsanger.

¹⁴⁸ Se også Hogg & Abrams (1997) og Nielsen & Raaheim (2004).

For også en popsanger er midt inni nettverket av tatt-for-gitte forestillinger om rett og galt, vakkert og stygt. Også hun har taus kunnskap og forventning om hva popsang skal være. Hun både underordner seg og innordner seg i systemer hun ikke nødvendigvis er bevisst betydningene av.

Hva er så diskursen om det tatt-for-gitte angående subjektivitet og språk? Er det ”den sunne fornuft”? Hvor kommer jazzinformanten Livs overbevisning om at ”frihet” finnes i jazzsang? Hva er det klassiskinformanten Trond har erfart når han kjenner seg som et medium for musikken? Weedon skriver at man kan si at erfaring er autentisk, i betydningen pålitelig og ekte, fordi den er garantert ved den enkeltes subjektivitet. Det er hva Derrida kaller ”en metafysisk tilstedeværelse”, det er overbevisningen om at ordene bare er tegn på ekte substans som finnes et annet sted. Ting er ikke fiksert. Erfaring er ikke noe som språket reflekterer. Erfaring er konstituert i språket, altså språket utgjør våre erfaringer (Weedon 1997: 77ff).

Det betyr ikke at ikke kunnskap også sitter i kroppen, at ikke kroppen kan uttrykke glede, hengivenhet, smerte, skam. Kroppen er selve kunnskapsbasen, det individet handler gjennom. Lageret av erfaringer finner sitt språklige uttrykk gjennom individets foredling og fortolkning av sine erfaringer. Det betyr at i *måtene* språket artikuleres, ligger individets fortolkninger av kropp og væren akkurat der og da. Informantenes bruk av språket i beskrivelser av seg selv som sangere, tydeliggjør diskursene som opererer gjennom dem. Det betyr at mening fastsettes innenfor de rammene som informantene selv utformer. Men forståelse er ikke nødvendigvis åpen for informantene selv. Mange av valgene skjer som følge av overbevisning om rett og galt som har blitt til gjennom mange års erfaring med hva som duger, hva som kjennes riktig ut. Kunnskapen er taus og utgjør konfigurasjonen, arkitekturen i det vokalkulturelle rommet.

Jeg finner det hensiktsmessig og klargjørende å dvele enda litt ved Weedons og poststrukturalismens grunnleggende ideer her. Poststrukturalismens tolkning av språkets flertydighet og det at det er umulig å fikse mening en gang for alle, er måter å tenke mening på som muligens får det til å flyte litt. Man blir usikker og får trang til å lage kategorier, hierarkier, ordne og samle ting i rekkefølge. Det kan være vanskelig å se hva som er natur og hva som er kultur i ”normal” oppførsel og i menneskers valg av stil, og i sangeres valg av sjanger. Hva mennesket tenker, kan betraktes som et produkt av sosiale relasjoner. Mennesket blir først menneske i samvær med andre mennesker. Dette er sosialitet, samfunnsstrukturer, diskurser. Derfor er normalitet et potent begrep når man analyserer menneskers opplevelser av

krav om å innordne og underordne seg det tatt-for-gitte reglementet som ikke eksisterer som annet enn det tatt-for-gitte¹⁴⁹. Popinformanten Gry styres av det normative når hun kommer med følgende utsagn:

P1-34G: ”(...) det er jo dette med å ha en sånn gjenkjennelesfaktor i popbransjen, (...) at man gjerne skal ha et varemerke som, hvor folk tenker, å ja Gry liksom, og at de kjenner igjen stilen min.”

Å bli gjenkjent som popartist er altså et typisk trekk, et utslag av normalitetstankegang. Som utøvere står sangere på spill hver gang de opptrer. Derfor er sangeres opplevelse av krav nær kjernen av hvordan identitetsspill foregår. Sangere vil styres av bestemte tankemodeller, som for dem utgjør objektive normer for riktig og galt.

Språk utvider grensene for rasjonalitet og symbolsk orden og dermed også for det ubevisste, skriver Weedon (1997: 82). Flertydighet innebærer at enhver tolkning i beste fall er midlertidig, presis innen den diskursen den er produsert, og den er åpen til å utfordres. Det betyr ikke at mening forsvinner fra alt, men det kan bety at mening ikke kan ha noen ekstern garanti, fordi subjektivitet er i seg selv en effekt av diskurs. Hvis språket er arnestedet hvor meningsfull erfaring konstituerer seg, da avgjør også språket hvordan vi oppfatter mulige forandringer. Språket inneholder en mengde diskurser, som alle innebærer forskjellige versjoner av mening med røtter i sosiale relasjoner og deres effekter på den enkelte (ibid).

Individets subjektivitet er konstituert i språket hver gang vi snakker. Når sangeren synger, vil man kunne si at det fortsatt er språket som taler, selv om det har tatt en annen form. Men det er utydelig hva som er hva. Er det sangerens tatt-for-gitte overbevisninger om hva som er riktig for henne, som kommer ut som sanguttrykk? Eller er det sangerens fortolkning av en popstil som fremføres etter gjeldende normalitetsregler med hensyn til klang, klangfarge, styrke, intensitet? Slike spørsmål kan være hensiktsmessig å dvele ved både for sanger og pedagog.

Weedon skriver at individets enighet med seg selv oppstår ved gjenkjenneles, når man tar subjektposisjon i en bestemt diskurs. Men konstitueringen av subjektet er mye mer enn dette. Det er en konstant repetisjon, en repeterende prosess fra fødselen av og gjennom hele livet,

¹⁴⁹ Se 2.3.3.

det handler både om det bevisste og det ubevisste subjektet. Måter å erverve seg sin subjektivitet på involverer akkumulerte minner, bevisste eller ubevisste (Weedon 1997: 108f).

8.2.3 Nyten av å bli intervjuet

En måte å arbeide med utvikling av forståelse for identitetsprosesser kan være gjennom organiserte samtaler. En organisert samtale, styrt av læreren, kan være et felles møtested mellom lærer og student, og fungere som en tankeutvikler. Det er verdt å ta med seg i fagutvikling at tid til refleksjon over egen praksis er et vesentlig moment i det å bli sanger, være sanger og undervise andre som skal arbeide med sang. Faget sang innebærer også det intellektuelle aspektet. Man kan tenke seg at metaperspektivet løftes frem i gruppesamtaler, eller mentorsamtaler, slik medarbeidersamtaler av og til kan fungere.

Jeg videreutvikler her noen av perspektivene fra kapittel 3. Forskerens hensikt med forskningsintervju er tradisjonelt å skaffe empiri til forskningsprosjektet. Det fins imidlertid mange typer intervju, og mange formål. Kunnskap om intervju som både teori og metode, kan være en kilde til forståelse av sangeres identitering, ikke bare for forskeren, men også for læreren i utdanningssystemet, og ikke minst for den som blir intervjuet. Jeg ser potensialer ved intervjuformen som kanskje kan bidra med hjelp til selvutvikling og refleksjon under utdanning og som nyutdannet. Det vil fordre kompetanseutvikling på lærernivå. En slik kompetanseutvikling vil kunne løfte frem latente spørsmål og utvikle og bestyrke lærerens egen kompetanse. Det vil også kunne løfte frem refleksjon som et nødvendig redskap i kompetansen til sangeren selv.

Det som kan skje i intervjuprosesser i forskningsintervjuer er at forsker og informant sammen artikulere frem de ulike delene av fortellingen til en meningsfull helhet. Dette støttes av flere, blant annet Gudmundsdottir (1997), som skriver at case-studiet i realiteten har flere forfattere. Både informanter og forsker benytter ferdige modeller som kulturen frembyr for å skape mening. De såkalte "ferdige modellene" vil i et diskursperspektiv forstås som diskurser. Å utvikle kunnskap om, og forståelse av hva som skaper diskurser og hvordan disse opprettholdes, er hensiktsmessig kunnskap for faget sang.

Å bli intervjuet er en anledning til å sette ord på sin egen tilværelse, sin opplevelse av yrkesutøvelsen og opplevelse av meningen. Det er dessuten en måte å bli bevisst og forstå det materielle, redskapene og strategiene som man faktisk anvender for å utvikle kompetansen.

Forståelses- og fortolkningsprosessen som intervjueren gjennomgår, vil kunne bidra med mer kunnskap, dersom intervjueren bruker materialet til å utvikle forskning.

Hva som kommer ut av en intervjuopprosess, er selvsagt avhengig av format, tilnærming og hensikt. Som et siste spørsmål til mine informanter spurte jeg dem om hvordan de syntes det hadde vært å være med på dette prosjektet. Klassiskinformanten Trond uttrykker seg slik:

K4-38Tr: "(...) man får jo samlet seg litt, altså. Rett og slett kanskje, akkurat som jeg sier nå, at jeg har jo ikke fulgt med på hva jeg har gjort, for det har vært så mye, og nå får jeg en slags gjennomgang og får tygd det litt, så det har vært god, god terapi for meg dette her (...) det er klart det å gå over ting og reflektere over det, det får man ikke så god tid til, altså. (...) Jeg tenker ganske mye, så derfor er det, kanskje litt godt å få lov til å snakke om det av og til, det jeg tenker på. For jeg tenker på sånne ting, det som du spør om og sånn, det er ting som jeg opplever som veldig relevant og godt i forhold til det jeg driver på med."

Hadde Trond kjent til narrativ teori hadde han sett hvordan meningsdannelsene faller på plass når han forteller om seg selv. Når man forteller, velger man ut og filtrerer de mange mulighetene for å fremstille noe. Å fortelle er å reflektere seg frem til hva som er mer eller mindre betydningsfullt. Det er å velge ut noe, og forkaste noe annet. Det er å bli lyttet til av en intervjuer som er opptatt av å se mønstre, se sammenhenger, se hvordan noe kategoriseres, forstå hvorfor valg er foretatt slik de er tatt. Å fortelle om seg selv innenfor en slik ramme, er å åpne opp for tillit. Det innebærer at den som blir intervjuet snakker frem en virkelighet som gjøres forståelig for motparten. Det er å løfte frem det narrative som et felles objekt, et felles anliggende.

Popinformanten Gry uttrykker at hun søker bekræftelse på eget uttrykk:

P3-90G: "(...) jeg får jo tenkt enda en gang gjennom tingene og satt det litt i system. For av og til føles det veldig kaotisk oppi hodet. Hva det er jeg egentlig vil? Og hvorfor er det slik? Og er det andre som har det sånn og...?"

Utsagnet bekrefter den almenne trangen til å lage system og orden. Jazzinformanten Liv viser også, på samme måte som popinformanten, at det å reflektere over egen virksomhet er vesentlig for egen profesjonsutvikling:

J4-54 og 56L: "Det er veldig utfordrende og interessant å gå inn i seg selv og tenke gjennom det (...) i og med at man jobber med undervisning og sånn, så skal du ha et bevisst forhold til det du gjør. Men man tenker ikke gjerne litt sånn større ting. Hva er det jeg egentlig vil? Eller hvor er det jeg står? Og hva er det

som er mine særtrekk eller hva er det? Altså, det tenker jeg ikke på, altså, hvis jeg ikke får spørsmål direkte.”

8.2.4 Utvikle redskap til egenvurdering

Kvalitetsvurdering og kvalitetskriterier hører med i medias behandling av vokale ytringer. Sangere blir rangert ut fra kriterier som media tilsynelatende selv definerer. Fra mitt ståsted ser jeg det som uttrykk for dominerende diskurser i media. Diskurser om kvalitet, om særegenhet, om hva som er ”in” akkurat nå, og hva som er ”ut”, hører med til sangeres daglige oppdatering av den virkeligheten de befinner seg i. Ytre krav synliggjøres slik. Mentaliteten infiltrerer også hva sangerne krever av seg selv. Hvorvidt sangere lar seg flyte med av ytre krav, eller arbeider med å styrke egen vurdering av kvalitetskrav, hva som er godt og hva de vil regne som mindre godt, tror jeg kommer an på sangerens konkrete redskaper til å håndtere egen situasjon.

Noen sangere lever med usikkerhet på om det de gjør er bra nok i forhold til noe som både fremstår som vagt og udefinerbart, jamfør klassiskinformanten Tronds opplevelser av konservatoriekulturen og hva som ble forventet av ham (K2-96Tr, i kapittel 4.4.1). Det er en naturlig konsekvens av strenge opptakskrav og sterk konkurransementalitet for å slå gjennom som profesjonell sanger, uansett sjanger.

Ruud (1996) diskuterer kvalitet, og han skriver at man ikke kan spørre om noe er godt eller dårlig, men på hvilken måte noe er godt eller dårlig. Andre mener at kvalitet er noe vi kjenner igjen, men at det ikke kan defineres ved hjelp av noe annet, og derfor er vanskelig å snakke om.

”Forestillingen om at det bare skulle være én gyldig norm for musikalsk kvalitet har falt. Hva som er godt eller dårlig avgjøres ikke med referanse til om det avslører høyere sannheter, men like ofte til hvordan kroppen og sansene berøres.”

(Ruud 1996: 31)

Sangere som kommer inn i selvvurdering og usikkerhet på hva som er godt og hva som er dårlig, må møte kravutfordringene med kunnskap. Selvteknologiene er et konkret redskap til å møte utfordringer med. Det er individets eget rom til å utvikle mekanismer og forståelser for, blant annet, egenvurdering av sangen sin. Å utvikle språk og begreper for å beskrive egen virksomhet, og forstå hva virksomheten til andre består i, vil gjøre sangere i stand til å sette seg inn i hvorfor vokale ytringer får så mange ulike uttrykk, og hvorfor de vurderes så

forskjellig. Empati på den måten kan utvikle tolerante holdninger til både eget stemmefag og andres. Å utvise toleranse for hvordan kvalitetskriterier i sang fastsettes, er å åpne for at kvalitet vurderes forskjellig fra ulikt ståsted. Inntar man et annet ståsted, og innhenter kunnskap om stedets spesielle kjennetegn i form av hvilke kulturelle koder som styrer diskursen, hvordan sang utføres i denne bestemte kulturen, vil man kunne se og høre sangerens uttrykk som noe annet.

8.2.5 Håndtering av sjangerproblematikk

Studien viser at informantene ser sjangeren sin som en måte å markere tilhørighet på. Sjangeren blir et uttrykk for en selvvalgt vokalkultur. Sangeren har til hensikt å være og opptre nettopp slik, og det er det som utgjør sangerens stil og ”image”, sangerens opplevelse av autonomi og integritet.

Vi bør utdanne sangere som kan håndtere sjangerkompleksitet. Å ha inngående kjennskap til, og kroppslig erfaring med, egen sjanger er avgjørende for å beherske instrumentet sitt og kjenne stolthet over å være sanger. Men det er ikke nok. Både sangere og pedagoger bør kunne utvikle kunnskap, språk og stilforståelse som gjør at de kan vise frem mulighetene for ulike vokale uttrykk innenfor sangfaget. Sjangerfortrolighet er viktig, fordi det er her selve den vokale identiteten finner base og trygghet. Likevel er det ved å utfordre tatt-for-gitte sannheter om hva sang er og hva som holdes frem som *god* sang, at man kan spore sammenhengene mellom tatt-for-gitte krav og standarder til sjangere og hierarkiplassering. Slik kunnskap kan føre til at man ser tydeligere hva som holder en sjanger sammen, og hvorfor. Det er også kunnskap om disse sammenhengene som kan øke forståelse av hvorfor sjangere oppløses, mikses og fremstår som noe nytt.

Slik kunnskap kan hjelpe unge sangere til å oppdage sitt talent. Hva talent er, bør det ikke finnes fasitsvar på. Man bør i stedet åpne opp for ulike måter å tenke talent på. Forståelsesmåtene i dag kan vise seg å ha andre parametre for hva vakker sang er enn det som var tilfellet var for femti år siden. Klassiske sangsjangere avspeiler tradisjoner, fordi slike opprettholder kunstneriske uttrykk som har kvaliteter som har vist seg levedyktige gjennom generasjoner. Men også vokale ytringer som for øyeblikket går for å være moderne stemmeuttrykk, må ha sin rettmessige plass i det vokalkulturelle rommet, i vokaldiskursene.

Det moderne viser oss hvordan kunstnere kontinuerlig leter etter nye måter å uttrykke livet på¹⁵⁰. De viser overflaten, men overflaten er ikke overfladisk. Som Postrel sier: ”*Identity is meaning of surface*” (Postrel 2004: 102). Dristigheten i nye uttrykksformer innenfor sang, avspeiler det vokalkulturelle rommet, slik det er i dag. Det er denne utfordringen sangpedagoger må være i stand til å møte klokt.

8.3 Profesjonell, ung, norsk sanger

Finnes det fellesnevnerer som gjør at man kan benevne en diskurs om den unge, profesjonelle, norske sangeren? Via informantene mine har jeg fått kunnskap om at profesjonelle sangere har mange likhetstrekk. I følge analyseresultatene har disse likhetene med profesjonalisering å gjøre. Bestanddelene i sangutdanning i klassisk, pop og jazz ser ut til å strekke seg mot felles mål. Det kan innebære at selve sjangeren blir mindre betydningsfull enn det å ha profesjonsutdanning i sang. Profesjonalitet kan innebære samme grad av arbeidsinnsats, og entusiasme, uavhengig av sjanger. Hardt arbeid med kroppsbevissthet, med selvdisiplin, med tekst og tekstforståelse, med interpretasjon, med formidling og sceneopptreden er en del av de felles elementene som inngår i informantenes praksis.

Informantene har belyst at det å være profesjonell sanger er å ha kropp som arbeidssted, kropp som redskap og som kommunikasjonskanal til å formidle sangkunst. Instrumentet sangstemmen står i en særstilling blant musikkinstrumentene, fordi instrumentet er del av en levende, pulserende kropp, med tanker, følelser og en plass i menneskelig samspill, kultur og historie. Instrumentet er tenkende, intellektuelt og handlende. Instrumentet er ikke avgrenset til en liten del av kroppen. Det er ikke stemmebånd alene som synger. Stemmen er avhengig av pust, muskler og kroppsholdning for å produsere lyd. Klangens påvirkning av følelser, særlig knyttet til relasjoner, situasjon og selvrespekt. Når stemmen er et profesjonelt musikkinstrument, blir sangeren bevisst instrumentet. Det innebærer at konsentrasjon, rettethet, detaljfokusering, teknikk, polering av stemmeuttrykk, stilforståelse og interpretasjon er noe av det sangeren forholder seg til. Det blir som en del av instrumentet.

Sangeren har et publikum. Det betyr at hun vet seg vurdert. Hun vil være opptatt av hva lytterne opplever, om de liker det de hører, om de synes det er bra, om de synes det er stilriktig.

¹⁵⁰ Se Svendsen (2004).

Det å befinne seg i et slikt felt hvor hun ikke kan være sikker på om det hun gjør er bra nok i forhold til en bestemt norm, eller hva hun tror er forventet eller ønsket, gjør at sangeren vil søke å beskytte seg mot å mislykkes, mot å bli mislikt eller gjort til latter. Følelsesregisteret blir et kompass som hjelper sangeren til å utforme fremføringen. Sangerens tatt-for-gitte forståelse av publikum vil, enten den er sann eller ikke, ytre seg gjennom følelser, og komme til uttrykk i forberedelser, selvforståelse og fremføring. Å skille instrumentet sangstemmen ut som et objekt uten følelser, blir umulig.

Via selvteknologiene har informantene detaljert gitt innblikk i sosialiseringssprosessene, eller det jeg gjerne vil kalle kultureringen¹⁵¹, frem mot profesjonell sangertilværelse innenfor sjangerne klassisk, pop og jazz. Ungdomstiden har for alle tre vært særlig betydningsfull, og viktige veivalg ble tatt nettopp da.

Informantene har beskrevet hvordan de opplever både indre og ytre krav om tilpasning til en norm som ikke alltid er lett å forholde seg til. Viktige spørsmål som reiser seg er følgende: Hva slags virkelighet er det sangstudenter utdannes til i dagens Norge? Er det samsvar mellom hva som undervises og hva nyutdannede sangere og sangpedagoger møter når de kommer ut i arbeidslivet? Hvordan flyter informasjonen fra institusjonen og ut til samfunnet og tilbake igjen?

Klassiskinformanten Trond beskriver en tøff sangervirkelighet:

K4-38Tr: "(...) Utøvere, de er jo sirkushester, utøvere, altså! De er nødt til, de må ta relativt kalkulerede risiko, for ellers så kommer det ingen på sirkus (...) med mindre du er god til å komme i avisen og god til det der! Så det er klart at da kan du ta risiko, fordi at da kan du på en måte få forklart deg... (tenker)."

Sangeres underliggende trusler og håp, som de sikkert har nokså felles, fører dem til sine valg, fordi de opplever disse mulighetene som betryggende, løfterike, rike på muligheter for å bli den sangeren de ønsker å være. Så uthever de fordelene med det de har valgt, samt ulempene med det de valgte bort.

Noe synes likevel å være typisk for de tre respektive sjangerne klassisk, pop og jazz, men er det mulig å være *ekte* innenfor sjangeren? Hva skulle for eksempel karakterisere en ekte klassisksanger? Å betegne noe som *ekte*, er i et diskursteoretisk perspektiv å betrakte som

¹⁵¹ Se også 6.2.

uttrykk for en tydeliggjøring av hva som kan synes å være innholdet i en bestemt diskurs, ut fra tatt-for-gitte forestillinger om, i dette tilfellet, sjangertilhørighet og hva det måtte innebære. *Ektthet* er, på samme måte som begrepet *sannhet*, alltid gjenstand for diskusjon i et diskursteoretisk perspektiv, fordi man antar at ekthet og sannhet ikke finnes. Når noe likevel karakteriseres som ekte, er hensikten å få frem at språklige formuleringer om ulike fenomener uttrykker bestemte diskurser.

Denne studiens problemstilling har fokus på profesjonelle sangeres erfarte krav og standarder innenfor sangtradisjonene klassisk, pop og jazz. Informantene har løftet frem sider ved det å være henholdsvis klassisk-, pop- og jazzsanger som berører tradisjoner¹⁵². Nedenunder vil jeg kort komme inn på noen av de tatt-for-gitte krav og standarder som synes å eksistere innenfor det vokalkulturelle rommet.

8.3.1 Hvem er en ekte klassisksanger?

Klassisk sang har ikke bare fordeler av sine lange tradisjoner og, inntil nå, hegemoniske posisjon. Det er utfordrende med den klassiske dannelsesstenkningen i dagens samfunn, hvor så mange kulturuttrykk kjemper om en plass ved siden av den klassiske¹⁵³.

”Classical singing as we know it today is virtually unchanged from a technical point of view since the mid nineteenth century. (...) Classical singing remained on a technical plateau and became ideologically entrenched as the dominant vocal expression.”

(Potter 1998: 191)

Med største selvfølgelighet spørres det ikke hvorfor klassisk skal ha forrang fremfor alle andre musikkformer. Legitimering av undervisning er slik at de som er involvert i den, ikke trenger å relatere det til universelle sannheter, siden det er akseptert som autonomt og selvbevarende, skriver Potter om klassisk sangundervisning.

¹⁵² Se 4.2.3, 5.2.1, 6.2 og 6.2.2.

¹⁵³ Adjektivet klassisk beskrives som noe typisk, noe mønstergyldig, utmerket (om diktning og kunst), som uavhengig av forandring i smaksretning definitivt blir regnet som det ypperste, alminnelig anerkjent, av varig verdi; som hører til eller har sammenheng med oldtidens greske og romerske kultur, språk og litteratur (Berulfsen & Gundersen 2001).

"In this way cultural hierarchies are reproduced and relations of dominans maintained."

(Potter 1998: 192)

Klassisk utdanning, og kanskje særlig sang, hviler på de institusjonaliserte oppfatningene av hvordan musikk skal læres og fremføres.

"During the nineteenth century, the new and dynamic middle class appropriated 'classical' singing, which became an institutionalised style legitimised by science, myth and and a morality expressed through discipline. For technical reasons classical singing could lay claim to a unique way of breathing and 'speaking', which reinforced the idea, still regarded by many people as a given, that classical singing is inherently superior to all other possible varieties."

(Potter 1998: 199)

Klassisk sang er et fag som har utviklet normer på detaljnivå for hvordan synge ulike typer musikk fra det klassiske repertoaret. Dette har vokst frem gjennom år med erfaring. Marklund (EVTA Bulletin 2004) beskriver hvordan klassiske sangere grupperes etter klangfarge, stemmekvalitet og karakter. Hun gir en detaljert oversikt over de ulike stemmekategoriene som omtales i sanglitteraturen. Slike kategorier, som gjerne omtales som "stemmefag"¹⁵⁴, har sine egne, helt spesifikke, tekniske krav som anses som nødvendige for sangeren å beherske for å være *ekte klassisksanger* innenfor det bestemte stemmefaget innen klassisk sang. Slike krav kan være stemmeomfang og volum, men det stilles også krav om personlighetstype for hvert enkelt stemmefag. Sopraner kan, i følge Marklunds oversikt, således kategoriseres inn i ni ulike stemmefag: Soubrette, lyrisk koleratur/soubrette koleratur, lyrisk sopran, dramatisk koleratur, lyrisk-dramatisk sopran, dramatisk sopran, høy, dramatisk sopran, lyrisk mezzosopran eller dramatisk mezzosopran.

Marklund viser eksempler på stemmefag som ligger tett opptil hverandre, for eksempel *soubrette* og *lyrisk sopran*. En *soubrettes* stemmekvalitet og karakter skal være:

"Good middel-register, good high notes up to C-3, clear, bright timbre, light character, not particularly high tessitura. Flirty girl, maid."

¹⁵⁴ "Stemmefag" benevnes i Norge og i andre land ofte på tysk, som "fach".

Operarepertoaret som passer, er følgende:

- Mozart: Don Giovanni - Despina
- Verdi: Falstaff – Nanette
- Mozart: Così fan Tutte – Despina
- Puccini: La Bohème – Musette

En *lyrisk soprans* stemmekvalitet og karakter skal være:

”Soft, flexible voice with lange extent, noble, bright timbre, capable of long lines, bigger voice than soubrette/lyric coloratura. Softer, more sympathetic personality.”

Og repertoaret som anbefales er følgende:

- Mozart: Die Zauberflöte - Pamina
- Bizet: Carmen - Michaela
- Offenbach: Les Contes d'Hoffman – Antonia
- Puccini: La Bohème – Mimi

Både pop og jazz er unge stemmefag i forhold til klassisk sang. Det er enda tid å diskutere om det er hensiktsmessig å detaljstyre og båssette denne type sang slik det er gjort med klassisk. Hvorvidt det er uunngåelig når sjangerne først er blitt institusjonaliserte, vites ikke. Det er uansett en sterk styring av sangere å bli båsatt som for eksempel lyrisk sopran. Man blir spesialist på et smalt område innenfor klassisk sang. Slik spisskompetanse er hensiktsmessig for sangeren som får jobb som for eksempel lyrisk sopran på en opera. Det vil utvilsomt komme vellyd ut av slik ekspertise.

8.3.2 Hvem er en ekte popsanger?

“Popular music (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always in movement.”
(Middleton 2002: 7)

Popkulturen har negative konnotasjoner hos mange, for eksempel beskrevet av Shepard (2003). Ofte beskrives pop som overfladisk, klisjefylt, kommersialisert, konformerende, undertrykkende, og av dårligere kvalitet enn klassisk musikk.

“Its inferiority was marked and guaranteed by its clear social “content”, which served to compromise its tonal values. “Classical” music was superior precisely because it was immune to such undesirable social forces.”

(Shephard 2003: 70)

Pressens omtaler av pop, popsangere og popkultur kan ofte virke upresise og negativt ladet. Nettopp fordi rytmisk musikk har kort fartstid i institusjonalisert utdanning, hersker det uklarhet om hvor man plasserer pop i forhold til det etablerte og udiskutable. Man vil finne både bevisste og ubevisste sangere, på samme måte som man finner bevisste og ubevisste lyttere og kritikere. I alle kategorier defineres kvalitet ut fra visse ikke-målbare kriterier. Men oppfatningene av hva som er bra, har en tendens til å basere seg på bastante ytringer om massekultur. Hierarkiet hva angår klassisk og pop avhenger av hvem som uttaler seg og hvilken posisjon de har i det vokalkulturelle rommet.

Det vanlige har vært at klassisk rangeres på topp, som høyverdig, lytteverdig, og verdt å satse penger på, både i form av utdanningsinstitusjoner, konserthus, stipendmidler, og så videre. Jazz er eksperimentelt og spennende, et potensielt satsningsfelt, særlig for sangere og musikere som mikser ulike sjangere. Mens pop omtales som døgnfluemusikk, primitiv, uskolert. Dette er også artikulert av informantene i denne studien. Ruud skriver:

”Når populærkulturen slik blir forstått som ”massekultur”, overtar den gjerne en rekke av de negative konnotasjoner som er knyttet til ordet ”masse”: noe som kan formes utenifra, noe rått og ukontrollert, noe man må beskytte seg overfor, noe som er manipulert osv.”

(Ruud 1996: 35)

Det må være et komplisert nettverk av fortolkninger som utgjør folks holdninger til popsang og popsangere. Nettopp fordi popsang er så vanlig (hvem kan ikke synge en poplåt?) er det nærliggende å redusere popsang til såkalt ”lavere” musikk. Pop blir gjerne det folkelige, de sangbare melodiene, de som kan synges direkte fra CD-omslag eller balladebøker.

Med dette som bakteppe skal *profesjonelle* popsangere finne en plass på podiet.

Nå som rytmisk musikk har blitt institusjonalisert, er spesialisering og finjustering av fagplaner selvsagt nødvendig for fagutvikling og eksaminering. Når en sangstil blir institusjonalisert får den normer, karakterer, fagplaner, faglærere, prestisje. Disse normene kommer i like stor grad fra institusjonenes hardt strukturerte makt, som ligger nedfelt i institusjonene. Alt som er institusjonalisert vil kunne komme til å bli temmelig likt. Det er trolig noe av det man vil oppnå ved institusjonalisering; at alle sjangere som representeres på institusjonen skal vurderes som likeverdige.

Men det er grunn til å spørre hvorvidt det er institusjonalisering som driver sangere fremover i kreativ retning, mot et stemmeuttrykk som samsvarer med det de ønsket å realisere gjennom sin sang. Når sang institusjonaliseres, får utdanningen et kvalitetsstempel. Det å løfte sjangeren opp på linje med klassisk sang, må betraktes som et gode. Men det kan virke mot sin hensikt dersom sangeren må disiplinere klang og uttrykk slik at det er i samsvar med fagplan og standardrepertoar. Å være en nyskaper kan vise seg å være vanskeligere innenfor musikkutdanningsinstitusjonen dersom rammefaktorene og vurderingskriterier ikke gir rom for slikt.

8.3.3 Hvem er en ekte jazzsanger?

“The common rhetoric validating jazz singers includes: “She’s a true jazz singer”—for the one singing is usually “she”; “She’s a musician’s singer”; and “She’s a real musician.” This language implies that others are false and that simply being a singer isn’t good enough. In casual conversation, one sometimes hears, “She’s good—for a singer.”

(Pellegrinelli 2005 chapter 0, p. 6)

For å bli sett på som en ”ordentlig” jazzmusiker finnes det noen koder man må beherske, det finnes kriterier som må oppfylles for at man skal kunne tilegne seg denne posisjonen på en enkel måte, skriver Stavrum (2004: 88). Kjennskap og fortrolighet med jazztradisjonen og jazzhistorien, samt teknisk god beherskelse av instrumentet er en forutsetning, men det aller mest avgjørende og sentrale for posisjonen jazzmusiker er improvisasjon.

Improvisasjon er nøkkelordet i jazz, og spesielt i fortellingene om de som utøver musikken. Man er ikke jazzsanger uten at improvisasjonskunsten beherskes (Monson 1996, Stavrum 2004: 88). Dette bekreftes av jazzinformanten i denne studien.

Mange jazzsangere er kvinner. Å kjenne seg som en *ekte* jazzsanger er ikke lett når jazzhistorien overveiende har vært befolket av musiserende menn. Instrumentalistene er de *virkelige* jazzmusikerne. Sangeren betraktes som noe annet, skriver Pellegrinelli (2005).

“Cassandra— She’s like one of us.” Although intended as a compliment, this statement, combined with her absence from this male-dominated frame, highlights the fact that she does not belong. In Marsalis’s own words, she is merely like one of them, like one of the boys.”

(Pellegrinelli 2005, chapter 0, p.6)

Pellegrinelli (2005, chapter 0) skriver at nesten ingen vokal solist vil ta ordet ”jazzsanger” i sin munn. Dette sier klassiskinformanten Trond om jazzsangere:

K3-93Tr: ”Jazzsangerne, ja. Det er jo et, jeg tror jo det er veldig (latter), jeg tror det er et veldig trangt nåløyne for at man skal kunne føle seg som jazzsanger.”

Pellegrinelli bekrefter dette. Mange verger seg mot å kalle seg jazzsanger, når de tenker på jazz som musikalsk form. Sangerens egen motstand sørger samtidig for opprettholdelsen av slike ”sannheter”. De sier: ”jeg ser ikke på meg selv som en jazzsanger”, eller ”jeg tenker på meg selv først og fremst som en musiker, deretter sanger”. At slike utsagn antyder posisjonering lavere enn musikerne, er åpenbart.

“Some hopefully declare that “Singers Are Musicians, Too!”, the title given to a panel moderated by singer Karrin Allyson at the 2002 International Association of Jazz Education conference. Others place themselves firmly in the instrumental camp, where there can be no denial of one’s status as a musician, by claiming “I use my voice like an instrument”; “I have an instrumental approach”; and, more specifically, “I use my voice like a horn” or “I try to think like a horn.” These phrases represent a range of musical practices, holding distinct meanings for different individuals.”

(Pellegrinelli 2005 chapter 0, p.8)

Det florerer med ulike betegnelser på en som synger jazz. Hun kan for eksempel omtale seg selv som ”sangeren”, ”vokalisten” eller ”sang-stylisten”:

“While working on a special number for the Gene Krupa Band in the early 1940s, Anita O’Day was sent to a vocal coach who told her she would never be a singer. O’Day comments, “She was right. I’m not a singer. I’m a song stylist”—a term she uses to this day. Shirley Horn likes to be referred to as a “good singer of good songs in good taste.”

(Pellegrinelli 2005, p.11 & 12)

Stavrum bekrefter vokalistposisjonen som en posisjon *foran* bandet, ikke *i* bandet, med en posisjon som er personlig og nær (Stavrum 2004: 89f).

Min jazzinformant, derimot, inntar en autoritativ posisjon, som medspiller, aktør, samtalepartner med bandet. Dette kan tyde på en sterkere grad av integritet. Det kan antyde noe om norsk jazz i dag. Det kan også ha med jazzinformantens refleksjonsnivå å gjøre. Hun inntar en handlingsposisjon som er målrettet i fremtoningen. Hun ikler seg vokal autoritet.

Ekte sanger, enten det er klassisk-, pop- eller jazzsanger, er man kun i området mellom tilpasning til normer og såkalt selvstendig, musikalsk skaping¹⁵⁵. Her blir Foucaults begreper begripelige. Diskursene disiplinerer sangernes handlingsrom. Den såkalte friheten til selvstendig skaping vil nødvendigvis være resultat av diskursens dressur av individene som bebor diskursen.

8.4 Selvrealisering gjennom selvteknologier

Vokal identitet er også det individet ser for seg som muligheter for selvstendig skaping, det er drømmer, planer og prosjekter som hun ønsker å realisere gjennom sitt vokale uttrykk. Identitet er derfor også konstituert av individets drømmer og ønsker, slik disse blir diskursivt trigget.

Identitet er i optimismen som blir uttrykt, og i det konstruktive arbeidsrommet hvor sangeren prøver ut forskjellige måter å være sanger på. Man kan se dette som et positivt ladet rom for danning. Det er et konstruktivt sted i tanken som vil kunne sette i gang materiell aktivitet i form av øving, kontakt med samarbeidspartnere og optimistisk tenkning om egen aktivitet. Et slikt selvskapt rom er et rom hvor aktøren bevisstgjør seg sin egen posisjon. Sangeren rammer inn egen fremtidig virksomhet ved å bli kompetent innenfor det rommet hun selv skaper.

Det er et grunnleggende behov i mennesket å søke etter å kjenne seg kompetent. Studien viser at kunnskap og læring kan forstås i lys av selvovervåking og selvregulering.

Selvteknologiene fungerer slik også som en arena for identitetsdannelse. Man utøver ikke selvteknologier på seg selv uten kunnskap om seg selv, om sitt fag og om sin egen posisjon i

¹⁵⁵ Det faller utenfor avhandlingens hensikt å komme nærmere inn på jazzfeltet som sådan. Litteraturen på området er omfattende og kan sees fra mange perspektiver. Jeg velger å henvise til Lorentzen & Stavrum (2007) og Eriksen (2001).

det kulturelle feltet. Det er selve kunnskapen som virker konstituerende og disiplinerende på individet ved at kunnskapen i feltet internaliseres. Kunnskap gir autoritet, og dermed også frihet til å våge å ta sine kunnskaper i bruk.

Å fremstå med en vokal identitet kan fungere som et arnested, som en egen bekreftelse på verdi. Nettopp troen på egen verdi som kunstner, egen evne til å skape vellyd, er et godt utgangspunkt for selvrealisering. Når sangeren kjenner seg trygg på eget stemmeuttrykk, vil tryggheten være med å befeste hennes vokale autoritet. Hun vil kunne motstå å innordne seg diskurser som står i motsetning til hennes eget, gjennomarbeidede uttrykk. Hun vil kunne ramme inn egen virksomhet fordi hun har utviklet refleksjon over egen virksomhet som gjør henne i stand til å begripe sammenhenger.

Slik kunnskap bidrar til å forstå hva en sanger er, og hva dette ”jeg”-et i sangeren er. Når selvteknologiene har vært i arbeid vil man kunne se sangerens vokale identitet.

Dette kan også sees i sammenheng med hva Weedon skriver om Lacan og speilbildet som holdes opp foran individet¹⁵⁶. Fra tidlig barndom speiler og innordner barnet seg i språk, lover, sosiale prosesser og institusjoner (Weedon 1997: 50).

”The imaginary is a term used to describe the pre-Oedipal identification of the infant with its ‘mirror image’.”

(Weedon 1997: 50)

Her er psykologiske og kulturelle mekanismer rådende. Disse må kunne sees i forlengelse av det diskursive. Den symbolske orden i Lacans teori er den sosiale og kulturelle orden som det bevisste livet leves gjennom. Det er strukturert gjennom språk, lover og sosiale institusjoner. Barn posisjonerer seg i forhold til noe, og dette noe kan sees som et speilbilde. Barnets ego splittes i ”den som ser” og ”den som blir sett på” (Weedon 1997: 50f).

Man kan se for seg tilsvarende splitting og posisjonering hos den voksne. Å se seg som subjekt gjennom å si: ”jeg synger”, eller ”jeg er en sanger”, eller ”jeg er en jazzsanger” er en bekreftelse til seg selv (jfr. jazzinformanten Liv, i 6.2.2). Det må sees som en styrking av selvbildet, og en bestyrking av at noe er meningsfullt. Samtidig vil sangeren også kunne innta

¹⁵⁶ Lacan har videreutviklet Freudiansk psykoanalyse. Feministisk tenkning omkring språk, seksualitet og subjektivitet er influert av Lacan (Weedon 1997: 49).

speilposisjonen, og betrakte seg som et objekt. Weedon (1997: 52) skriver at man vanskelig innta posisjon av "den andre", fordi den andre representerer den menneskelige strukturerende kulturen. Dette er kjernen i speilingsteorien¹⁵⁷.

"Vi observerer ikke oss selv direkte. Det er andres reaksjoner på oss selv vi observerer (...). På grunnlag av andres reaksjoner på oss selv "lever vi oss inn i" hvordan andre vurderer oss."

(Imsen 2003: 294)

Når sangeren ser seg om et objekt vil hun betrakte seg selv som noe bestemt, som for eksempel en jazzsanger med spesifikk identifikasjon, som en sanger som synger jazz sammen med jazzmusikere. Sangeren speiler seg selv og blir speilet av seg selv. Det sangeren foretar seg blir forståelig gjennom å analysere diskursene som opererer gjennom sangeren. Hva sangeren fremstår som, må forstås som en effekt av valg og forhandlinger med seg selv, på bakgrunn av speiling og konsolidering av eget selvbylde.

8.4.1 Selvteknologiene - en frigjøringspraksis

Musikkinstrumentet "stemmen" er i en særstilling blant alle musikkinstrumenter, fordi det er et instrument med følelser, en del av et levende liv. Det lever med sangeren som en del av sangeren. Sangeren er levende og bevegelig, i stadig utvikling. Sangeren er et hørbart imperativ, som uavlatelig konfronteres med egen pust og klangfarge (Feld 1990). Sangeren skal ikke ta instrumentet opp av instrumentkassen. Sangeren skal lage klang direkte *fra* egen kropp. Nærheten til instrumentet er så tett at sangeren behøver redskaper for å forstå prosessene som foregår før, under og etter opptreden.

Selvteknologier handler mye om å beherske de føringene som blir gitt utenfra ved å ta grep om dem på en konstruktiv måte, til egen fordel; å møte makt med motmakt, å være klar over hvilke diskurser man styres av, og bli klar over hvorvidt diskursene utgjør så dominerende makt at man lammes i sitt eget handlingsrom. Foucault så på det å beherske føringene som ble gitt utenfra som en frigjøringspraksis. Selvteknologiene fungerer slik, som en frigjøringspraksis, fordi de har en etisk dimensjon gjennom å være en praksis som selvet

¹⁵⁷ Speilingsteorien, også kalt symbolsk interaksjonisme, knyttes til George Herbert Mead (1863-1931), amerikansk filosof og sosialpsykolog. Kjent for blant annet å skille mellom selvet som subjekt ("I") og selvet som objekt ("Me") (Schwandt 1994). Se også Imsen (2003: 294).

utøver på selvet, en slags selv-hjelper. Det å reflektere er en type handling informantene praktiserer på seg selv som fører til en kroppslig individualitet¹⁵⁸. Betingelsene for realisering av bevisste stemmeuttrykk er selvteknologiene. Individet praktiserer selvteknologier på seg selv *for* å oppnå noe. Denne måten å være selv-hjelper på er konstruktiv fordi den gir effekt.

Diskursene er til enhver tid i ens handlingsrom. Diskurser har og er materialitet. De utgjør det handlingsrommet man befinner seg i. Men man er ikke prisgitt diskursenes dominans dersom man aktivt praktiserer selvteknologier på seg selv. Man må ha et repertoar av selvteknikker og strategier for å være i stand til å gjennomføre det man drømmer om. Det handler om å utvikle integritet ved å ikke gi etter for press fra institusjoner, fagplaner, media og venner, dersom man ikke ønsker det. Det er en mulighet til å regulere sin egen tilværelse med de fornuftige tankeredskapene som er tilgjengelige via aktiv refleksjon over egen praksis. Gjennom refleksjon er det dessuten mulig å foreta mer aktive valg av ønsket fremtid, noe som kan føre til både dristigere og mindre konvensjonelle identiteter.

Kjennskap til eget fagfelt i vid forstand er viktig. Kunnskap om stemmeapparatet, pust, kroppsbevissthet og muskelbruk er basiskunnskap, stil og interpretasjon, likeså. Men for å gripe sin egen praksis, utvikle den og være i stand til å omtale den presist til elever og andre, er de musikalske begrepene, betydningene av dem, og formidling av muligheter og hindringer for vokale ytringer, viktige. Som fagperson bør man reflektere over forutsetningene for vokale ytringer.

I kunnskapsutvikling ligger erkjennelse og innsikt. Ved å bli klar over egne reaksjons- og handlingsmønstre kan man gripe aktivt tak i egen praksis, og være en hjelper for elevens personlige utvikling som sangere. Studien viser at informantenes utøving av selvteknologier er nettopp det som gir dem integritet, selvstendighet og dristighet.

Det er jeg som setter merkelappen *selvteknologi* på den aktive prosessen informantene bedriver med å etablere seg selv som selvstendige, uavhengige og profesjonell sangere. Informantene har ikke noe eget begrep på den praksisen som driver dem fremover og som gir dem støtte og tro på at det er fornuftig å handle slik de gjør. De har reflektert overfor meg hvordan de øver, tenker og synger. Min oppgave har vært å gjøre deres refleksjoner forståelige for andre, slik at deres innsikt kan vise vei til hvordan vokale identiteter kan

¹⁵⁸ Se 2.3.4. Se også Dean (2006: 12f).

konstrueres. Jeg har forsøkt å utvikle begreper om hva som identifiserer sangere, og hvordan dette skjer. Selvteknologiene løftes opp på et metaplan når det blir fattbart hvordan informantene praktiserer strategier på seg selv.

8.5 Mulige veier videre

Jeg valgte å forske på unge, profesjonelle sangere innenfor klassisk-, pop- og jazztradisjoner. Informantenes fortellinger vil kunne bidra til forståelse av de dannelsesprosessene som fører ungdom inn i sangens verden. I utgangspunktet hadde jeg planlagt å ha fire informanter i min studie. Den fjerde skulle være en profesjonell sanger som mikser sjangere. Av hensyn til avhandlingens størrelse valgte jeg bort denne siste informanten. Informantene jeg valgte har imidlertid bekreftet at vi befinner oss midt i et mangfold av ulike sjangere. En naturlig fortsettelse av dette prosjektet vil være å intervju sangere som bringer ulike tradisjoner og stilarter sammen.

Underveis i avhandlingsarbeidet møtte jeg min forskningstematikk i realityprogrammet IDOL, som til tider har fått like stor medieomtale som naturkatastrofer og politiske valg. Sang og vokale ytringer ser ut til å ha kommet på dagsorden som en identitetsmarkør, særlig for ungdom. Vilårene for vokale ytringer har blitt brettet ut i all offentlighet gjennom dommeres meningsytringer og begrunnelser, og publikums stemmeantall. "Alle" har rett til å uttale seg om sangerens stemme, stil, image, hårfrisyrer, slankhet og grad av vellykkethet. Stemmen sees som en vare, individet har blitt med på den høyst alvorlige leken, og spillet er satt i scene for alle som måtte være nysgjerrige på hva sang og sangere er.

Problemstillingene som reiser seg i kjølvannet av et TV-program som IDOL, kan fungere som utgangspunkt for ulike musikkpedagogiske forskningsprosjekter om barns og ungdoms forhold til musikk og musikkutøving i en mediadominert kultur. Med et diskursivt perspektiv ville det være relevant å undersøke hva slags makt som gjør seg gjeldende når ungdom utvikler idealer, drømmer og idoler, når de gjør seg opp meninger om hva som er stilig og verd å satse på. På hvilke nivåer opererer den usynlige makten og hva slags praksiser fører den til? Hvordan virker det kollektive som pseudoaktør for ungdom som er på vei mot selvstendighet? Hva slags navn settes på musikalske aktiviteter som blir moderne, og sjangere som regnes som stilige blant ungdom?

Gjennom begrepet *governmentality* ville det være mulig å utforske hvordan maktrelasjoner utvikles og opprettholdes, og hvordan ungdom styres og konstrueres innenfor så vel skolesystemet, som i musikalske fritidsaktiviteter. *Governmentality*-begrepet er nyttig. Det rommer både politiske, økonomiske, sosiologiske, psykologiske og mellommenneskelige aspekter. En forskning med tyngdepunkt i dette begrepet ville kunne avsløre ugunstig bruk av for eksempel politisk makt, ved forfordeling av midler til enkelte maktbastioner innen ulike musikkulturer. Man ville også kunne vise *hvordan* kunnskap virker til å utvikle musikalsk autoritet. Foucaults begreper er også egnede til å analysere hvordan ungdommers tanker om hva de holder for sant og riktig formes. Når kunnskap blir tatt for gitt, er den blitt normal og normdannende. Da er makten blitt usynlig, men meget virksom.

8.6 Avsluttende kommentar

Denne studien har gitt innblikk i tre profesjonelle sangeres tanker om egen virksomhet. Sangerne har gjennom sine utsagn brettet ut hva de konkret foretar seg i sine daglige praksiser. De har blant annet beskrevet detaljer i egne øvingsvaner og forberedelse til konserter, hva slags strategier de gjør bruk av for å utvikle sitt bestemte vokale uttrykk, og hva slags krav og standarder de erfarer at de må leve opp til for å kjenne seg tilfredse som utøvere.

Diskursteorien har vist seg å være et anvendelig redskap til å få øye på hvordan diskursers usynlige krefter virker inn på og former individet, ved å utgjøre det som fremstår som det fornuftige, det naturlige og det tatt-for-gitte for individet. Med det diskursive blikket har det blitt mulig å se hva som gjør at informantene i denne studien øver og utøver slik de faktisk gjør. Et slikt innsyn i profesjonelle sangeres daglige virke er en type forskning som kan vise frem identitering; hvordan sangere til enhver tid både er, har og søker mot identitet. Den fremskaffer dessuten begreper og tilnærminger til kunnskap som gjør det mulig å utvikle sangfaget som fag. Det har vært en drivkraft i dette prosjektet å utvikle begreper for å gripe kompleksiteten som ligger i det å utøve sang på et høyt nivå.

Mitt ønske er at sangstudenter, sangere og lærere arbeider frem et språk til å forstå prosessene de er inne i, mens de er der. Sangtiden er bare toppen av tykke lag med usynlige og helt avgjørende kulturfenomener, og de kommer til uttrykk i identitetsforhandlinger og identitetsprosesser som det vanligvis ikke er noe eksplisitt språk for. De fungerer som kollektive hemmeligheter.

Diskursteorien har i liten grad befattet seg med analyse av stemmen som identitetsmarkør og kulturelt fenomen. Det har derfor vært særlig spennende å utforske vokal identitet med en teori som karakteriseres som ”ikke fastlåst” og derfor kan anvendes på nye temaer og nye måter. Mitt håp er at jeg gjennom dette prosjektet har bidratt til å nyansere forståelsene av sang som kulturuttrykk.

I kapittel 2 utfordret jeg meg selv til å se hvor langt et diskursteoretisk perspektiv kunne føre meg. Diskursteorien har dirigert blikket mot det kulturelle. Vokale ytringer har slik blitt sett som uttrykk både *for* bestemte vokalkulturer og *som* kulturuttrykk i det vokalkulturelle rommet. Avslutningsvis finner jeg grunn til å spørre om det er noe ved sangeres identitering mot vokal identitet som jeg ikke har kunnet gripe med diskursteoriens verktøy. Jeg ser at empirien har mer potensiale enn jeg har fått utnyttet. Med en annen problemstilling, muligens med vekt på det genealogiske aspektet, ville det for eksempel vært mulig å analysere hvor den sterke klassisksangdiskursen kommer fra. Hele denne avhandlingen peker mot behovet for en annen studie, nemlig nåværende diskursers genealogier, som jeg bare i liten grad har behandlet i studien. Både klassisk-, pop- og jazzsangdiskursene ville kunne gitt mer utfyllende perspektiver på hvor røttene til informantenes holdninger kommer fra, både historisk og kulturelt. Det ville imidlertid gått ut over omfanget for denne avhandlingen.

Sammendrag

Identitetsdannelse er fokus i avhandlingen. Tre norske, profesjonelle sangere innenfor henholdsvis klassisk, pop og jazz har blitt intervjuet om hva de tenker om å bli og være sangere. Hva slags utfordringer byr podiet på? Hva slags opplevde krav til perfektjon retter sangerne sin virksomhet etter? Hvordan styres de av kulturelle normer som ligger i sangidealer, sjangere, normalitetsoppfatninger og utdanningstradisjoner? Hvilke muligheter for selvstendig skaping gis innenfor klassisk-, pop- og jazzsang?

Avhandlingen er utformet innenfor et Foucault-orientert diskursteoretisk perspektiv, og begrepene ”diskursive rom”, ”governmentality”, ”selvteknologi” og ”subjektposisjonering” er noen av analyseredskapene som vokal identitet forstås gjennom. Sentralt er selvteknologibegrepet, forstått som de disiplinerende teknikker individet utøver på seg selv for å utvikle kompetanse. Selvteknologier er praksiser som konstitueres når individet underkaster seg den diskursive logikken, som er det som konstruerer et individs oppfatninger av hva som er normalt, sant og riktig. Når informantene beskriver sin virksomhet snakker de om selvteknologier, praksisene de *identiterer* seg gjennom. Gjennom neologismen identitering betegner jeg de pågående, uavsluttede og komplekse prosessene som skaper, bekrefter og fornyer et menneskes identiteter. Identitering er å *være*, å *ha* og å *søke* identitet(er).

Studien viser at sjangere har konsekvenser for identitering ved å strukturere de diskursive rommene hvor sangere kan få sin profesjonalitet bekreftet og korrigert. Selv om diskursive rom alltid er i endring, utgjør de til enhver tid de standarder og konvensjoner som bestemmer hvilke muligheter et subjekt har for å posisjonere, og derved identitere, seg. Sangeren tilbys subjektposisjoner gjennom de sirkulerende diskursene i *det vokalkulturelle rommet*, som er avhandlingens betegnelse for det kulturelle feltet hvor sangere dannes, interagerer og utøver sin kunst.

Studien viser at sangerne tross ulik sjangertilhørighet erfarer samme type krav, praktiserer mange felles selvteknologier, og at diskursene de reguleres av til dels er sammenfallende. Alle informantene forholder seg til de sentrale idealene i klassisksangdiskursen. Analysen viser at klassisk sang fortsatt har en hegemonisk posisjon blant profesjonelle sangere. At sangere gjennom identitering kroppsliggjør og underkaster seg kulturelle normer innebærer en viktig, skjult kanalisering av makt.

LITTERATURLISTE

- Agawu, Kofi (1999): *The Challenge of Semiotics*. In: Cook, Nicolas and Mark Everist: *Rethinking Music*. Oxford University Press. Oxford New York.
- Alvesson, Mats & Kaj Sköldberg (1994): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur, Lund.
- Apeland, Sigbjørn (2004): *Kyrkjemusikkdiskursen. Musikklivet i den norske kyrkja som diskursiv praksis*. Avhandling for graden Dr. Art. Griegakademiet, Institutt for musikk, HF-fakultetet, Universitetet i Bergen.
- Appadurai, Arjun (1991): *Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology*. In: *Recapturing Anthropology. Working in Present*. Edited by Richard G. Fox. School of American Research Press. Santa Fe, New Mexico.
- Arder, Nanna-Kristin (1996): *Sangeleven i fokus*. Ad Notam Gyldendal AS 1996.
- Bandura, Albert: (1997): *Self-efficacy. The Exercise of Control*. New York: W. H. Freeman and Company, New York.
- Becker, Judith (2004): *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- Berger, P.L. & T. Luckman (1967): *The Social Construction of Reality*. London. Allen Lane.
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen (2001): *Fremmedord og synonymmer blå ordbok*. Kunnskapsforlaget.
- Bouij, Christer (1998): *"Musikk – mitt liv och kommande levebröd"*. En studie om musiklärarens yrkessocialisation. Doktoravhandling. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap. Göteborgs Universitet.
- Bourdieu, Pierre (1996 [1994]): *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. Oversatt av Annick Prieur. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1997 [1994]): *Af praktiske grunde*. København: Hans Reizels Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1995 [1979]): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Bredsdorff, Nils (2002): *Diskurs og konstruktion. En samfundsvidenskabelig kritikk af diskursanalyser og sosialkonstruktivisme*. Forlaget Sociologi, Danmark.
- Brinner, Benjamin (1995): *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. The University of Chicago Press.
- Brown, Oren (1996): *Discover Your Voice. How to Develop Healthy Voice Habits*. Singular Publishing Group, Inc. San Diego. London.
- Bullock, Alan, Oliver Stallybrass and Stephen Trombley (1988): *Fontana Dictionary of Modern Thought. 2. ed.* Fontana Press.

- Burr, Vivien (2001 [1995]): *An Introduction to Social Constructionism*. Routledge, Taylor and Francis Group.
- Butenschøn, Sine (1978): *Stemme og Sang. En studie av anatomiske, fysiologiske og fonetiske aspekter ved stemme- og sangfunksjonen*. Dreyer. Oslo Forlangstrykkeri.
- Byrnside, Ronald (1975): The Performer as Creator: Jazz Improvisation. In: Hamm, Charles, Bruno Nettle og Ronald Byrnside (eds.): *Contemporary Music and Music Cultures*. School of Music: University of Illinois. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- Byrnside, Ronald (1975): The Formation of a Musical Style: Early Rock. In: Hamm, Charles, Bruno Nettle & Ronald Byrnside (eds.): *Contemporary Music and Music Cultures*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- Christensen, Helga (1960): *Sjung vackert. Tonbildning i teori och praktikk*. Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen Stockholm.
- Christensen, Otto M, (1999): Kompendium i humanioras vitenskapsteori for dr.art.-graden. Universitetet i Bergen.
- Christophersen, Catharina (2005): Kroppen i musikkpedagogikken. I: Bjøntegaard, Bjørg L., Ingrid Maria Hanken, Ellef Nesheim (red.): *Flerstemmige innspill 2004-2005. En artikkelsamling*. NMH-publikasjoner 2005: 1.
- Cook, Nicolas and Mark Everist (eds.) (2001): *Rethinking Music*. Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990): *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial. HarperCollins Publishers, New York.
- Danielson, Virginia. (1997): *The voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago, University of Chicago Press.
- Danielson, Virginia (1996): New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt since the 1970s. In: *Popular Music*, Vol. 15, No. 3, Middle East Issue (Oct., 1996), 299-312. Published by Cambridge University Press.
- Davidson, Jane (2002): The Solo performer's Identity. In: Macdonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves and Dorothy Miell (eds.): *Musical Identities*. Oxford University Press.
- Dean, Mitchell (2006 [1999]): *Governmentality. Power and Rule in Modern Society*. Sage Publications Ltd.
- DeNora, Tia (2005 [2000]): *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, United Kingdom.
- Dibben, Nicola (2002): Gender Identity and Music. In: Macdonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves and Dorothy Miell (eds.): *Musical Identities*. Oxford University Press.
- Dunn, Leslie C. and Nancy A. Jones (eds.) (1994): *Embodied Voices. Representing female vocalicity in Western culture*. Cambridge University Press.

- Eken, Susanna (1998): *Den menneskelige stemme- psyke, soma, funktion, formidling*. Hans Reizel Forlag, Danmark.
- Eriksen, Espen (2001): *Fertile Crossing in Jazz. En problematisering av definisjon og stil I jazz på slutten av det 20. århundre*. Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo.
- Eriksen, Thomas Hylland (1997): Identitet. I: Thomas Hylland Eriksen (red): *Flerkulturell forståelse*. TANO Aschehoug.
- Erikson, Erik H. (1997): *Identitet, ungdom og kriser*. Oversatt til dansk av Birgitte Brun, fra engelsk etter Identity, Youth and Crisis (1968). Hans Reitzels Forlag, København.
- Feld, Steven (2002): Forelesning på Griegakademiet, Institutt for musikk, Universitetet i Bergen, 4.11.2002.
- Feld, Steven (1990 [1982]): *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Second Edition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven (1988): Aesthetics as Iconicity of Style or Lift-Up-Over Sounding: Getting into the Kaluli Groove. In: *Yearbook for Traditional Music 20: 74-113*.
- Finnegan, Ruth (1997): "Storying the Self": Personal narratives and identities. In: Mackay, Hugh (ed.) *Consumption of Everyday Life*. The Open University, SAGE Publications Ltd.
- Finnegan, Ruth (1989): *The Hidden Musicians. Music-making in an English town*. Cambridge University Press.
- Flyvbjerg, Bent (1996): *Rationalitet og magt. Bind 1: Det konkrete videnskap*. Akademisk Forlag A/S.
- Fontana, Andrea & James H. Frey (2005): The Interview. From Neutral Stance to Political Involvement. In: Denzin, Norman K. & Yvonna S. Lincoln (eds.): *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Third Edition. Sage Publications.
- Foucault, Michel (2001 [1977]): *Overvåkning og straff. Det moderne fengsels historie*. Oversatt av Dag Østerberg. Originaltittel: Surveiller et punir. Editions Sallimand, 1975.
- (1979): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.
- Foucault, Michel (1999 [1971]) *Diskursens orden*. Tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970. Oversettelse og etterord ved Espen Schaanning. Spartacus Forlag A/S, Oslo.
- Foucault, Michel (1995 [1976]): *Seksualitetens historie I. Viljen til viten*. Oversatt av Espen Schaanning. [Histoire de la Sexualité]. Exil Forlag, Oslo.
- Foucault, Michel (1988): The Political Technology of Individuals. In: Martin, L., H. Gutman & P. Huttan (eds.): *Technologies of the Self. A seminar with Michel Foucault (pp 145-162)*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Foucault, Michel (1980): *Power/knowledge*. London: Harvester Wheatsheaf.

Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Pantheon Books, New York.

Frith, Simon (2003): Music and Everyday Life. In: Clayton, M., Trevor Herbert & Richard Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Routledge, New York and London.

Frith, Simon (2002 [1996]): *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford University Press.

Frith, Simon (1997 [1996]): Music and Identity. In: Hall, Stuart and Paul du Gay (eds.): *Questions of Cultural Identity*. Sage Publications, London Thousand Oaks New Delhi.

Frith, Simon (1981): *Sound effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n Roll*. New York: Pantheon.

Frykman, Jonas og Orvar Löfgren (1994): *Det kultiverte mennesket*. Oversatt av Kari Bolstad, Pax Oslo.

Gadamer, Hans-Georg (1997 [1960]): "Begreppet erfarenhet och den hermeneutiska erfarenhetens väsen" og "Frågans hermeneutiska företråde". I: *Sanning och metod*, s. 155-181, i utdrag (13 s.), oversatt av Arne Melberg. Daidalos, Gøteborg.

Gardner, Howard (1983): *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. Harper.

Geertz, Clifford (2000 [1973]): *The Interpretation of Cultures*. Basic Books. A Member of the Perseus Books Group.

Giddens, Anthony (2002): *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Oversatt av Søren Schulz Jørgensen, fra engelsk etter *Modernity and Self-Identity: Self and Society in Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press. Cambridge 1991.

Gilje, Nils (1987): Anomalier i moderne vitenskapsfilosofi. Skriftserien, nr. 7, Senter for vitenskapsteori, Bergen. I: Gilje, Nils og Harald Grimen (1996, 4. opplag): *Kompendium i almen vitenskapsteori for Dr. Polit. Og Dr. Art.-graden*.

Goffman, Erving (1969 [1959]): *The Presentation of Self in Everyday Life*. London, Allen Lane.

Gudmundsdottir, Sigrun (1997): Forskningsintervjuets narrative karakter. I: Karseth, I. B., S. Gudmundsdottir og S. Hopmann (red): *Didaktikk: Tradisjon og fornyelse. Festskrift til Bjørg Brandtzæg Gundems 70-års dag*, 202-216.

Hall, Stuart (2002 [1997]): The Work of Representation (p. 15-74). In: Stuart Hall (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University Press. Sage Publications.

Hall, Stuart (1997): The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolution of our Time. In: Thomson, Kenneth (ed): *Media and Cultural Regulation*. London, Sage.

Hall, Stuart (1996): Who needs identity? In: Hall, Stuart and Paul du Gay (eds.): *Questions of Cultural Identity*. Sage Publications, London Thousand Oaks New Delhi.

Hargreaves, David J., Dorothy Miell and Raymond A.R. Macdonald (2002): What are Musical Identities, and why are they important? In: Macdonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves and Dorothy Miell: *Musical Identities*. Oxford University Press.

Hogg, Michael A. and Dominic Abrams (eds.) (1990): *Social Identity Theory: Constructive and Critical Advances*. Springer-Verlag, New York.

Holdhus, Kari (2001): *Kulturer på spill. Om konservatoriet som musikkpedagogisk institusjon*. Hovedfagsoppgave i musikkpedagogikk. Høgskolen i Bergen.

Howard, Elisabeth and Howard Austin (2002): *Born to sing. The Ultimate Vocal Course*. Revised by Elisabeth Howard. Vocal Power Inc., Los Angeles.

Howard, Elisabeth (2001): Forelesning på ”5th International Congress of Voice Teachers”, Helsinki, Finland 12.-16.8.2001.

Imsen, Gunn (2003 [1998]): *Elevens verden. Innføring i pedagogisk psykologi*. 3. utgave. Universitetsforlaget, Oslo.

Irving, Dorothy, Göran Bergendal, Ninni Elliot og Åke Lindström (1977): *Musiken, artisten, publiken*. Accent-skrift nr. 7. Småskriftserie fra Institut för rikskonsertter. Redaktør Torbjörn Åhs.

Jenkins, Richard (2002 [1996]): *Social Identity*. Routledge. London and New York.

Johnson, Julian (2002): *Who needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford University Press.

Jorgensen, Estelle R. (2006): Toward a Social Theory of Musical Identities. I: Stålhammar, Børje (ed): *Music and Human Beings – Music and Identity*. Örebro University. Universitetsbiblioteket 2006. www.oru.se

Jørgensen, Harald (1996): *Tid til øving? Studentenes bruk av tid til øving ved Norges Musikkhøgskole. 1. del*. NMH-publikasjoner 1996:2, Oslo.

Jørgensen, Marianne Winther (2002): *Refleksivitet og kritikk. Sosialkonstruksjonistiske subjektposisjoner*. Ph.d. avhandling innlevert ved Institut for Kommunikasjon, Journalistikk og Datalogi, Roskilde Universitetscenter.

Jørgensen, Marianne og Louise Phillips (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur. Roskilde Universitetsforlag.

Kingsbury, Henry (1988): *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.

Kjellquist, Else-Britt (1996): *Rødt og hvitt. Om skam og skamløshed*. Oversatt til dansk av Anna Marie Kalsbøll. Nordisk forlag A.S. København.

Kjørup, Søren (2000 [1996]): *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskapssteori*. 1. utg. 4. opplag. Roskilde Universitetsforlag, Danmark.

- Koselleck, Reinhart (1979): *"Erfahrungsraum" und „Erwartungshorizont“ – zwei historische Kategorien i ss. Vergangenen Zukunft. Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten.* Zuhkamp Verlag Frankfurt am Mein.
- Krüger, Thorolf (under utgivelse): *Didaktiske refleksjoner – et feltperspektiv.* Utgis i 2007. Abstrakt Forlag. ISBN 82-7935-068-3
- Krüger, Thorolf og Tom Are Trippestad (2003): *Regjering av utdanning: Kulturkapitalismen og det veltempererte selvet. I: Neumann Iver B. og Ole Jacob Sending (red): Regjering i Norge. Makt og globaliseringsutredningen.* Pax Forlag.
- Krüger, Thorolf (2001): *Spenningen mellom utdanningsforskning og lærerpraksis. I: Norsk PedagogiskTidsskrift, 1/2001 – Fornyelse og vekst.* Universitetsforlaget, Oslo.
- Krüger, Thorolf (2000): *Musikkundervisningens epistemologi. I: Nielsen, Frede V., Sture Brändström, Harald Jørgensen og Bengt Olsson: Nordisk musikkpedagogisk forskning årbok 2000.* NMH-Publikasjoner 2000-2.
- Krüger, Thorolf (1999): *Undervisning som et ensemble av diskursive praksiser. I: Forskningsrapport nr. 43/199: Pedagogikk - normalvitenskap eller lappeteppe? Rapport: 7. nasjonale fagkonferanse i pedagogikk. Bind 2.* Høgskolen i Lillehammer.
- Krüger, Thorolf (1998): *Teacher Practice, Pedagogical Discourses and the Construction of Knowledge: Two Case Studies of Teacher at Work.* Doctoral dissertation, University of Wisconsin-Madison. Publisert som Report no 1/2000, Bergen: Bergen University College Press.
- Kullberg, Berit og Ragnhild Sjögren (1995): *Sing it. Att sjunga jazz, pop och gospel. Sångteknik. Improvisation. Mikrofonteknik. Historikk.* Warner/Chapell Music Scandinavia AB.
- Larsen, Bøje og Kristine Munkgård Pedersen (2002): *Diskursanalyse - for tabere og teenagere. I: Larsen, Bøje og Kristine Munkgård Pedersen (red): Diskursanalysen til debat. Kritiske perspektiver på en populær teoriretning.* Nyt fra Samfundsvidenskabene. København.
- Lee, Robert G. and Gordon Wheeler (eds.) (1996): *The voice of shame. Silence and Connection in Psychotherapy.* Jossey-Bass Publishers, San Francisco.
- Lewis, Michael (1995): *Shame. The Exposed Self.* The Free Press. New York.
- Lindgren, Astrid (2004 [1981]): *Ronja Røverdatter.* Oversatt av Jo Tenfjord. Damm Forlag.
- Lorentzen, Anne H. og Heidi Stavrum (2007): *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning.* Telemarksforskning – Bø. TF- notat nr 5/2007. 20. april 2007. ISSN 0802-3662.
- Manén, Lucie (1989 [1987]) : *Bel Canto. The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration.* Preface by Biran Trowell. Oxford University Press.
- Marchesi, Mathilde (1970): *Bel Canto: A Theoretical & Practical Vocal Method.* Dover Publications Inc. New York.

Marklund, Barbro (2004): *Fach, what is that? - I am just an ordinary soprano, am I not?* In: EVTA Bulletin (2004). European Voice Teachers Association. Editorial staff: Egge, Guri, Barbro Marklund, Marit Osnes Aambø, Cecilie Schoder-Larsen, Elisabeth Tandberg and editor in charge, Katrine Imerslund.

Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, Evanston Illinois.

Merleau-Ponty, Maurice (2000 [1945]): *Kroppens fænomenologi*. Dansk oversettelse ved Bjørn Nake. Det lille forlag, Danmark.

Middleton, Richard (2003): Introduction – Music Studies and the Idea of Culture. In: Clayton, M., Trevor Herbert & Richard Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Routledge, New York and London.

Middleton, Richard (2002 [1990]): *Studying Popular Music*. Open University Press.

Monson, Ingrid (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

Negus, Keith (2001): *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Arnold, a member of the Hodder Headline Group, London.

Nerheim, Hjørdis (1996): *Vitenskap og kommunikasjon. Paradigmer, modeller og kommunikative strategier i helsefagenes vitenskapsteori*. Universitetsforlaget, Oslo.

Nerland, Monika (2003): *Instrumentalundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*. Avhandling for graden Dr.polit. Pedagogisk forskningsinstitutt. Universitetet i Oslo.

Neumann, Iver B. og Ole Jacob Sending (red) (2003): *Regjering i Norge, Makt og globaliseringsutredning*. Oslo, Pax Forlag AS.

Neumann, Iver B. (2002): *Mening, materialitet og makt. En innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget, Oslo.

Nielsen, Frede V. (1994): *Almen Musikdidaktik*. Christian Ejlers Forlag. København.

Nielsen, Geir Høstmark og Kjell Raaheim (red) (2004): *En innføringsbok i psykologi for universiteter og høgskoler*. 5. opplag. Cappelen Akademisk Forlag as, Oslo.

Nielsen, Siw Braabræk (2005): *Self-regulated Learning and Musical Practice*. Foredrag ved Nordplus Seminar 2005, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Nielsen, Siw Braabræk (1998a): *Selvregulering av læringsstrategier under øving. En studie av to utøvende musikkstudenter på høyt nivå*. Avhandling for graden dr. polit. Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo. NMH-publikasjon 1998:3.

Nielsen, Siw Graabræk (1998b): *Selvregulering av læringsstrategier under øving*. NMH-publikasjoner 1998: 3. Oslo: Norges musikkhøgskole.

- Nilsson, Marie-Helene Zimmerman (2004): *Musiklärarens professionella kunskap och yrkesrelaterade förändring*. Paper NNMPF, Hamar, januar 2004. Doktorand i musikpedagogik, Göteborgs Universitet, Musikhögskolan.
- Nitsche, Paul (1980): *Stemmepleie med barn og ungdom*. Oversatt av Ingebrog Gran og Karl Grønlie. Norsk Musikkforlag.
- Nordsjø, Egil (1967): *Elementær sangteknikk med øvelseseksempler*. F. Bruns Bokhandels Forlag.
- Olsen, Eiliv (2005): Musikkens rolle i danningssammenheng – et diskursivt perspektiv. I: Børhaug, Fenner & Aase (red): *Fagenes begrunnelser*. Fagbokforlaget, Bergen.
- O'Neill, Susan A. (2002): The Self-identity of Young Musicians. In: Macdonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves and Dorothy Miell (eds.): *Musical Identities*. Oxford University Press.
- Pellegrinelli, Lara (2005): "The Song is Who? Beyond 'Doubleness' in Mainstream, Contemporary Jazz Singing". Ph.D. Dissertation, Harvard University, GSAS, Department of Music.
- Popkewitz, Thomas and Marie Brennan (1998): Restructuring of Social and Political Theory in Education: Foucault and a Social Epistemology of School Practices. In: Popkewitz, Thomas and Marie Brennan: *Foucault's Challenge. Discourse, knowledge, and Power in Education*. Teachers College Press, Columbia University.
- Postrel, Virginia (2004): *The Substance of Style. How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture & Consciousness*. HarperCollinsPublishers. New York.
- Potter, John (1998): *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge University Press.
- Raknes, Ola (1945): Om skam. I: *Syn og segn*, årgang 51, hefte 1, s. 41-51.
- Reid, Cornelius L. (1975): *Voice: Psyche and Soma*. Joseph Patelson Music House, New York.
- Renault, Emmanuel (2004): European Conceptions of Identity. In: Tazi, Nadia (Series editor): *Keywords. Identity. For a Different Kind of Globalization*. Other Press. New York.
- Rose, Nikolas (1997): Identity, Genealogy, History. In: Hall, Stuart and Paul du Gay (ed): *Questions of Cultural Identity*. Sage Publications, London Thousand Oaks New Delhi.
- Rose, Nikolas (1996): *Inventing our selves: Psychology, power, and personhood*. New York: Cambridge University Press. [Chapter 7: Governing, enterprising individuals (pp, 150-168)].
- Ruud, Even (2004): Musikkopplevelsen i selvpsykologisk lys. I: Johansen, Geir, Signe Kalsnes og Øivind Varkøy (red): *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Ruud, Even (1997a): *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo.

- Ruud, Even (1997b): Musikk - identitetens lydspor. I: *Tidsskriftet Musikkterapi nr. 1 – 97*.
- Ruud, Even (1996): *Musikk og verdier*. Musikkpedagogiske essays. Universitetsforlaget, Oslo.
- Ruud, Even (1983): *Musikken - vårt nye rusmiddel? Om oppdragelse til og gjennom musikk i dagens samfunn*. Norsk musikkforlag A/S, Oslo.
- Sadolin, Cathrine (2000): *Komplet Sang Teknik*. Shout Publishing, Rosengården 7, 1174 København K.
- Säljö, Roger (2001): *Læring i praksis. Et sosiokulturelt perspektiv*. Cappelen Akademiske.
- Salaman, Esther (1989): *Unlocking your voice. Freedom to sing*. Victor Gollancz LTD, London.
- Sardar, Ziauddin and Borin Van Loon (1999 [1997]): *Introducing Cultural Studies*. Icon Books UK. Totem Books USA.
- Schaanning, Espen (1997): *Vitenskap som skapt viten. Foucault og historisk plass*. Spartacus Forlag A/S, Oslo.
- Schaanning, Espen (1993): Hans-Georg Gadamer. I: *Vestens tenkere. Fra Freud til Baudrillard*. Bind 3. H. Aschehoug & Co. Oslo.
- Schei, Edvin (2006): Skam i pasientrollen. I: Fugelli, Per, Grete Hovind Stang og Bente Wilmar (red.): *Skam i det medisinske rom*. Gyldendal Akademisk.
- Schei, Tiri Bergesen (in print): "Vocal Identities. The Social Construction of Professional Singers". In: *Sharing the Voices: The Phenomenon of Singing V 2005*. Published by Faculty of Education, Memorial University of New Foundland.
- Schei, Tiri Bergesen (1998): *Stemmeskam. Hemmede stemmeuttrykks fenomenologi, arkeologi og potensielle rekonstruksjon gjennom sangpedagogikk*. Hovedoppgave i musikkpedagogikk, Høgskolen i Bergen.
- Schwandt, Thomas A. (1994): Constructivist, Interpretivist Approaches to Human Inquiry. In: Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln (eds.): *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Shephard, John (2003): Music and Social Categories. In: Clayton, Martin, Trevor Herbert & Richard Middleton (eds.): *The cultural Study of Music. A Critical Introduction* Routledge. New York and London.
- Skårderud, Finn (2000): *Sultekunstnerne*. H. Aschehoug & co.
- Skårderud, Finn (1998): *Uro. En reise i det moderne selvet*. Aschehoug, Oslo.
- Slobin, Mark (2000 [1993]): *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*. Wesleyan University Press. Published by University Press of New England.

Sparre, Merete (1989): *Psykomotorisk fysioterapi som sangpedagogisk supplement*. ISBN 82-991850-0-9.

Stake, Robert E. (1994): Case Studies. In: Denzim & Lincoln: *Handbook of Qualitative Research*. London, Sage Publications.

Stavrum, Heidi (2004): *Syngedamer eller jazzmusikere? Fortellinger om jenter og jazz*. Hovedoppgave i Kulturstudier, Høgskolen i Telemark - Bø, avdeling for almenne fag, Institutt for kultur og humanistiske fag.

Stormhøj, Christel (2006): *Poststrukturalismer – videnskabsteori, analysestrategi, kritikk*. Forlaget Samfundslitteratur, Danmark.

Stålhammar, Børje (2006) (ed): *Music and Human Beings – Music and Identity*. Örebro University. Universitetsbiblioteket 2006. www.oru.se

Svendsen, Lars Fr. H. (2004): *Mote*. Universitetsforlaget.

Svendsen, Lars Fr. H. I: *Morgenbladet* 43/185 : 35.

Tarrant, Mark, Adrian C. North and David J. Hargreaves (2002): *Youth Identity and Music*. I: Macdonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves and Dorothy Miell: *Musical Identities*. Oxford University Press.

Taylor, Charles (2002 [1989]): *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge University Press, United Kingdom.

Tullgren, Charlotte (2003): *Den välreglerade friheten. Att konstruera det lekande barnet*. Malmö Studies in Educational Sciences, No. 10. Representalen, Lärarutbildningen, Malmö högskola.

Turino, Thomas (1993): *Moving Away from Silence; Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. University of Chicago Press.

Uggla, Madeleine (1960): *Sångröstens behandling. Grunnläggande studier och övningar för solist och körångare*. Carl Gerhrmans musikförlag. Stockholm.

Weber, William (1999): The History of Musical Canon. In: Cook, Nicolas and Mark Everist: *Rethinking Music*. Oxford University Press.

Weedon, Chris (2001 [1997]): *Feminist practice and Poststructuralist Theory*. Second Edition Blackwell Publishers, MA, USA.

Williams, Raymond: (1983 [1976]): *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Revised edition. Oxford University Press. New York.

Winger, Nina (1994): Om identitetsforhandlinger og selvforvaltning i det moderne samfunnet. Noen pedagogiske utfordringer. I: Aasen, P. og O. K. Haugerud: *Identitet og kompetanse i det moderne samfunnet*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Wittgenstein, Ludvig (1978): *Filosofiska Undersøkingar*. Bonniers, Stockholm.

INTERNETTLINKER:

Feld, Steven: From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. In: *Soundshape Writings*
<http://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html>

Holland (2004): The Brain and the Book. Ch.14, April 12: Why are there styles? Lest 15.1.05
<http://web.clas.ufl.edu/users/nnh/sem04/style.pdf>

Kruse, Bjørn (2001): Om kulturbevissthet - og det umulige kvalitetsbegrepet. I: *Ballade. Musikkinformasjonssenterets nettavis 27.04.2001*
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001042709161969096360>

Postrel, Virginia (2003): The Design of Your Life. In: *Men's Journal, USA, October 2003*.
<http://www.dynamist.com>

Slembrouck, Stef (2003): *What is meant by discourse analysis?*
<http://bank.rug.ac.be/da/da.htm> Most recent update 11/19/2003 17:03:23:

Søkeordet: *image* http://www.caplex.net/web/artikkel/artdetalj.asp?art_id=9315780&L=1 lest 17.1.05

Søkeordet *stil* http://www.caplex.net/web/artikkel/artdetalj.asp?art_id=9333947&L=1 lest 17.1.05.

Søkeordet *style* <http://dictionary.reference.com/search?q=style> lest 8.1.05

Søkeordet *Norges musikkhøgskole* <http://www.nmh.no> lest 28.2.06

Søkeordet *NTNU Bachelorprogram Utøvende musikerutdanning*
http://www.studier.ntnu.no/rw_index_sprog.php?sprog=BMUSP&type=HOVED lest 28.2.06

Vedlegg 1: Kontrakt med informanter

AVTALE OM DELTAKELSE I FORSKNINGSPROSJEKT

mellom

Doktorgradsstipendiat i musikkpedagogikk Tiri Bergesen Schei

Griegakademiet, Høgskolen i Bergen/UiB

og

.....

Foreløpig prosjekt-tittel: *"Stemmer det? En studie av vokal identitet blant utøvere i tre sangtradisjoner, klassisk, pop og jazz"*

I mitt doktorgradsprosjekt vil jeg studere hvordan sangere forstår og opplever seg selv som sangere. Deltakelse i prosjektet innebærer for din del at du gir meg anledning til å foreta en del dybdeintervjuer. Jeg vil også følge deg før, under og etter noen av dine opptredener. Alle intervjuer vil bli tatt opp på minidisk og skrevet ut nøyaktig slik det ble sagt. Du vil få lese gjennom intervjuene og eventuelt gi kommentarer og rettelser til det du har sagt, hvis du ønsker det.

Det er ingen risiko forbundet med deltakelse. Jeg kan garantere konfidensialitet og alle data vil bli behandlet med den største respekt. Navn og andre vesentlige data vil bli gitt pseudonymer. Utskrifter av intervjuene i sin originale form vil kun være tilgjengelige for meg og min veileder, som også er underlagt taushetsplikt.

Dersom du på noe tidspunkt skulle føle deg mistilpass med din rolle i prosjektet, eller ditt forhold til meg, må vi snakke om dette og gjøre nødvendige endringer. Om nødvendig kan hele samarbeidet avsluttes.

Mitt ønske er at du, gjennom din deltakelse, skal oppleve det meningsfullt å snakke om og reflektere rundt din sangerverden.

Bergen, 15.7.2003

Tiri Bergesen Schei

informantens underskrift

Vedlegg 2: Intervjuguide - et utgangspunkt for samtale

Første klassiskintervju

Hovedtema: Bli kjent/finne fortrolighet

- Kan du fortelle litt om deg selv?
- Fortell om hva du synger.
- Hva liker du å synge? Kan du nevne noen sanger... Hva er det med disse sangene?
- Hvordan liker du å synge? Syngemåte, stil, sjanger, arbeider du bevisst med dette?
- Hva tenker du om klang i stemmen?
- Hvor mye tid bruker du på sang?
- Hvor mye tid bruker du på øving?
- Hvordan øver du? (Oppvarming eller rett på?)
- Hvordan har du lært å synge? (Sangtimer? Lytte til klassisksangere?)
- Kan du tenke deg å synge noen eksempler?
- Fortell om hvorfor synger du klassisk? (Er det resultat av et bevisst valg eller tilfeldig?)
- Er det spesielle episoder eller underlige hendelser som har betydd noe for sangen din?
- Kan du huske om det er personer som har påvirket deg musikalsk? Eventuelt, hva var det med disse som ble betydningsfullt for deg?
- Hvordan vil du beskrive måten du synger på? (Kan den settes i en bås?)
- Kan du beskrive en vellykket opptreden/konsert/fremføring?
- Hvis du skulle stilt meg spørsmål om hvordan jeg var som sanger, hva ville du spurt meg om?
- Hva mener du om sjangre-skilnelinjer?

Andre klassiskintervju

Hovedtema: Konflikter med deg selv og andre med hensyn til hvordan du vil synge

- Kan du fortelle litt om hva som har skjedd siden sist?
- Da jeg hørte deg synge på konsert, la jeg godt merke til den bærende kraften du har i stemmen. Du virket sikker. Hvordan er du bevisst dette? Er det selvstendige uttrykket et slags varemerke, et slags ”din egen sound”?
- Hvordan vil du beskrive stilen din?
- Er du opptatt av kropp når du skal opptre, og i tilfelle, på hvilke måter?
- Kan du si noe om konflikter du har hatt, situasjoner hvor du har følt deg i konflikt med deg selv, og kanskje andre, om hvordan du skal synge?
- Kan du tenke litt høyt om ditt eget musikalske identitet, er det for eksempel noe du ser for deg som en sosial musikalsk posisjon, et slags ønskeposisjon?
- Du snakket mye sist om din egen sosialiseringssprosess som sanger frem til i dag? Har du noe å tilføye til dette? Hvordan har det blitt stilt krav, eventuelt ikke blitt stilt krav til deg? Hvem er det som stiller disse kravene? (muligens gi stikkord: samfunnet, musikkindustrien, utdanningsinstitusjoner, andre sangere)
- Hva slags sanglig kompetanse synes du det kreves av deg for å bli akseptert som klassisk sanger?
- Hvilke normer for opptreden og personlig stil mener du preger den klassiske sangeren?
- Og hvordan føler du deg påvirket av normene for opptreden og personlig stil?

Tredje klassiskintervju

Hovedtema: Identitet som sanger

- Fortell litt om hva som har skjedd siden sist.
- Hvordan opplever du deg selv og din egen stemme nå?
- Hva er det med klassisk musikk som tiltaler deg?
- Hva er egentlig en klassisksanger?
- Hva forbinder du med et begrep som ”vokal identitet”?
- På hvilke måter er din syngemåte og sjanger en markør av hvem du er eller ønsker å fremstå som?
- Hva synes du at du oppnår med sangen din? Stikkord: formidling og publikumskontakt, opplevelse av mening, frihet til selvstendig skaping.
- Fortell litt om hvordan du tenker om utøvere som tilhører andre vokalkulturer enn deg, for eksempel jazzsangere, popsangere osv. Hvordan tror du deres verden er?
- Opplever du at forskjellige måter å synge på rangeres av noen? I tilfelle av hvem?
- Hva tenker du på hvis jeg ber deg reflektere rundt begrepet stemmeskam?

Fjerde klassiskintervju

Hovedtema: Hvor går grensene?

- Vil du fortelle litt om hva som har skjedd siden sist?
- Vet du om noen i din sjanger som er blitt for vulgære? For eksempel at de legger seg flate for kritikere, plateprodusenter og folk i miljøet? I tilfelle, hva tenker du om det?
- Kan du tenke deg eksempler på utøvere som blir sett på som litt aparte? I tilfelle, hvorfor blir de det?
- Hvor langt kan du gå i å gjøre uvanlige ting og fremdeles være en anerkjent kunstner i din sjanger?
- Vet du om noen veldig positive fornyere? I tilfelle, hva er det som er spesielt?
- Hvem er du som sanger i dag?
- Helt til slutt, hvordan synes du det har vært å være med på dette prosjektet?

Stikkord

- ”
- ”*feeling*” og ”*groove*”;140
”indre” – ”ytre”;183
- A**
- aktørene i det kulturelle rommet;36
antropologi;7; 21
antropologisk imperativ;11
artefakter;36; 43; 101
Autentisitet;128
autoriteter;30; 36
autoritetssystem;80; 208
- B**
- betydningsdannende praksiser;21
- C**
- cultural studies;21
- D**
- De diskursive dybdestrukturene;46
den diskursive logikk;31; 49; 100; 218
det diskursive feltet;28; 118
det *kulturelle* og *romlige* som premiss;55
det narrative;71; 224
det temporale rommet;89
det vokalkulturelle rommet;29; 36; 48; 74; 103; 149; 212;
215; 217; 226; 232
diagrambegrepet;27; 47
dikotomien ”indre” – ”ytre”;37
diskurs;22; 24; 28; 35; 39; 45; 51; 75; 96; 97; 98; 101;
106; 111; 118; 130; 142; 143; 144; 153; 164; 174;
175; 179; 196; 199; 201; 205; 219; 222; 227
Diskursanalyse;22; 23; VI; VII
Diskursbegrepet;23
diskursens grenser;37
diskursive formasjonsregler;28
diskursorden;29; 36; 40
diskursperspektiv;19; 40; 67; 223
diskursteoretisk perspektiv;19; 181
- diskursteorien;23; 29; 35; 71
- E**
- en autoritativ posisjon;162; 235
etnografi;8
- F**
- Foucaults *diskursive rombegrep*;27
frihet og dressur;155; 182; 235
- G**
- governmentality*;26; 30; 47; 97
groove;106; 118; 130; 139; 140; 143; 191
- H**
- handlingsrom;22; 32; 44; 47; 48; 50; 68; 109; 174; 184;
189; 201; 237
hegemoni;36; 52; 72; 111; 143; 157
hierarkier;186; 221
Horisontal avlesing;164
- I**
- identitering*;20; 47; 96; 150; 174; 197; 206
Identitering;182
identitert;19
identitetsbegrepet;182; 185; I
Identitetsdannelse;24
identitetsforhandling;93; 112; 116; 197
identitetskonstruksjon;24; 25; 97; 181
improvisasjon;148; 151; 165; 166; 167; 168; 169; 173;
176; 178; 180; 233
Improvisasjon;166; 233
individuell identitet;185
institusjoner;32; 33; 98; 157; 174; 189; 206; 207; 208;
218; 236; 238
- J**
- Jazzsangdiskursen;174

K

klassisksangdiskursen;48; 97; 101
konformitet;38; 46
kultivering;11
kulturbegrepet;87
kulturering/kulturereingen;149,228
kunnskapskrefter;48; 96; 139; 157; 203; 213
kvalitetsstempel;79; 91; 105; 158; 175; 233

M

maktrelasjoner;25; 26; 48; 165; 189
maktstrukturer;22; 75
Meads speilingsteori;237
motdiskurser;52; 53; 72; 76; 91; 108; 143; 150; 157
Mote;126; 127; XI
multiple identiteter;189

N

narrativ teori;224
normer;10; 22; 30; 38; 42; 44; 64; 70; 76; 90; 97; 101;
108; 144; 183; 184; 186; 188; 192; 202; 204; 212;
217; 222; 230; 233; 235; XV

P

perfeksjon;99; 112; 215
popsangdiskursen;44; 136; 141; 201
profesjonalitet;65; 84; 95; 139; 145; 162; 163; 169; 171;
174; 175; 176; 177; 178; 180; 182; 188; 201; 215
profesjonskunnskap;162

R

Rangering;157
regjerende standarder;120
regularitet;51; 95
regulariteter;51; 68
relasjonell kraft;47
Rommetaforen;50

S

sangidealer;29; 106; 215

sangteknikk;29; 89; 114; 115; 137; 158; 159; 161; 163;
164; 196; 215; IX
selvet;25; 32; 61; 187; 237; VII
selvovervåking og selvregulering;235
selvteknologi;35; 86; 88; 90; 93; 122; 123; 125; 129; 131;
132; 134; 166; 170; 172; 173; 190; 238
Selvteknologiene;96; 225; 235; 237; 239
sjanger;32; 38; 42; 45; 48; 65; 69; 73; 77; 84; 88; 101;
109; 112; 115; 121; 129; 144; 159; 160; 162; 164;
165; 174; 177; 179; 181; 187; 190; 191; 192; 193;
194; 195; 199; 210; 211; 213; 218; 225; 226; 227;
XIV; XVI
Skam;30; 31; 32; 33; 104; 195; X
skamfølelsen;32; 133
skamperspektivet;209
sosiale identiteter;52
sosiologi;7; 26
status;42; 68; 76; 107; 144; 162; 175; 176; 202; 234
Stemmeskam;209; X
stigmatisering;220
Stilbegrepet;195; 196
subjektposisjon;35; 36; 53; 122; 189; 199; 212; 222
Subjektposisjonering;5

T

taus kunnskap;9; 40; 59; 61; 68; 77; 149; 221
tilhørighet;8; 11; 32; 42; 59; 115; 116; 121; 184; 187;
191; 193; 215; 226

U

utsagn;22; 27; 40; 43; 44; 45; 51; 55; 60; 68; 78; 82; 107;
109; 134; 136; 142; 159; 164; 165; 166; 178; 190;
192; 215; 217; 234

V

verdibekreftelse;175
vokal identitet;2; 19; 42; 43; 49; 81; 165; 167; 182; 187;
193; 196; 200; 201; 212; 217; 218; 236; 241; XIII;
XVI
vokale ytringer;184; 194; 217; 225; 226; 238; 239
vokalkultur;42; 48; 144; 152; 192; 194; 226

Y

yrkesidentitet;9; 66; 188

Å ha identitet;185; 186

Å søke identitet;186

Å være identitet;183; 184

Å

Å bli profesjonell;193

