

SANGELEVENS VOKALE IDENTITET

En studie om hvordan man som
sangpedagog kan hjelpe eleven å finne sin
vokale identitet



Sigrun Ebbesvik Herskedal

Masteroppgave

Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høsten 2014

TAKK

Å skrive denne masteroppgaven har vært en kunnskapsrik, utfordrende og spennende ferd. Det er mange jeg ikke kunne vært foruten i denne prosessen, og de vil jeg gjerne vise takknemlighet til. Takk til min veileder Even Ruud som har gitt meg gode, konstruktive og oppmuntrende tilbakemeldinger. Du har gjort det lekende lett for meg å skrive masteroppgaven i utlandet, da du alltid er tilgjengelig og rask til å svare på e-post. Takk til mine fire inspirerende informanter for å ha gitt av sin tid og delt av sine erfaringer og sin kunnskap med meg. Sophie Ziedoy fortjener en stor takk for å ha gitt meg innføring i Anne Rosing-metoden, samt lest og gitt meg veiledning på min tekst om stemmefysiologi. Jeg vil også takke min bror Øyvind Ebbesvik som har korrekturlest hele masteroppgaven. Til slutt en takk til min mann Daniel og venner og familie for gode råd, oppmuntring og støtte.

København, 28.oktober 2014

Sigrun Ebbesvik Herskedal

Innholdsfortegnelse

1: Innledning og metode	6
1.1. Bakgrunn for oppgaven	6
1.2. Problemstilling	7
1.3. Tematikk	7
1.4. Avgrensing	9
1.5. Metode	10
1.5.1 Kvalitativt forskningsintervju	11
1.5.2 Semistrukturert intervjuform	12
1.5.3 Forberedelser	13
1.5.4 Gjennomføring av intervju	14
1.6 Informanter	15
1.6.1 Solveig Håvik	16
1.6.2 Anne Rosing	16
1.6.3 Live Maria Roggen	17
1.6.4 Anonym sangpedagog	17
1.7 Opptak og transkribering	18
1.8 Analyse av intervjuene	19
1.8.1 Validering	20
1.8.2 Resultat	20
1.9 Oppgavens struktur	21
2: Med stemmen som instrument	23
2.1 Holistisk tilnærming til stemmen	24
2.1.1 Tilbake til vårt utgangspunkt	25
2.2 Stemmens fysiologi	27
2.2.1 Musikkinstrumentet	28
2.2.2 Lyden blir skapt	28
2.2.3 Den frie stemme	29
2.2.4 Spenningenes påvirkning på stemmen	30

2.3 Holdning og støtte	35
2.3.1 Viktigheten av god støtte	35
2.3.2 En god holdning	37
2.3.3 Støtte	39
2.4 Tid for lek	40
3: Musikalsk identitet	42
3.1 Påvirkning utenfra	42
3.2 Personlig identitet	44
3.3 Sosial identitet	45
3.3.1 Musikk og sosial funksjon	46
3.3.2 Shared identity	47
3.3.3 Negative påvirkninger	48
3.4 Musikk og hukommelse	49
3.4.1 Minnearbeid	50
3.5 Musikkens emosjonelle påvirkning	51
3.5.1 Følelserregulering	52
3.6 Musikalske preferanser	53
3.6.1 Musikksmak	55
3.7 Musikkpsykologisk utviklingsteori	56
3.7.1 Tidsinvestering	59
3.7.2 Musikk og selvfølelse	60
3.7.3 Selvlagde begrensninger	60
3.8 Motivasjon	61
4: Pedagogiske problemstillinger	64
Del 1: Pedagogiske teorier og utfordringer	65
4.1 Ungdomsbegrepet	65
4.2 Læring gjennom livsforløpet	65
4.3 Læring som identitetsbyggende redskap	66
4.4 Høyere utdanning	68
4.5 Lærer-elev-relasjonen: et tillitsforhold	69

4.5.1 Læring og personlig utvikling	71
4.5.2 Et trygt rom	71
4.6 Pedagogtyper	72
4.7 Elevforutsetninger	73
4.7.1 Alder	75
Del 2: Fra sangpedagogens ståsted	76
4.8 En tredelt oppbygging av sangeleven	76
4.8.1 Holistic	76
4.8.2 Physiological	76
4.8.3 Incremental	77
4.9 Møte med eleven	79
4.10 Psykisk aspekt ved undervisningen	81
4.11 Utfordre eleven til å finne sin identitet	83
4.12 Tilstedeværelse	84
4.12.1 Fokustrening	85
4.13 Felles filosofi – forskjellige fremgangsmåter	86
5: Oppsummering	90
Referanseliste	92
Vedlegg godkjenning fra Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste.....	95

1: Innledning og metode

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Jeg skal i denne masteroppgaven ta for meg temaet "Sangelevens vokale identitet". Jeg er selv utdannet sanger og sangpedagog, og dette er et tema som opptar min interesse og som jeg ønsker å gå i dybden på.

Mitt første møte med sangundervisning som 14-åring var langt fra den opplevelsen jeg hadde forestilt meg og håpet på. Pedagogen som jeg hadde sangundervisning hos, prøvde å lære meg en sangtradisjon og sangteknikk som ikke stemte med den sangeren jeg følte jeg bar på inne i meg. Med dette mener jeg ikke at sangtradisjon og teknikk som jeg ikke hadde kjennskap til i alle tilfeller skulle være feil, men ut ifra hvem jeg var som sanger, og hva som passet for min stemme, følte dette feil. Jeg hadde ingen problem med å gjennomføre undervisningen, men motivasjonen for å synge forsvant gradvis. Grunnen til dette var at jeg ikke fikk utløp for det som bodde i meg av musikk og av potensial i stemmen min.

Jeg kommer fra et lite tettsted, og det var ikke mange alternativer av sangpedagoger å velge mellom. Heldigvis fikk jeg etter hvert tilbud om å starte privat hos en sangpedagog i nærmeste by. Møtet med den nye pedagogen åpnet en ny verden for meg. Hun så meg for hvem jeg var, og utviklet den stemmen hun hørte jeg bar på. Hun så mitt utgangspunkt, og tok meg videre til høyder jeg på den tiden ikke ante jeg kunne oppnå. Selvtilliten min som sanger blomstret og skapte et ønske om å få jobbe som sanger og sangpedagog i fremtiden.

Jeg har siden den gang vært innom mange sangpedagoger i både kortvarige og langvarige perioder. Jeg har også fått oppleve flere ganger at pedagogen ikke ser meg, eller på forhånd har bestemt hva han eller hun skal lære meg. Men jeg har også hatt sangpedagoger som har lært meg mye, og som har åpnet nye og uforutsette veier til å utvikle min stemme.

For meg som elev har det vært viktig å finne sangpedagoger som kan hjelpe meg å bli kjent med min egen stemme, på godt og vondt. For at en pedagog skal kunne hjelpe meg med dette, har det vært viktig at vedkommende skjønner hvem jeg er og hva som er *min* stemme. En sangpedagog må kunne se hvem eleven er, og hjelpe henne å finne sin vokale identitet. Dette er min motivasjonsbakgrunn for oppgaven, og her kommer vi inn på det som jeg har tenkt å sentrere min masteroppgave rundt: nettopp den situasjonen mellom sangpedagogen og sangeleven, hvor sangpedagogen er med på å speile elevens identitet, for så å hjelpe å utvikle den.

1.2 Problemstilling

Problemstillingen jeg har kommet frem til, er:

"Hvordan kan man som sangpedagog hjelpe sin sangelev å finne sin vokale identitet?"

Det er en veldig konkret problemstilling, men som likevel ligger innenfor flere fagfelter, og som kan tolkes i mange retninger. Jeg kommer til å gå inn på flere fag- og forskningsfelter, men velger meg ut de jeg synes er med på å gi min problemstilling mest mulig dekkende svar, etter min mening. Med denne problemstillingen er jeg ikke ute etter å finne noen fasit, men heller belyse og reflektere over sangpedagogens møte med en sangelev og dens vokale identitet. Jeg ønsker å finne noen hjelpemidler for sangpedagogen til å bedre kunne se eleven, og for å hjelpe henne i sitt arbeid med stemmen og sin vokale identitet.

1.3 Tematikk

Problemstillingen min nevner begrepet *vokal identitet*, og det er en av forskningsfeltene jeg gjennom arbeidet med masteroppgaven først har fordypet meg i. Identitet er noe som et hvert menneske stadig jobber med å forstå og finne

ut av. Noen er mer opptatt av det enn andre, og de siste årene har det vært noe jeg har tenkt mye på og lest mye om.

"Hvem vi er, avhenger av hvor vi er", sier sosialantropologen Thomas H. Eriksen. ("Identitet" av Thomas Hylland Eriksen/
<http://hyllanderiksen.net/Flerkultur.html#Identitet>). "Hvor vi er" kan tolkes som *hvor vi befinner oss situasjonsmessig i livet, hvor vi er ut fra våre mål for livet, eller hvor vi er i vår livsfortelling*. Even Ruud sier i boken "Musikk og identitet" at man kan se på identiteten som en fortelling. Vår livsfortelling er noe vi jobber med hele livet. Både en fortelling og en reise er noe som beskriver identiteten som en prosess. For å tilføye enda en teoretiker, snakker sosiologen Anthony Giddens om identitet som et prosjekt. Alle tre forteller oss at identitet er noe vi hele tiden jobber med, at identiteten vår er et livsarbeid.

Når man så kobler dette livslange arbeidet med identiteten til musikk, og ser hvordan musikken er med på å påvirke, blir det for meg spesielt interessant. Jeg har viet mye av min tid så langt i livet til å studere og jobbe med musikk, og musikken har stor betydning for hvem jeg er. Og for meg som sanger har det spesielt blitt fokusert på hvordan min identitet påvirker min stemme.

Vokal identitet

"Når det er snakk om musikk og identitet, blir det opplagt at stemmen, som bærer av noe privat og kroppslig, står svært sentralt" sier Even Ruud (Ruud, 2013:163). Anne Rosing er en av mine informanter for masteroppgaven, og hun sier det også så fint: "Lyden er uttrykk for den du er". Med dette forteller hun oss at vår vokale identitet er noe iboende i oss. Vi er alle født med vår egen lyd, og denne lyden er unik for vår vokale identitet. Bakgrunnen for dette er det gamle uttrykket "persona", som senere ble kalt personlighet. "Persona" betyr å klinge igjennom. Stan Hawkins snakker også om persona og sier at det er stemmen som formidler en artists persona. (Ruud, 2013) "Voice is the realisation of I Am", sier Steven Feld. Han har gjort studier av stemmer som kultivering, og tenker ut av boksen og tradisjonen når det gjelder tanker om stemme og identitet. Gjennom

Steven Felds antropologiske syn på stemmen blir dens eksistensielle betydning gjort synlig. Han ser gjennom sin forskning sang og som viser noe av helheten ved en sangers liv. Den menneskelige stemmen er et redskap vi bruker til å kommunisere med. Når dette redskapet også blir et instrument, blir det satt i en særstilling. (Schei, 2007:21)

Det har blitt forsket og skrevet mye om musikalsk og vokal identitet. Det finnes mange bøker og mange forskjellige synspunkter og tanker om hva identitet er, og hvordan man knytter den opp mot musikken og mot stemmen. Siden dette med musikalsk og vokal identitet allerede har fått plass i eksisterende bøker, var det et mål for meg å finne en problemstilling som kunne dra frem mye av det viktige som tidligere forskere har gjort kjent, men også å kunne sette det i et annet lys. Jeg har derfor valgt å dra med meg disse spennende og eksisterende teoriene inn i det pedagogiske feltet. Undervisningssituasjonen mellom en sangpedagog og en sangelev er noe som har opptatt min interesse både via studie og jobb, og som jeg synes er et viktig tema å utforske.

1.4 Avgrensing

Jeg har avgrenset problemstillingen min til at det først og fremst skal handle om sangere innenfor rytmisk sjanger. Grunnen til denne avgrensingen er at jeg har måttet tatt valg innenfor min empiri om hvilke sangpedagoger jeg skal forholde meg til. Dette er noe jeg vil komme tilbake til i delen om metode.

Avgrensningen kan også begrunnes ved at jeg har en sterkere kjennskap til rytmisk musikk enn klassisk musikk, da jeg selv har tatt utøvende utdanning som rytmisk sanger. Det er ofte store forskjeller i hvilke forventninger og normer som ligger til grunn for en klassisk sanger i forhold til en rytmisk sanger. Det er utfordringene i rytmisk musikk jeg har jobbet mest med selv som sanger, og jeg velger derfor å fokusere på hvordan en rytmisk sanger blir kjent med sin stemme. Hvordan jeg selv har blitt undervist og blitt kjent med egen stemme, ligger til grunn for det valget.

En annen avgrensning jeg har gjort, er at jeg stort sett fokuserer problemstillingen min rundt elever som er i alderen fra videregående skole og oppover. Grunnen til dette er at sangere i de fleste tilfeller må komme i en viss alder før de blir bevisst på hvem de er som sanger, og behovet for å søke etter sin identitet øker i ungdomsalderen. Det er også i denne alderen mange tar valget om musikken er noe som skal satses på, eller om det bare skal være en hobby. I artikkelsamlingen "Musical Identities" blir det fortalt at etter hvert som man blir voksen, får det fysiske fokuset på aktiviteter man foretar seg mindre plass, og man setter pris på musikalske aktiviteter på en mer psykologisk måte gjennom tanker, følelser og motiver. Musikken får også etter hvert et enda større fokus sosialt og moralsk. (MacDonald, Hargreaves & Meill, 2002) En annen viktig faktor for denne avgrensingen, er at sangstemmen ikke er fullt utviklet før man kommer over en viss alder etter puberteten, gjerne i midten av 20-årene. Modningen av stemmen er også et viktig element for å bli kjent med sin egen stemme.

En annen avgrensning man må ta når man skriver en oppgave som kun skal romme et visst antall sider, er fagfelter. En oppgave som omhandler identitetsforskning, kan dras i mange ulike retninger. En av retningene musikk og identitet har stor plass i, er innenfor musikkpsykologi og sosialantropologi. Dette er to fagfelter jeg har hentet litteratur fra. Videre vil jeg hente en del informasjon om anatomi når det gjelder hvordan stemmen fungerer. Et annet viktig felt som jeg tar med i oppgaven, og som er veldig aktuelt for problemstillingen, er pedagogikk.

1.5 Metode

Metode betyr veien til målet. Mitt mål med masteroppgaven er å reflektere rundt en sangpedagogs mulighet til å hjelpe eleven å finne identitet i stemmen. Etter at jeg fikk klart for meg hvilken problemstilling jeg ville ha for masteroppgaven, innhentet jeg mye informasjon rundt temaet i bøker om musikk og identitetsteorier. Etter å ha lært mye aktuell kunnskap om temaet, gikk det opp

for meg, at jeg i tillegg ønsket å få innblikk i andres tanker om temaet. For min empiriske del av masteroppgaven har jeg derfor valgt å intervju sangpedagoger om problemstillingens tema.

Min problemstilling har fokus på en sangpedagogs synspunkt, og da er det viktig å kunne dra inn flere synspunkter enn mine egne. I og med at det er møtet mellom sangpedagog og elev jeg skriver om, ønsker jeg å få innblikk i hvordan sangpedagoger arbeider med å bli kjent med eleven, og hjelper eleven til å bli kjent med sin stemme.

1.5.1 Kvalitativt forskningsintervju

Å intervju blir sett på som en av de mest brukte og effektfulle metoder å bruke når man har som intensjon å forstå medmennesker. Den mest vanlige intervjutypen som blir brukt, er å møte intervjuobjektet og ha ordutveksling ansikt til ansikt. (Fontana & Frey, 1994) Gjennom å intervju får vi innblikk i andre menneskers opplevelser og holdninger. Det jeg har gjennomført av empiri i denne masteroppgaven, er det som kalles et kvalitativt forskningsintervju. Steinar Kvale skriver at det kvalitative intervjuet har som mål å innhente kvalitativ kunnskap gjennom vanlig språkbruk. Det forsøker ikke å kvantifisere. I et kvalitativt orienteringsfokus rettes oppmerksomheten mot de kulturelle, dagligdagse og situerte aspektene ved menneskelig tenkning, læring, viten, handling og vår måte å forstå oss selv som personer på. Mitt mål med det kvalitative forskningsintervjuet er å få tak i intervjupersonens erfaringer og opplevelser rundt masteroppgavens problemstilling, for så å kunne knytte det opp mot vitenskapelige teorier. (Kvale & Brinkmann, 2012)

Et kvalitativt intervju har mange fordeler, og en av dem er at man har mulighet til å gå i dybden av det enkelte intervju. Dette vil for min oppgave gi en mye rikere kunnskap enn man ville få under kvantitative undersøkelser eller ved å kun bruke allerede eksisterende litteratur eller teorier. Intervjuet er en aktiv kunnskapsproduksjonsprosess hvor intervjueren og den intervjuede produserer kunnskap sammen i en samtalerelasjon. (Kvale & Brinkmann, 2012:37) I et kvalitativt intervju blir det skapt en kontakt mellom forsker og informant, hvor

man gjennom et felles samarbeid finner frem til svar og informasjon rundt et bestemt tema. Gjennom intervju får man tilgang til informantens levde erfaringer, opplevelser og hendelser i en helt annen grad enn i annen type empirisk forskning, og det er nettopp dette jeg er ute etter i min forskning.

Å gjennomføre et kvalitativt forskningsintervju, er å gjennomføre en form for samtale. Forskningsintervjuet er basert på den hverdagslige samtalen, men skiller seg fra denne type samtale ved at det er en faglig samtale, og at rammene for samtalen er definert av forskeren, skriver Steinar Kvale. I kvalitativ forskning blir kunnskap og forståelse skapt i møtet mellom mennesker i sosial samhandling. Forskningsintervjueren arbeider med språk og kunnskap om hverandre, og det produktet som skapes, er kunnskap i språklig form. (Kvale & Brinkmann, 2012: 22)

1.5.2 Semistrukturert intervjuform

En av fordelene ved å bruke kvalitativt forskningsintervju til å samle min empiri, er dets åpenhet. Etter å ha lest meg opp på forskjellige intervjuformer, bestemte jeg meg for at en gjennomføring av semistrukturerte intervjuer ville passe min masteroppgave best. Et semistrukturert intervju er en form for intervju som er delvis strukturert og delvis fritt. Metoden for intervjuene er å dokumentere intervjupersonens erfaringer, refleksjoner og historier, formidlet direkte fra dem selv. Fokuset i det semistrukturerte intervjuet er altså den intervjuedes opplevelse om emnet.

Intervjuformen har en viss struktur, men har også en fleksibel gjennomføring, hvor samtalen tematisk er styrt av intervjueren, men er samtidig er såpass fritt at intervjueren får størst mulig innblikk i intervjupersonens verden. Intervjueren har et tema som skal kartlegges, og følger deretter opp informantens svar og søker etter ny informasjon om temaet. Intervjuet er delvis strukturert; det er fokusert rundt det bestemte temaet, men er ikke stramt strukturert rundt spørsmålene, og styrer ikke intervjupersonen i hvilken retning han eller hun ønsker å dra spørsmålene. Under denne type intervju er det viktig at den som

gjennomfører intervjuet, sitter inne med en bevisst naivitet. Det vil si at intervjueren viser åpenhet overfor nye og uventede fenomener, og er nysgjerrig og lydhør for det som sies. (Kvale & Brinkmann, 2012) Det er viktig når man intervjuer, å ikke la seg styre av egne forutsetninger og forventinger til hva som skal bli sagt. Under mine intervjuer har jeg ikke fokusert på å ha noen forventede svar, men har hatt som mål å fokusere på kunnskapen som konstrueres gjennom samtalen. Mitt mål har vært at intervjupersonen skal gi meg ny kunnskap om temaet.

1.5.3 Forberedelser

I forkant av intervjuet laget jeg en intervjuguide, som jeg sendte inn sammen med søknad til personvernombudet ved norsk samfunnsvitenskapelige datatjeneste. Intervjuguiden skal være en skisse over emner som skal tas opp i intervjuet, og skal inneholde forslag til spørsmål. Intervjuguiden inneholdt en oppskrift for hvordan jeg ønsket å gjennomføre intervjuene, med rammesetting for intervjuet, informasjon rundt temaet og hvilket fokusområde som følger spørsmålene.

For min del fulgte jeg ikke denne intervjuguiden slavisk. Den fungerte mer som en startskisse og en rettesnor for hvilke emner jeg ønsket å ta opp under intervjuet samt forslag til spørsmål. I intervjuguiden noterte jeg fire hovedspørsmål som jeg ønsket å finne svar på, og som jeg håpet kunne bidra til kunnskap rundt min problemstilling. I tillegg noterte jeg noen underpunkter med spørsmål som eventuelt kunne spørres om, hvis det ble aktuelt i intervjuet. Spørsmålene under underpunktene fungerte mer som veiledning til de fire hovedspørsmålene. De fire hovedspørsmålene var åpne spørsmål, hvor informantene kunne tolke dem i den retningen de måtte ønske; de var altså ikke ledende. Mitt mål var å skape spørsmål som kunne engasjere informanten. Underspørsmålene var mer ledende. Grunnen til dette var, at siden hovedspørsmålene var så åpne, kunne jeg eventuelt bruke dem til å styre informanten innenfor det jeg anså som en relevant grense for problemstillingen.

Likevel avbrøt jeg aldri informanten, i tilfelle hun (i masteroppgavens tilfelle) kom frem til ny og spennende kunnskap som var relevant.

Jeg kontaktet mine fire informanter med forespørsel om intervju, og fikk positiv respons fra alle om å delta. En uke i forkant av intervjuet sendte jeg dem en e-post som inneholdt informasjon om masteroppgaven og de fire hovedspørsmålene. På denne måten fikk de mulighet til å reflektere rundt spørsmålene før vi møttes.

1.5.4 Gjennomføring av intervju

Før vi startet intervjuet, ba jeg dem skrive under på et skjema med en samtykkeerklæring om at de var villige til å delta i masterprosjektet. På skjemaet sto det også informasjon om hva intervjuet skulle brukes til, og at det ville bli tatt lydopptak av intervjuet. Det var også informasjon om at de hadde mulighet til å trekke seg fra prosjektet når som helst, om de skulle ønske det, og uten å måtte begrunne dette. I tillegg kunne de velge om de ville stå frem med navn eller om de ville være anonyme.

Dramaturgien i intervjuet ble lagt opp med en introduksjon, der jeg fortalte litt om intervjuets formål og kontekst, altså masteroppgaven og dens problemstilling. I tillegg fortalte jeg kort om meg selv og min bakgrunn samt at jeg fikk høre litt om dem.

Jeg startet selve intervjuet med å stille de spørsmålene de på forhånd fikk tilsendt på e-post. Som jeg tidligere informerte om i e-posten, minnet jeg de på at de sto fritt til å tolke spørsmålene i den retningen de ville. Jeg gjorde klart at grunnen til at jeg gjennomførte intervjuet var for å lytte til deres tanker, bli inspirert, og gjerne lære noe nytt som jeg kunne tilføre masteroppgaven. Noen av de spørsmålene jeg brukte i de første intervjuene, endret seg litt underveis, spesielt siden første intervju. Det er fordi jeg lærte av gjennomføringene av intervjuene, og hadde behov for å omformulere, slette og tilføre noen spørsmål.

Dette er de fire kjernespørsmålene jeg brukte på siste intervju, og som tar utgangspunkt i sentrale temaer innenfor problemstillingen:

- Hva er vokal identitet?
- Hvordan kan man finne / bli kjent med sin stemme?
- Hvilke viktige faktorer spiller inn for å finne sin vokale identitet?
- Hvordan kan man hjelpe en sanger til å finne sin vokale identitet?

Intervjuene foregikk som en åpen samtale der jeg lot informantene prate fritt rundt emner og spørsmål som jeg presenterte. Med utgangspunkt i min kunnskapsbakgrunn kunne jeg improvisere under intervjuene og gå nærmere inn på interessant informasjon som kom fram underveis. Jeg var hele tiden fokusert på å lytte til hva intervjupersonen sa, og stilte oppfølgingsspørsmål når noe var interessant eller om det var noe jeg ikke forsto, men jeg la mest mulig opp til at intervjupersonen skulle få rom til å snakke fritt rundt hvert tema, uten at jeg nødvendigvis stilte så mange spørsmål. Jeg var forberedt på å lede informanten innenfor grensen av hva jeg anså som relevant, i tilfelle avsporinger, men dette ble i mine tilfeller ikke nødvendig.

1.6 Informanter

Selv om min problemstilling for masteroppgaven er veldig konkret, og jeg har avgrenset oppgaven til å gjelde rytmisk musikk, har jeg hatt et ønske om å ha et bredt fokus på empirien. Jeg ønsker å få et dekkende svar på min problemstilling, og tenker derfor det er greit å intervjuer pedagoger med forskjellige synspunkt. Da jeg var i gang med å finne ut hvem jeg skulle spørre om intervju, fant jeg derfor ut at jeg ønsket å finne pedagoger som var kjent for sin undervisning, men som gjerne underviste på forskjellige måter, og gjerne innenfor forskjellige områder av det rytmiske musikkfeltet. En annen viktig faktor var at sangpedagogene skulle ha bred erfaring innen undervisning.

Den første informanten jeg spurte, var den første som dukket opp i tankene mine når problemstillingen var bestemt. Hun var den sangpedagogen som i ungdomsårene hjalp meg på veien til å finne min vokale identitet. Videre spurte jeg spurte flere av mine sanger- og musikervenner om tips til hvem jeg burde intervju. De sangpedagogene valget har falt på, er alle sett på som anerkjente sangpedagoger med mange års erfaring både som sangere og som sangpedagoger. Alle har jobbet som sangpedagoger innenfor undervisningsinstitusjoner, enten på videregående skole eller ved høyere utdanning.

1.6.1 Solveig Håvik

Solveig Håvik er sangpedagogen jeg skrev om innledningsvis, som underviste meg fra jeg var 14–19 år. Hun har selv bakgrunn som sanger, og var hospitant ved Norges musikkhøgskole og konservatoriet i Kristiansand, med sang som hovedinstrument.

Hun har lang og bred erfaring som sangpedagog og kordirigent, og har undervist både på musikklinje ved videregående skole, på kulturskoler og privat. Hun har elever på forskjellige nivåer, i forskjellige aldersgrupper og innenfor forskjellige sjangre.

Hennes fokus innenfor sangundervisning er å gi eleven selvtillit og sangglede gjennom mestring. Hun jobber for at eleven skal lære å bruke sitt instrument, og er opptatt av at eleven selv skal påvirke undervisningen i form av repertoar og musikalske ideer.

1.6.2 Anne Rosing

Anne Rosing har cand.mag. i sangpedagogikk. Hun er også utdannet fysiurgisk massør og kroppsterapeut. Hun har over 30 års erfaring fra undervisning av profesjonelle sangere innenfor både klassisk og rytmisk musikk.

Hun har jobbet som dosent ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, sangpedagog ved Rytmask Musikkonservatorium og adjunkt i musikkvitenskap ved Institutt for Kunst- og Kulturvitenskap ved Københavns Universitet. Hun er spesialist i rehabilitering av sangstemmen, hun behandler kompensatoriske spenninger hos sangeren og gir strupemassasje. I 2013 startet hun "Anne Rosing Instituttet".

1.6.3 Live Maria Roggen

Live Maria Roggen startet som 6-åring å spille fiolin, og startet med sangundervisning i ungdomsskolealder. Etter to år med fiolin som hovedinstrument på videregående skole, byttet hun til sang som hovedinstrument siste året. Hun valgte å satse seriøst innenfor jazzsang da hun startet ved musikkvitenskap, og tok pause fra studiet for å dra på folkehøgskole med fokus på utøvende musikk. Hun søkte og kom inn på jazzlinja ved Musikkonservatoriet i Trondheim (nå ved NTNU) hvor hun tok cand.mag. i utøvende jazz. I tillegg til dette har hun grunnfag i sosiologi og mellomfag i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.

Hun jobber som utøvende artist blant annet med bandet Come Shine og vokalgruppa Trondheim Voices. Som sangpedagog har hun jobbet ved Sund folkehøgskole og Høgskolen i Agder. Hun har også jobbet som lærer i jazzteori ved NTNU Jazzlinja. Hun er nå professor ved Norges musikkhøgskole, hvor hun jobber som sangpedagog i jazzsang.

1.6.4. Anonym sangpedagog

Siste informant har valgt å være anonym, og jeg velger derfor i oppgaven å kalle henne for Kari Larsen. Hun jobber som sanger, komponist og performance-kunstner med hovedvekt på improvisert musikk. Hun har utdanning innen utøvende jazz, pedagogikk, og har mastergrad i improvisasjon.

I tillegg til å være turnerende artist, holder hun kurs om improvisasjon og er 1. amanuensis ved musikk institusjon for høyere utdanning, hvor hun jobber som sangpedagog. Kari Larsens hovedfokus som sangpedagog er å øke elevens

tekniske forståelse for sanginstrumentet, og gi kunnskap om en sunn og riktig stemmebruk. Målet er også å hjelpe eleven i å søke et personlig ståsted og uttrykk som sanger.

1.7 Opptak og transkribering

Jeg har tatt opptak av alle intervjuene på min iPhone. Underveis i intervjuet har det også blitt tatt litt notater, men kun korte stikkord for å ikke bli en inaktiv lytter. Dette har jeg gjort for å huske interessante poenger som har blitt sagt underveis, og som jeg ville spørre om senere. På denne måten har jeg sluppet å avbryte underveis for å spørre.

Intervjuene ble gjennomført både på norsk og dansk, men jeg har kun brukt norsk bokmål i transkriberingen. Jeg har sendt transkripsjonen til intervjupersonene for godkjenning, for de som har ønsket det. På denne måten kunne de kommentere hvis det var noe de ikke ønsket å ha med, eller om det hadde oppstått misforståelser eller andre feil.

Under transkriberingen av intervjuene har jeg til tider måttet redigere og korte ned. Dette er kun hvis de har sagt feil og omformulert seg. Noen ganger har det også skjedd at de har sagt noe som de ikke ønsket skulle være med i transkriberingen. Ved det første intervjuet, som jeg hadde med sangpedagogen jeg hadde kjennskap til, ble det noen omformuleringer på grunn av at det som ble sagt ble for internt oss i mellom. De stedene i intervjuet dette har vært tilfelle, har jeg komprimert setningene og redigert bort det som ikke gir forståelse for andre som skal lese det, for å bedre formuleringer og en mer umiddelbar mening med det som blir sagt. Med andre ord har jeg noen ganger foretatt meg en meningsfortetting i transkripsjonen.

1.8 Analyse av intervjuene

Analysen jeg har gjort i denne oppgaven, er basert på mine funn fra intervjuene med informantene. Etter å ha analysert intervjuene, valgte jeg å dele analysen inn i tre kapitler som jeg synes dekker problemstillingen på en god måte. Temaområdene er i tillegg til intervjuanalysen, valgt med bakgrunn fra fagstoff og teorier jeg ønsker å fokusere på i masteroppgaven.

Temaområdene jeg har forholdt meg til er delt opp i tre kategorier:

- 1) Stemmens fysiologi: hvordan vår stemme fungerer, hvordan kompensatoriske spenninger blokkerer for den frie lyd, og hvordan kroppen funksjoner påvirker stemmen.
- 2) Musikalsk identitet: hvordan musikken påvirker vår identitet, som igjen påvirker hvilke valg vi tar som sanger.
- 3) Pedagogiske problemstillinger: pedagogiske problemstillinger man møter som sangpedagog.

De tre temaområdene er fagfelter som det finnes mye forskning og litteratur om. Jeg har valgt å ta med det som jeg finner relevant for intervjuene og for problemstillingen.

Under analysen har jeg til tider foretatt meg en rekontekstualisering. Det vil si at jeg vil sette kommentarene fra intervjuet inn i nye faglige sammenhenger som informanten kanskje ikke har i bakhodet når hun snakker. Dette er for å knytte intervjuet opp mot nye teorier og skape nye koblinger. Samtidig har jeg i analysen fokusert på å være tro mot meningen bak intervjuet og intervjupersonen. Jeg har også her foretatt meg meningsfortetting ved at jeg har kuttet ned den muntlige formen på sitatene for å få et klarere budskap.

1.8.1 Validering

Forskningintervjuer har noen ganger fått kritikk for at de ikke er valide. Dette er fordi kunnskapsfunnene under denne type empiri blir hentet fra én person. Det var derfor viktig for meg under intervjuene å verifiserte, for å være sikker på at jeg hadde riktig oppfatning av hva som ble sagt. Det gjorde jeg om jeg var usikker på om jeg hadde oppfattet informantene riktig. En av måte jeg validerte på, var ved å gjenta det intervjupersonen hadde sagt, med mine egne ord, formulert som spørsmål. Jeg gjorde dette fordi det er viktig at intervjupersonen får formidlet sitt budskap slik det er ment. Noen av informantene har også gått gjennom situatene jeg bruker i oppgaven for å unngå at budskapet deres blir misforstått.

Et annet forsøk på å best mulig validere mine funn, har jeg gjort ved å gjøre en entriangulering av studien (Kvale, 1997:165). Det vil si at jeg knytter mine funn opp mot flere ulike kilder, forskningsresultater og teorier. Blant annet har flere av informantene vært innom svar av samme betydning, noe som bekrefter mine funn og støtter validiteten. Jeg har også i analysen dratt paralleller mellom de forskjellige informantenes informasjon og eksisterende forskning og teorier. Dette er med på å gjøre resultatene av min empiriske undersøkelses validitet sterkere.

1.8.2 Resultat

Jeg er veldig fornøyd med resultatet av min empiriske undersøkelse. Alle intervjuene jeg har gjennomført, har vært vellykket og hatt et inspirerende innhold som jeg har lært mye av og som har vært nyttig for oppgaven. Jeg er glad for at jeg valgte å gjennomføre semistrukturerte intervjuer, da jeg nok ikke hadde fått så mye god kunnskap fra mine informanter om jeg hadde planlagt alle spørsmålene i forkant. Mye av det vi snakket om under intervjuet, var ny kunnskap for meg, noe som var poenget mitt med å gjennomføre et kvalitativt forskningsintervju.

1.9 Oppgavens struktur

Strukturen på masteroppgaven min er delt inn etter resultatet av min empiriske analyse og teoriene jeg har valgt å ta med. Jeg skal koble mine funn, altså intervjupersonenes uttalelser, opp mot teorier innenfor stemmens fysiologi, musikalsk identitet, pedagogiske problemstillinger, og til slutt gi plass til deres egne erfaringer som sangpedagog.

Det neste kapitlet i oppgaven vil derfor være en presentasjon av første del av analysen: vår vokale identitet i form av vårt instrument. I dette kapitlet knytter jeg funnene i mine intervjuer opp mot hvordan vårt biologiske instrument fungerer, og hvordan stemmens fysiologi er med på å bestemme vårt utgangspunkt. Jeg tar også for meg hvordan sanginstrumentet er avhengig av kroppens funksjon, hvordan stemmen gjennom kompensatoriske spenninger får begrensninger, samt hvilke forbedringsmuligheter man som vokalist har ved å kvitte seg med nettopp begrensninger.

Det etterfølgende kapitlet vil handle om hvordan vår vokale identitet blir påvirket av livet vi lever. I dette kapitlet vil jeg knytte empirien opp mot identitetsforskning som forteller oss hvordan miljøet rundt oss og opplevelsene vi møter i livet er med på å forme vår identitet. Musikkopplevelsen er identitetsskapende gjennom dens dyptgående og forankrende virkning på vårt indre. Dens påvirkning på vår identitet er utgangspunktet for valgene vi tar som sanger, og er den abstrakte delen av vår vokale identitet.

Fjerde kapittel og del tre av analysen vil ta for seg den pedagogiske vinklingen av problemstillingen. Her skal jeg i første del ta for meg pedagogiske problemstillinger, blant annet når det gjelder elevens alder og forutsetninger. Jeg skal også se på hvilke forutsetninger som forventes av en pedagog. I andre del av kapitlet skal jeg fortelle mine informanters erfaringer som sangpedagoger. Jeg vil

også formidle det jeg gjennom informantenes erfaringer ser kan være gode pedagogiske verktøy for å hjelpe eleven til å finne sin vokale identitet.

Til sist vil jeg knytte sammen mine empiriske funn, teorier og refleksjoner i et oppsummerende resultat. Det er viktig å påpeke at denne masteroppgaven ikke er et forsøk på å gi noe fasitsvar på nevnte problemstilling, men en samling av refleksjon og teorier som støtter opp om en sangpedagogs utfordringer.

2: Med stemmen som instrument

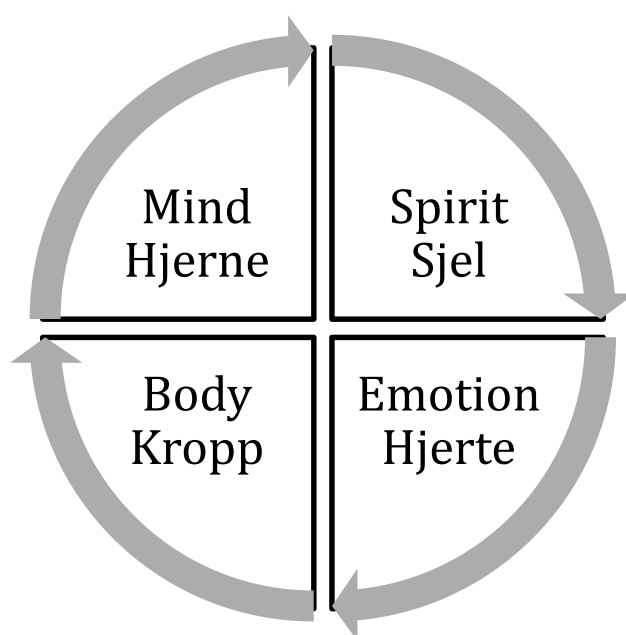
Da jeg innledningsvis skrev om tematikken rundt vår vokale identitet, påpekte jeg at stemmen har en spesiell posisjon når det gjelder å koble seg på vår identitet. Stemmen er et kroppsinstrument, og lyden av deg selv er lyden av ditt instrument. Denne lyden er noe vi er født med, og alle har en unik lyd.

Anne Rosing sier i sitt intervju at den vokale identitet er noe som er gitt hos en sanger, og at dette er noe en sanger ofte glemmer i sin søken etter originalitet. Og det som er gitt, er vår fysiologi, som gir oss vår voiceprint. Med *voiceprint* mener hun det rom som vi er skapt med, og som vår primærlyd klinger inne i. Hvis man har en lang hals og høye kinnben, vil man ha en helt annen voiceprint enn noen med det motsatte. Susanna Eken tenker også fra dette utgangspunktet, og sier at på samme måte som det ikke er to menneskekropper som er identiske, er det ikke to stemmer som har samme kvalitet og som klinger likt. Alle har altså en forskjellig anatomi og lyder derfor forskjellig.

I dette kapitlet ønsker jeg å ta for meg hvordan stemmens fysiologi er med på å bestemme hvordan vår vokale identitet skal være. Jeg har gjennom mine intervjuundersøkelser samlet informasjon om hvordan stemmen fungerer fysiologisk, og skal koble dette opp mot stemme- og kroppsphysiologiske teorier. I og med at vi snakker om et kroppsinstrument, er det ikke bare fysiologien som spiller inn, men også våre følelser og holdninger. Det finnes mange faktorer som påvirker vår stemme og dens fysiske funksjon, og jeg skal i dette kapitlet forsøke å gi en liten oversikt over dette.

2.1 Holistisk tilnærming til stemmen

Gjennom intervjuet med Anne Rosing ble jeg presentert for en måte å ha tilgang til arbeid med sang på, nemlig en holistisk tilgang. I den holistiske tankegangen ser man mennesket som et produkt av "mind, emotion, body and spirit". Hjerne, hjerte, kropp og sjel. For å lære mer om stemmens fysiologi og en holistisk tilnærming til sanginstrumentene, tok jeg et introduksjonskurs i Anne Rosing-metoden som ble holdt av Sophie Ziedoy og Nana Fagerberg.¹



Illustrasjon fra "Earth visdom", presentert på kurs ved Anne Rosing Instituttet. I utgangspunktet skal sirkelen dreies litt mot høyre, så mind vender nord og emotion vender sør.

¹ Anne Rosing-metoden er en holistisk tilgang til utdanning av sangere.

På det fire dagers introduksjonskurset ble det via demonstrasjoner og cases supplert med teori og illustrasjoner, gitt en bred introduksjon til metoden. Vi lærte fysiske øvelser og fikk en trinnvis innføring, hvor vi gjennomgikk sangerkroppen, støttekomplekset, kompensatoriske spenninger og diagnostisering.

Janice L. Chapman skriver i sin bok "Singing and Teaching Singing – A Holistic Approach to Classical Voice" at ved å bruke begrepet *holistisk* om sang, betyr det at å synge involverer hele personen. Definisjonen på begrepet *holistisk* understreker viktigheten av helheten, men også den gjensidige avhengigheten av alle de fire delene. (Chapman, 2006) Som sanger vil en holistisk tilnærming si at psyke (det psykiske), soma (det fysiske) og stemme ikke kan adskilles. Det henger sammen, og alle delene er avhengige av hverandre. I dette kapitlet skal vi ta for oss sangerkroppen, men også hvordan kroppen påvirkes av det psykiske. Både det psykologiske og fysiologiske ved et menneske inngår i arbeidet med menneskets stemme, og er uadskillelige. Vi kan ikke kun behandle "instrumentet", vi må også se det i forhold til hele mennesket. (Eken, 1998)

2.1.1 Tilbake til vårt utgangspunkt

Vi har alle en stemme, vi er født med en stemme, vi har brukt den siden fødselen – vi er en stemme, sier Susanna Eken. På samme måte som et menneske utvikler sin individualitet og sin personlighet i barneårene, får stemmen og kroppen sitt preg av arv, oppvekstmiljø og plassering i familiemønsteret. Resultatet av denne arven sitter ubevisst i kropp og stemme, og brukes i den daglige kommunikasjon hos det voksne menneske. Stemmens klang og kvalitet forteller noe om et menneskes karakter. Stemmen er personlighetens sladrebank, sier Eken (Eken 1998:15). En kraftig og bestemt stemme kan vitne om energi og dominans, mens en forsiktig, svak og klangfattig stemme kan vitne om usikkerhet og manglende selvtillit.

Stemmen vår blir altså formet av livet man lever. I undersøkelsene jeg har gjort til masteroppgaven, sier alle informantene at man skal hjelpe eleven å finne tilbake til utgangspunktet, til "råmaterialet" som Live Maria Roggen kaller det i sitt intervju. "Det som jeg tenker er overordnet i utdannelsen til sangeren i forhold til stemme og identitet, er at vi fødes med en stemme som kan alt", sier Anne Rosing. Det har blitt målt at et spedbarns stemme kan bevege seg over fem oktaver. Barnet kan skrike i timevis uten å bli trett. Barnet synger før det snakker, og den vokale mekanisme er velutviklet, aktiv i kroppen og klar for å

lage lyd umiddelbart etter fødsel. Innen språkutviklingen kommer, har barnet en periode hvor det leker med sin tunge og leker med at det kan få foreldrene sine til å komme hvis det sier bestemte lyder. Det markerer med sin stemme hvis det er sultent eller lei seg. (Chapman, 2006). ”Det er en instrumental lek som kommer før språket, og i den leken kommuniserer kropp, åndedrett og stemmelepper fullstendig plastisk. Med plastisk, dynamisk så mener jeg at hvis barnet skriker, så er der stor aktivitet i kroppen, hvor det ikke bare er på strupenivå, men i hele kroppen”, sier Anne Rosing. Dette er noe som skjer fullstendig naturlig. Barnets brystkasse, som rommer lungene og diafragma, har hele tiden en bevegelighet som mange voksne ikke har.

Miljøets påvirkning på stemmen begynner tidlig, og i mange tilfeller allerede i barnehagen. Når barnet går inn i sosialiseringprosessen, vil det kunne bli trett i stemmen. Det kalles barneheshet og er et tidlig tegn på funksjonelle stemmeproblemer, som rett og slett kommer av omgivelsenes påvirkning. Barnet skriker og bruker stemmen på samme måte som tidligere, men den helt organiske sammenhengen mellom kroppen, åndedrett og stemmen, er ikke intakt på samme måte. Dette kan blant annet være fordi man kobler kroppen fra når barn skal sitte stille. Barn har en naturlig bevegelighet i forhold til det å gi lyd, og hvis man krever av et lite barn at det skal sitte stille eller være stille, noe man ofte er nødt til, så påvirker det enheten mellom kroppen, åndedrettet og stemmen. Og det fortsetter på samme måte hele veien gjennom skolesystemet. Og for de fleste, når de så blir voksne, skjer det at kroppen, åndedrettet og stemmen blir belastet i forskjellig grad. Hvis kroppen og fleksibiliteten i for eksempel brystkassen stivner, så stivner åndedrettsfunksjonen, og så har du en belastning på strupenivå.

Som sangpedagog vil man i møte med sangeleven aldri få jobbe med et nytt og ubrukt instrument. ”Jeg har alltid tenkt at det å lære seg å synge, det handler jo ofte om avlæring av vestlig stivhet, høyt strupehode og dårlig pust. Alle de ting som du har fått som voksen, at det handler om avlæring av en slags sivilisering, en overvekt av sivilisasjon. Må liksom ned igjen til det som fungerer av seg selv, uten at du trenger å problematisere det”, sier Live Maria Roggen. I sitt arbeid

med den voksne sanger fokuserer også Anne Rosing på å gjenskape det instrumentet som har vært en gang. De fleste av oss blir dårligere stemmebrukere med alderen. Det som skjer med en stemme i løpet av livet, kaller den engelske talelæreren Patsy Rodenburg i boken "The Right To Speak" for å "de-voice". Vi fødes med en stemme som kan alt, så påvirkes man av det levde liv som sliter på stemmen, og da "de-voicer" man. Når man da går til sangundervisning og bygger opp igjen stemmen, "re-voicer" man. "Jeg kan se for mine sangere, at det betyr noe for dem at de ikke skal lære noe nytt. Man skal gjenskape noe som har vært der en gang. Og med det mener jeg å få kroppen og åndedrettet og stemmeleppene til å kommunisere like så plastisk og organisk som før", sier Anne Rosing.

2.2 Stemmens fysiologi

"Kroppens funksjon for sangeren er både instrumentell og eksistensiell. Kropp er det sangeren handler på. Sangeren *er* kropp, og sangeren uttrykker kroppslighet" (Schei, 2007:195). For å forstå sanginstrumentet må man forstå hvordan sangerkroppen fungerer og hvordan alt henger sammen. For å finne tilbake til sin sunne bunn som sanger, må man løse spenninger, lære å puste og bruke støtten ordentlig, og ha en god holdning. Hvis man utelater en av disse faktorene, vil det påvirke alt det andre, og ikke minst påvirke stemmen. Sangerens ABC kalles det i Anne Rosing-metoden. A står for sangerkroppen, B står for åndedrett og støtte, og C står for kjernestemmen. Man kan også se på det som en formel: $A+B=C$. Både A, B og C er avhengige av hverandre, men uten A og B, er C et vanskelig mål å oppnå. For å finne tilbake til sin sunne bunn, til sin kjernestemme, må man lære om hvordan kroppen samarbeider for å opprettholde kjernestemmen. Hvordan alt dette påvirker hverandre fysiologisk, er noe vi skal se nærmere på i dette avsnittet.

For å sette ord på det fysiologiske perspektivet av sangerkroppen, har jeg fått hjelp fra bøkene "Stemmebrukslære" (Rørbech, 2009), "Tal riktig, syng godt" (Rørbech & Høgel, 1994), "Den menneskelige stemme" (Eken, 1998) og

gjennomgang av sangerkroppens fysiologi ved Anne Rosing Instituttet.

2.2.1 Musikkinstrumentet

Alle musikkinstrumenter fungerer i kraft av tre deler. En del er energien som aktiverer svingningene; en del er et svingende legeme som fungerer som lydets igangsetter; og en del er noe som svinger med, og som fungerer som resonans. Denne tredelingen finnes også i stemmeinstrumentet. Kroppens muskler og åndedrettsfunksjon formidler energien som aktiverer svingningene. Stemmeleppene i strupen er det svingende legeme. Svelgrommene og munnhulen er lydets resonansrom.

2.2.2 Lyden blir skapt

En lyd er karakterisert ved sin høyde, styrke og klangfarge. I menneskestemmen består tonen av stemmeleppenes svingninger som forplanter seg som små luftstøt til hulrommene over stemmerissen, og derfra videre til den omgivende luft. Vibrasjonene i luften fanges opp i øret og oppfattes som lyd. På veien fra stemmeleppene og ut i den frie luft undergår lyden store forandringer: Den formes av menneskestemmens resonansrom. Høyden på stemmen bestemmes av tempoet på svingningene. I menneskestemmen er svingningene komplekse; i tillegg til grunnsvingninger, har vi også delsvingninger som kalles for overtoner. Det er overtonene som gir lyden av stemmen klangfarge. I lydgiiverens resonator formes lyden endelig; lyden får resonans, noen overtoner forsterkes, mens andre svekkes alt etter resonatorens utforming.

Det spesielle ved menneskestemmen som et musikkinstrument, er at dens resonator er foranderlig; den formes av den levende organisme. Der er flere rom som kan kobles sammen på forskjellige måter. Flere av rommene kan endre størrelse og form, veggens spenningsgrad kan endres, åpningene mellom rommene, og åpningen ut til den frie luft, kan variere. Dette gir stemmen nesten uendelige resonansmuligheter, og gjør også at stemmen er unik for hvert individ.

2.2.3. Den frie stemme

Kjernestemmen

”Jeg har troa på at folk får kjenne på sin egen talestemme og får utvikle den til å lage den om til musikk. For instrumentet har vi i oss”, sier Solveig Håvik. Live Maria Roggen nevner også menneskets naturlige stemme: ”Hvis du kompenserer for mye, hvis du har et ideal som på en måte ikke kommer fra din naturlige fysiske lyd, så er jo det veldig problematisk, tenker jeg da.” For å finne sin stemme må man lete seg tilbake til kjernestemmen, den opprinnelige stemmen. Anne Rosing sier at hvis man skal snakke om autentisitet som noe opprinnelig, så er vårt opprinnelige, vårt utgangspunkt som lyd giver, kjernestemmen. Når man finner tilbake til hvor stemmen fungerer fritt, føler man at man har kommet hjem til seg selv. Fra stemmen er fullstendig nede og ødelagt, har den fått en form for reparasjon og funnet sin kjerne. Kjernestemmen karakteriseres av å være behagelig funksjonell og å klinge mest naturlig. Kjernestemmen kan bevege seg i alle registre, men grunnlyden legger seg ofte der man hører til stemmemessig, for eksempel i alt- eller sopranregisteret.

Kjernestemmen er avhengig av balanse i indre strupemuskulatur. Hvis man jobber med en avspent stemme, vil stemmen legge seg i det stemmeregisteret hvor den naturlig skal være. ”De aller fleste av oss snakker litt høyere og litt fortere fordi vi er litt stresset. Så i den prosessen der jeg snakket med den avspente stemmen og fant stemmeleiet der stemmebåndene jobber minimalt i tension, altså minimalt spent, så skjedde det også noe med meg mentalt. Og det tror jeg har vært et utgangspunkt”, sier Kari Larsen. Man kan merke både fysisk og psykisk når man finner sin kjernestemme, ved at man føler en frihet, samtidig som man merker at stemmen ikke lenger har noen begrensninger. Det handler om å finne sitt utgangspunkt i stemmen, noe som er veldig individuelt.

For å finne sin ultimate frie stemme er det noen fysiologiske faktorer som er avgjørende. Menneskestemmens resonansrom er munnhulen med leppeforrommet, nesehulen, svelget og den del av strupen som ligger over stemmerissen. Til sammen kalles disse rommene *ansatsrøret*. Kjernestemmen er

karakterisert av en rik klangkvalitet som skapes av stemmeleppene og et fritt resonansrom. For å oppnå dette må man kunne utnytte sitt resonansrom fullt ut. Resonansrommet må derfor ikke hemmes av innsnevring eller uhensiktsmessige muskelspenninger. Når det kommer til for eksempel klassisk musikk, foretrekkes gjerne en rund, bløt og mørk klang fremfor en innsnevret, skarp klang. Dette oppnås ved å utvide resonansrommene, fordi store rom har dypere resonans enn små. En slik innstilling av taleorganene baner samtidig veien for en fri stemmeleppefunksjon.

Strupen har også en viktig funksjon her. I Anne Rosing-metoden formidles det at en avspent strupe som er i nøytralposisjon skal være utgangspunktet for tale og sang. En vanlig problemstilling blant mange sangere, er at strupehodet står i et for høyt leie, ofte på grunn av spenninger eller ubalanse i støtteapparatet. Musklene som drar strupen opp, er stort sett de man bruker til tygging og svelging. Man må derfor lære å avspenne et stort antall muskler, og målet er å tilstrebe en fornemmelse som er så langt fra svelgefornemmelsen som mulig. Når man lukter noe godt, utvides nese-, munn- og strupesvelget seg. Man kan derfor bruke den "duftstrømmende" innpusten når man skal kjenne på det utvidede ansatsrøret, og ved å bevare innåndingsfornemmelsen når man snakker og synger, holder man halsen åpen. Som nybegynner er det vanlig å øve på å fastholde innpustinnstillingen med mellomgulvsspenninger for å oppnå en hensiktsmessig strupeplassering. (Rørbech & Høgel, 1994)

2.2.4 Spenningenes påvirkning på stemmen

"Stemmen må ha et avspent arbeidsrom. Man må finne det avspente jeg-et, for der finnes det mye interessant", sier Kari Larsen. Å jobbe med å bryte ned de kompensatoriske spenningene som bygger seg opp og påvirker stemmen, er et livslangt prosjekt. Selv om man får spenningene til å forsvinne en dag, kan de lett komme igjen i løpet av kort tid. Igjen er det livet vi lever og dets påkjenninger som påvirker kroppen til å bygge disse spenningene. Anne Rosing kaller jobben med å finne og bryte ned de kompensatoriske spenningene for "et daglig detektivarbeid". Samtidig som hun hjelper sangeren med å bryte ned

spenningene med blant annet massasje og øvelser, jobber hun med å bygge opp sangerkroppen – ”bygger opp – piller ned”. Solveig Håvik er også opptatt av at kroppen skal gjøre arbeidet, ikke stemmen: ”Av og til ser jeg at stemmen jobber for mye, og da ber jeg dem ikke fokusere på den, men at de skal bruke alt det andre i kroppen, som for eksempel støtte, og kjenne etter at stemmen er der og skal ligge og slappe av. Hvis man gjør dette når man synger, da har man frigjort instrumentet sitt og kan begynne å jobbe kunstnerisk”.

Hvis man stresser og spenner seg, presser man også sine svelgsnører høyere opp. Da vil stemmen klinge lysere enn i forhold til vår opprinnelige kjernestemme. Dette er fordi resonansrøret blir forkortet. Det er stemmedisposisjonen og klangrøret vårt som betinger om man er for eksempel alt eller sopran. For å høre hva som er den opprinnelige kjernestemmen – for den er jo noen ganger skjult bak mange spenninger – lytter Anne Rosing til spontanlydene for å sammenligne om det gir overenstemmelse med hvilke stemmeleier man synger eller snakker i. Det kan for eksempel være et latterutbrudd, hosting, et sukk eller et stønn. Spontanlydene gir en sikker anvisning for hvor stemmen egentlig skal ligge. Når man får avspenning og bygget opp sin kjernestemme, er det nemlig ingen diskusjon om hvor stemmen skal ligge. Når man har kommet til det punktet, kan stemmen begynne å utvikle seg. Når man som sangpedagog er trent opp til å kunne høre hvor stemmen opprinnelig skal ligge, blir balansen å kunne holde fokus på der den skal være, og så forsiktig fjerne motstanden som ligger i veien for at den er der. Den vanligste motstanden er kompensatoriske spenninger i nakken, kjeven, svelget og tungen. Ofte kan disse spenningene være forbundet med en lukket brystkasse og spenninger videre ned i kroppen. Disse spenningene må avspennes. ”Samtidig som man hele tiden bygger kjernestemmen opp, den opprinnelige stemmen, så smelter jeg motstandene. Og overskriftene er selvfølgelig å oppnå optimal frihet for å uttrykke seg med det man har på hjertet. Så når jeg lytter til stemmen hvor den er nå, så hører jeg motstandene også. Så får jeg en ide om hvilke av de motstandene – vi har alltid litt av hver av dem – som er hovedaktøren til å binde opp den frie lyd”, sier Anne Rosing.

Å få løsnet på disse spenningene merker man ofte både fysisk og psykisk, på samme måte som man kan merke sin frie stemme både fysisk og psykisk. Det er på grunn av at en spenning ikke bare ligger i kroppen; det ligger også noe mentalt bak den. Det er jo ofte gjennom våre tanker og opplevelser vi spenner opp kroppen vår.

En kjernestemme behøver stemmelepper som kan lukkes ordentlig. For å trene opp kjernestemmen må man fjerne vekten og belastningen for de svingende stemmeleppene, og trene opp de små musklene som skal til for å få det nødvendige lukket. Hvis de små musklene er pakket inn i kompensatoriske spenninger, kan man ikke komme til og arbeide med dem, sier Anne Rosing.

De kompensatoriske spenningene er med andre ord en vanlig blokkering for veien til å finne sin stemme. De er ofte flere enn én, og påvirker hverandre. For å skjønne en stemmes fysiologi som sanger er det derfor viktig å vite hvor disse spenningene ligger, hva de gjør, og hvorfor vi får dem.

Kjeven

Spenninger i kjeven får vi for eksempel ved å bite tennene for hardt sammen. Mange gjør dette i stressende situasjoner eller kanskje om man er irritert. Kjeven og leppene bestemmer munnens åpning, og påvirker munnrommets størrelse. Det er vanlig å plages med spenninger i kjevemusklene, da nærmere bestemt tyggemuskulaturen. Det resulterer i smerter rundt kjeveleddet under øret, og ofte hodepine som konsentrerer seg rundt kraniets sider, hvor en hjelpemuskel (m. temporalis) til tyggemusklene (m. masseter) sitter. En stram og ansent kjeve påvirker ikke bare resonansen som sanger ved at den minsker munnrommet, men hemmer også i høy grad en sangers artikkulasjon. Spenninger i kjeven forplanter seg ofte også til tungen, og gjør at den ikke kan bevege seg fritt. Tungen får da et press bakover og tar for stor plass i svelget. Fra tungen forplanter spenningene seg videre til strupen, som står i forbindelse med tungen gjennom tungebenet. Da skjer det at strupen stiger.

Svelget

Spenninger i svelget og svelgsnørene får man av tilbakeholdt gråt, sier Anne Rosing. Svelget vårt er omringet av en kraftig ringmuskulatur som kan snøre det sammen. Det er tre forskjellige svelgsnører. Av de tre svelgsnørene har den største og den nederste direkte kontakt med ringbrusken og skjoldbrusken. Hvis denne muskelen er i spenn, innsnevrer den svelget og forkorter det ved å presse strupen opp. Ofte prøver denne muskelen å kompensere for et utilstrekkelig stemmeleppelukk. Svelgets muskler bør være avspente når man bruker stemmen.

Ganen

Ganeseilet har også en viktig oppgave når man skal synge; det skal ha stor smidighet og styrke for å kunne lukke veien inn til nesen. Ganeseilet er den bakerste og bevegelige delen av ganen, og hovedfunksjonen er nettopp å åpne og lukke veien inn til nesen. Når man puster inn, henger ganeseilet slapt ned i svelget så åndedrettsluften kan passere gjennom nesen. Når man puster inn gjennom nesen, renses og oppvarmes luften før den når ned i lungene, samtidig som fuktigheten rundt stemmeleppene økes. Denne måten å puste inn på er derfor anbefalt, men siden den er langsom, foretrekkes det når man skal synge og snakke å puste inn med både munn og nese, eller kun med munnen alene.

Hvis ganeseilet er for slapt når man puster inn, vil det gå utover munnresonansen, og gi tale og sang et utflytende preg. Spesielt når man er sanger blir det stilt store krav til ganeseilets bevegelse. Den øverste delen av svelget som grenser opp til nesen, utnyttes resonatorisk best når ganeseilet er utbredt og løftet – nettopp som et seil. Det må allikevel ikke være for hardt spent, noe som lett kan skje i stigende tonespring i sanger. Her kan forestillingen om et avspent og fallende ganeseil hjelpe til med å skape balanse, selv om det faktisk løfter seg ved stigende tonehøyde. Hvis en sanger har for store spenninger i ganeseilet, vil det hemme den frie klangen i stemmen. Gjennom ganebuene, som er to halvsirkelformede muskler, synlig bakerst i munnen ved inngangen til strupen, står ganeseilet nemlig i forbindelse med både tungen, svelget og

strupen. Det som mange sangpedagoger (i mine tilfeller) kaller "det indre smil", som er et tilløp til et smil i øynene og ved neseroten (som om man skjuler en lur hemmelighet), kan sammen med duftstrømmende innpustfølelse ofte hjelpe en sanger å finne den riktige ganeseilbalanse. (Rørbech, 2009)

Tungen

Et annet sted man som sanger kan være plaget med spenninger, er som tidligere nevnt i tungen. "Tungespenninger kan bety at man har svelget for mange kameler", sier Anne Rosing. Disse spenningene oppleves ofte som en ømhet i halsen. Når tungen løftes, skal strupen ikke følge med. Den må støttes nedenfra av brystbens-tungebensmuskelen og skulder-tungebensmuskelen. Den nære forbindelsen som er mellom tungen og strupen via tungebenet, må løsnes og hjelpes inn i en vanskelig balanse. Denne balansen kan man oppnå ved hjelp av tungeavspenningsøvelser. (Rørbech & Høgel, 1994)

Strupen

Strupens plassering er som sagt viktig for den frie lyd. Det er viktig at strupen ikke klemmes når den er på et lavt leie, for da vil dens resonansrom innsnevres. I sideveggen til strupen, som er like over stemmeleppene, er der to rom som kalles for *Morgagnis lommer*. Disse lommene er viktige for resonansen. Over disse lommene finner vi enda to småhuler som heter *sinus pyriformes*. Disse to lommene kan inndras i den samlede resonans hvis strupen er utvidet og på et lavt stille, noe som er ønskelig for størst mulig resonans. I sang er det disse lommene som er ansvarlige for den såkalte *sangerformant*, som er en forsterkning av overtoneområdet på omkring 3000Hz. Dette gir stemmen en klangfylde som gjør den i stand til å trenge gjennom et orkester, noe som for eksempel er viktig som operasanger. Et orkester har nemlig sine sterkeste overtoneområdet på under 2000Hz. Det er muskler fra tungebenet og fra brystbenet til skjoldbruskkjertelen, skjoldbrusk-tungebensmuskelen og brystbens-skjoldbruskmuskelen som hjelper til med å strekke strupen. Når stemmetonen svinger i ansatsrøret, kan man merke det på andre steder i

kroppen. Svingningene forplanter seg gjennom knoklene i kroppen. Luften i luftrøret, lungene og nesens bihuler svinger også. En ufri stemmetone føles i strupen, men hvis stemmetonen er fri, skal den føles i alle andre steder enn strupen. (Rørbech/Høgel, 1994)

2.3. Holdning og støtte

”For de aller fleste studenter jeg har, og for min egen del når jeg jobber som sanger selv også, så jobber jeg med pusteøvelser, jeg jobber med avspenning. Det er de to viktigste tingene man gjør”, sier Kari Larsen. Å ha kroppen som instrument er et balanseprosjekt hvor kroppen skal samarbeide på mange plan. Store muskler hjelper små muskler. Stemmeleppene er nemlig styrt av små muskler, og hvis de skal klinge fint, trenger de hjelp fra resten av kroppen.

”Apropos at kroppen er et instrument, ser jeg at i de tilfellene man ikke kommer ned i kroppen, så blir jo veien til din vokale identitet ganske lang”, sier Live Maria Roggen. Som voksen handler det på mange måter om å komme i kontakt med kroppen sin igjen, tilbake til utgangspunktet. Igjen blir det for mange en slags avlæring når man starter med å jobbe med pust og holdning som sanger. Når man stresser og går med høye skuldre, eller er sliten og kroppen ikke klarer å opprettholde en god ståholdning, fungerer ikke kroppen optimalt.

2.3.1 Viktigheten av god holdning

Kroppsholdning har stor betydning for stemmedannelsen. Selv om det er mulig å gi lyd i en hvilken som helst stilling, er det sånn at en bestemt holdning fremmer den frie stemmebruk. Holdningen er avgjørende både for åndedrettet, for stemmeleppenes bevegelser og for resonansinnstillingen. Det er samspillet mellom disse funksjonene som går under navnet *støtte*. Man ønsker en balanse mellom ut og –innåndingsenergien. Utåndingsenergien er ofte mye sterkere, men for mye luft gjør at man ikke klarer å kontrollere stemmen. Dette gjør at mange sangere opplever en ”knekk” på stemmen. Om støtteapparatet ikke er i balanse, trer ofte de kompensatoriske spenningene inn for å unngå denne knekken.

Hvordan dette unngås forklares under støtte-avsnittet lenger nede i kapitlet. Å sette i gang støtten hjelper altså med å styre dette. En vanlig faktor for dårlig innåndingsenergi er stress, på grunn av at man lukker brystkassen når man stresser. En åpen brystkasse er derfor en av tingene som er viktig når man tenker på sangerkroppsholdningen.

Ved lavtliggende åndedrett hvor mellomgulvet og bukmusklene arbeider sammen, er det mellomgulvets oppgave å modifisere det lufttrykket som oppbygges ved bukmusklens sammentrekning. Det krever både muskelbevissthet, kroppskraft og en holdning som ikke hemmer mellomgulvets bevegelse. Er mellomgulvet ikke i stand til å produsere tilstrekkelig motstand, vil strupen bli benyttet som bremse for utåndingsluften, og det resulterer i en spent og anstrengt stemmebruk med stor aktivitet i kompensatoriske spenninger. For at mellomgulvet uforstyrret skal kunne arbeide, må det ikke være for store spenninger i mellomgulvet eller omkring det, i tillegg til at kroppen ikke må falle sammen. Det vil lette mellomgulvets arbeid at kroppen strekkes ut, samtidig med at det skjer en horisontal utvidelse av den nederste delen av brystkassen så mellomgulvsområdet blir stor.

Lufttrykket avhenger også av stemmeleppenes innstilling.

Stemmeleppekompresjonen og spenningen i åndedrettsmuskulaturen må gjensidig tilpasses hverandre så det blir balanse mellom lufttrykk og stemmeleppemotstand til god kompresjon. Dette krever frihet omkring strupen. Er der overflødige spenninger i nakkens og hodets holdningsmuskler, vil dette samspillet ikke kunne styres. Strupen vil da bli klemt. Også her spiller kroppsholdningen en stor rolle.

Resonansinnstillingen er også avhengig av vår kroppsholdning. Er holdningen vår for slapp, blir innstillingen av resonansrommene det også. Er den for spent og stiv, innsnevres resonansrommene og smidigheten i taleorganene hemmes. Å kunne arbeide med og variere stemmetonens klangkarakter krever en utpreget muskelfornemmelse og parathet i hele kroppen. Det utvidete ansatsrøret som ble beskrevet i avsnittet om resonans som en ideell

grunnstilling for stemmegivning, lar seg heller ikke etablere hvis kroppen er ute av balanse. (Rørbech & Høgel, 1994)

2.3.2 En god holdning

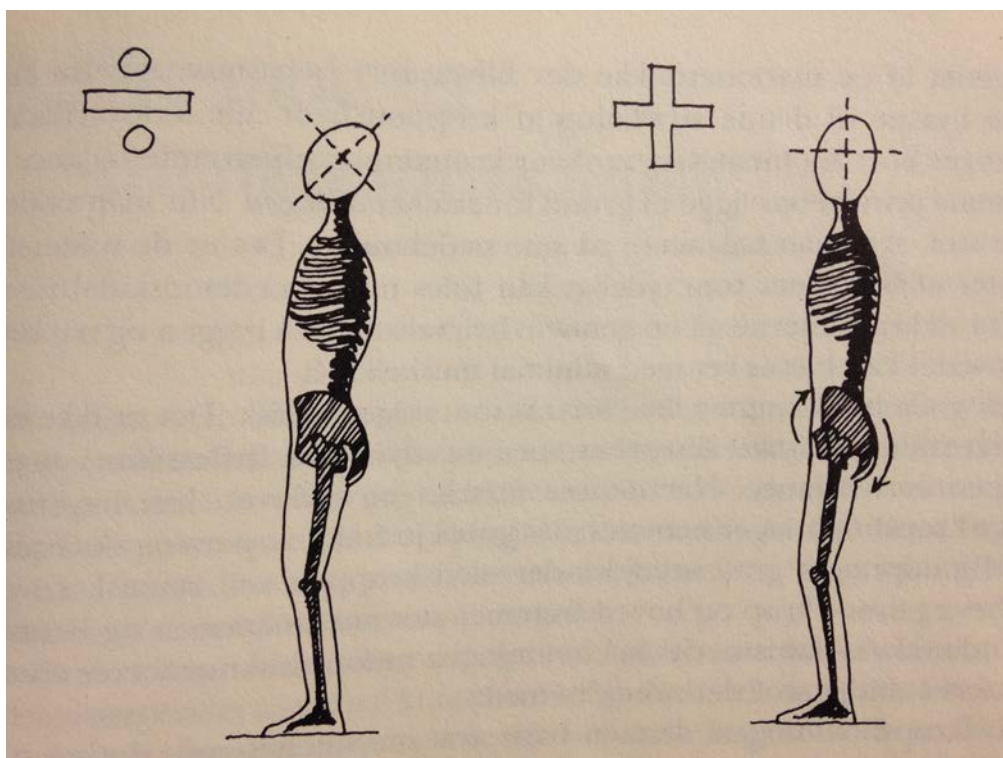
Den oppreiste stilling gir den beste betingelsen for fri muskelbevegelse og full utnyttelse av stemmens resonansrom. Man skal ha en avspent kropp som er balansert og sentrert, og med størst mulig rom for å utvide seg ved innånding. Den oppreiste stilling beror på en balanseakt hvor tallrike muskler arbeider sammen med å motvirke kroppstyngden og sikre leddenes stabilitet. Det handler om å bruke minimal energi til holdningsarbeidet. Anvendes det unødvendig muskelkraft til å opprettholde stillingen, vil musklene bli hemmet i sin andre oppgave: bevegelsesfunksjon.

På visse punkter har kroppen en tendens til å synke sammen så tyngdepunktet forskyves og musklenes spenningsgrad endres. Det gjelder de mer bevegelige delene: halsen, skuldrene og den nederste del av ryggstøtten. Her må man sette inn et bevisst arbeid med å strekke kroppen så den mest hensiktsmessige muskelspenningen bevares. Sammensynkninger eller spenninger ett sted i kroppen vil nemlig påvirke muskelspenningen andre steder, så balansen forsvinner og musklenes bevegelighet hemmes. Kompensatoriske spenninger blir da satt inn.

Kroppens vekt bæres av beina, så det er ikke likegyldig hvordan man står på sine føtter. Beina skal kunne fungere som vektbærende søyler med litt bøyde knær. Hofteleddene skal holdes strakte, og lenden skal strekkes ved at bekkenet underdreies noe; det vil si at det vipper lett inn under lendevirvelsøylen. Man skal med andre ord ha minst mulig lendesvai, da dette stenger øverste del av ryggen og minsker maksimal innånding. Største del av brystkassen sitter på ryggen, og diafragmabevegelsen er avhengig av å bevege seg ut både foran og bak. Brystkassen må derfor ikke falle sammen, og ikke klemmes inn av armene og skuldrene. Brystkassen sett fra siden skal være dyp fra ryggen frem mot brystet og brystkassen sett foran skal være bredt åpen og løftet. Nakken skal føles som en direkte forlengelse av ryggen. Da vil hodet som balanserer på halsen

så og si kunne bære seg selv. De fleste mennesker bøyer enten nakken bakover eller forover, noe som sannsynligvis er en følge av mye stillesitting i vår kultur. Issen skal være på det høyeste punkt, og en linje trukket fra knoklen like under øyet bakover til øret skal være parallelt med gulvet. Nakkesvaien skal altså være utlignet, og halsen skal være bred og åpen. Sett fra siden skal nakken stå midtveis mellom for- og bakside.

Nedenfor er det tegnet et eksempel hvor figuren til venstre har en stilling som ikke gir en fri kroppsholdning. Den til høyre har derimot en god kroppsholdning.



(Rørbech & Høgel, 1994:45)

Den gode holdning må ikke tolkes som noe statisk. Det er ikke en fiksert stilling som skal tilstrebes, men en dynamisk hvilestilling hvor kroppen er i balanse. Når stillingen er forstått og innøvd, kan etter hvert mange kroppsholdninger benyttes. I særlig utpreget grad arbeides det med kroppen i rytmisk sang. Medbevegelser i kropp og hode fremmer stemmefunksjonen og beforder uttrykket – kunstnerisk blir holdningen ofte nyansert etter karakter ut i fra det repertoar det arbeides med.

2.3.3 Støtte

Støtte er en styring av det subglottale trykk, som er trykket under stemmeleppene. Styringen får vi ved å skape balanse mellom inn- og utåndingskomplekset.

Man bruker tre muskler til innånding. På siden vår har vi den primære innåndingsmuskel: *m. serratur anterior*. Den går bak fra skulderbladet til ribbena, og holder ribbena på plass. Den løfter og åpner ribbena. På baksiden har vi *m. latissimus dorsi*. Den gir oss en bred rygg for maksimal innånding. Den sitter fra underarmen ned til hoften. Siste innåndingsmuskel ligger på forsiden av brystkassen. Den heter *m. pectoralis major og minor*. Det er viktig at denne ikke strammes, men holdes åpen, da det er denne som lukker opp for brystkassen. Og det er brystkassen som bestemmer diafragmas bevegelighet. Denne muskelen er plassert fra armhulen til opp mellom brystene. Vi har en utåndingsmuskel, og det er *m. rectus abdominus*. Det vil si den store magemuskelen vi har på fremsiden. Ved utånding spennes disse magemusklene, og det etableres en reflektorisk stemmeleppelukke som gjør at stemmeleppene vil kunne svinge fritt og uanstrengt. De små musklene i strupen henter altså støtte fra de store musklene i kroppen.

I Anne Rosing-metoden fokuseres det på at inn- og utåndingskomplekset adskilles. Innåndingskomplekset sørger for at brystkassen ekspanderer i alle tre retninger, dvs. bredden, dybden og ikke minst forsiden. Innåndingskomplekset holdes aktivt under utåndingen, som ivaretas av den store magemuskel. Ved hjelp av denne fine balansen mellom inn- og utåndingskomplekset, styres det subglottale trykk og vi unngår knekken på stemmen, som nevnt tidligere. Fordi at utåndingsenergien ofte er sterkere enn innåndingsenergien, arbeides det i Anne Rosing-metoden på åpning av brystkassen via konkrete fysiske øvelser, som smidiggjør og styrker musklene i innåndingskomplekset.

En støttet stemme har større mulighet for å kunne snakke og synge i lang tid uten å bli trett, enn en stemme som ikke har støtte. Støtten er nødvendig for

variasjoner i både styrke og høyde. I tillegg har den betydning for vibrato og stemmeklang. (Rørbech & Høgel, 1994)

2.4 Tid for lek

Å finne sin vokale identitet, sin iboende kjernestemme, avhenger av at man virkelig har forstått sin stemme og hvilke kvaliteter og egenskaper som ligger i den og ens egen fysiologi. Noen ganger ligger det et ønske om at stemmen skal være et bilde man har forestilt seg ved å for eksempel sammenligne seg med sine stemmeideal. "Hvis du har en veldig fin, klokkeklar stemme, og så har du egentlig lyst til å synge som Hanne Boel, da har vi jo et problem. Da skjønner jeg at jeg må få dem til å elske sin egen stemme ved å bygge ut den klangen som de selv har", sier Solveig Håvik. Ingen stemmer er like, og ved å strebe etter å være lik andre, vil man få problemer med å finne sin identitet. Kari Larsen sier óg noe om dette: "Mange kommer og forteller at de digger Aretha Franklin og at de vil ha den punchen; de vil gjerne ha den kraften i stemmen. Men så er de kanskje ganske spebygde, de har kanskje korte stemmebånd, de er kanskje sopraner. Da må man forklare dem at her er det ulike kropp. Det er ulike resonanser som gjør at Aretha Franklin har den store sounden som hun har." Som jeg innledende skrev om i dette kapitlet, er hver eneste menneske unikt, og det er også deres stemmer. Når man klarer å finne dette unike i sin stemme, når man forstår hva som er sin stemme, kan man begynne å eksperimentere.

I de foregående avsnittene har jeg tatt for meg hvordan stemmen fungerer fysiologisk, og hvordan man gjennom å skape en godt balansert og avspent kropp kan finne sin iboende kjernestemme. Når man har kommet til dette punktet, begynner et nytt kapittel i arbeidet med sin egen stemme; da kan stemmen begynne å utvikles, og man kan leke med den. "Når man har frigjort instrumentet sitt, og kan begynne å jobbe kunstnerisk, da er det bare ditt musiske intellekt som kan stagnere", sier Solveig Håvik. Anne Rosing setter veldig fint ord på hva som skjer med en sanger når den oppnår den frie stemmen: "Mange sier: Nå har jeg kommet hjem til meg selv, nå kan jeg kjenne meg selv. Og så sier de: Det her

er mitt lykkelige rom. Typisk når jazzpiker finner dette rommet, så begynner de å improvisere med det samme. Fordi de merker friheten og den fornemmelsen man kan ha når det er store spenninger med å synge med speeder og bremse samtidig. Man vil så gjerne, men det er et eller annet som sperrer. Når det liksom går hull, når bremsen forsvinner, så får de lyst til å leke.” Kari Larsen snakker også om en fri stemme: ”Når stemmen er satt fri fra begrensninger, kan man begynne å leke med sitt uttrykk. Man kan begynne å jobbe ut i fra musikalske parametere som klang, dynamikk, rytme/tid/timing og tonehøyde.” Valgene er uendelige, og hvilke valg man tar, er også styrt av vår musikalske identitet og omgivelsenes påvirkning. Dette skal jeg gå videre inn på i neste kapittel.

3: Musikalsk identitet

”Jeg tenker at vokal identitet på en måte er uløselig sammenknyttet med personlig identitet. Sånn at på et eller annet vis vil det reflektere modningsgrad og hvordan man henger sammen inne i seg. Grad av forestillelse, hvordan man driver og agerer et eller annet som sanger”, sier Live Maria Roggen. Hun snakker videre om å finne strengen som binder den personlige identiteten med stemmens identitet som et mål. Grunnen til at dette er et mål, er på grunn av at mange leter etter en måte å uttrykke seg på, og at denne bindingen mellom vår egenartete stemme og vår personlige identitet er viktig for et riktig og ærlig uttrykk for den vi er. Frede V. Nielsen setter også ord på hvordan stemmen både knyttes opp mot noe fysisk og psykisk. Betydningen av en persons vokale selvuttrykk, dette at man ved stemmens utfoldelse kan gi uttrykk for seg selv og sitt indre liv, kan ikke overvurderes. I denne sammenheng spiller det en rolle at vokal utfoldelse på en meget direkte måte er forankret i det kroppslige. Det vil si, at psykisk og fysiologisk betingede faktorer griper inn i hverandre ved et hvert vokalt uttrykk. Dette blir spesielt tydelig ved sanglig utfoldelse, fordi det fremkommer en fokusering på det vokale uttrykk i seg selv, sier Frede V. Nielsen. (Nielsen 1998:174-175)

3.1 Påvirkninger utenfra

Dette kapitlet skal handle om vår musikalske identitet og hvordan vi påvirkes av forskjellige faktorer utenfra. Selve ordet identitet henviser til det latinske ordet ”idem”, som betyr ”den samme” og dreier seg om opplevelsen av å være den samme eller å være gjenkjennelig både for seg selv og andre gjennom skiftende situasjoner. Erik H. Erikson snakker om en dobbelthet i identiteten: nemlig at man både er en individuell skapning, et biologisk liv og samtidig et sosialt og samfunnsmessig vesen. Identiteten er derfor både en individuell, biografisk

identitet, en opplevelse av en sammenhengende individualitet og et sammenhengende livsforløp – og samtidig en sosial, samfunnsmessig identitet og en opplevelse av en bestemt posisjon i det sosiale felleskap. (Illeris 2011: 146)

Anne Rosing snakker også om at identitet egentlig betyr det samme, at det er noe som er gjenkjennelig fra gang til gang. Hun beskriver identiteten som en fast ingrediens, den er der hele tiden, samtidig som der hele tiden også er noe som er bevegelig når det gjelder det liv vi lever og den vi er. Som eksempel til hva som er bevegelig og har påvirkningskraft i vårt liv, nevner hun oppvekstvilkår, skolevilkår og arbeidssituasjon. Dette er faktorer i livet som er forskjellig fra person til person, og noen faktorer kan endre seg fra dag til dag. Identiteten er altså hele tiden under forandring, og det gjelder da også stemmens identitet, men med et fundament som utgangspunkt som betinger en del av både vår person og lyden av vår stemme. Kari Larsen nevner også dette med hvordan bagasje, personlige opplevelser og oppvekst, familiær struktur og personlige og musikalske relasjoner er med på å forme hennes personlige og musikalske identiteten, og at det også er noe hun ser som et aktuelt tilfelle hos sine studenter. Hun tenker at identiteten er sammenfatningen av alt man har opplevd, alt man ikke vet at man er og alt man muligens tror man er. Altså hele pakken av det. Siden vi som menneske hele tiden er i bevegelse gjennom livet, vil identiteten også være det, og mange ganger er man ikke helt sikker på nøyaktig hvordan den ser ut.

Hvordan vår identitet formes, er altså ikke en passiv påvirkningsprosess. Mennesket er aktivt i formingen av seg selv. Det er ikke et tomt kar som skal fylles opp eller en leirklump som skal formes. Som mennesker er vi en del av en kultur og et samfunn, og vi har derfor ikke noe annet valg enn å utvikle oss gjennom et samspill med den sammenhengen vi springer ut av. En viktig del av utformingen av identiteten består derfor i å bli kjent med og forstå kulturfellesskapet vi omgir oss med. Ved å få innsikt i den materielle og åndelige virkeligheten, vil mennesket også få innsikt i seg selv, fordi man som menneske er et produkt av denne virkeligheten. (Hanken & Johansen, 1998: 199)

Musikken, og spesielt opplevelsen av den, ligger utenfor materiell virkelighet og kan være et middel til å gi oss innsikt i våre følelser. Musikken beveger seg over mange områder. Den beveger seg interkulturelt (mellom kulturområder), intrakulturelt (innenfor samme kultur), interpersonalt (mellom personer) og intrapersonalt (i samme person). (Jensen, 1977:14) Dens påvirkning på oss er uunngåelig og har derfor en plass i vår identitet, enten det er bevisst eller ubevisst.

Noe som gjentar seg hos alle mine informanter og hos flere teoretikere, er altså hvordan omgivelsene og livet vi lever er avgjørende for hvordan vår personlige identitet utformer seg, og at vår vokale identitet er sterkt forbundet med vår personlige identitet. Jeg skal i dette kapitlet ta for meg hvordan vår personlige og sosiale identitet skapes. Jeg skal også se nærmere på hvordan musikken påvirker oss på flere plan, både følelsesmessig, utviklingsmessig og ikke minst identitetsmessig.

3.2 Personlig identitet

Antropologen Clifford Geertz sier at et enkeltindivid er et avgrenset, unikt, mer eller mindre integrert motivert og kognitivt univers. Individet er et dynamisk senter av oppmerksomhet, emosjoner, dømmekraft og handling (Ruud, 2009:52). Vi har alle en personlig og en sosial identitet. Vår personlige identitet begrenser seg til selvet, altså ikke bare vår biologiske kropp, men personen på innsiden. Det er da ikke snakk om identiteten i vår DNA, men i vårt indre: vår personlige karakter som skiller oss fra andre. Noen kaller dette for "selvet", og det inneholder ikke minst vår oppfatning om å være forskjellig fra andre. Psykiateren David Mann sier at selvets prosesser alltid foregår innenfor en tidshorison, hvor fortiden, i form av våre minner, og framtiden, i form av våre prosjekter, er med på å gi innhold til selvets fornemmelser (Ruud, 2009:47). Vår identitet er et overblikk vi har av oss selv og som innebærer noen viktige komponenter. En av komponentene er vår selvfølelse, som gjør at vi hele tiden

evaluerer oss selv. Selvfølelsen har både kognitive og emosjonelle aspekter om hvor mye verdt vi er og føler oss. Selvbildet er en annen komponent som involverer vår forventning om våre egne personlighetstrekk, vår fremtredelse og de sosiale rollene vi bærer på.

William James blir nevnt i "Musical Identities" og hans teori om at det finnes to komponenter av identitet: "jeg" og "meg". Den sistnevnte komponenten er delen av oss som kan bli observert og gjenkjent av menneskene rundt oss, mens "jeg" er delen som er i stand til å reflektere over "meg". "Jeg" er den subjektive delen og inneholder kunnskap om hvem man er, og er derfor betraktet som det ekte og uforanderlige selvet, mens "meg" er sett på som et subjekt som er i forandring. "Meg" er hele tiden utsatt for forskjellige sosiale situasjoner som påvirker. William James deler "meg" videre i fire forskjellige kategorier av aspekter: det spirituelle selvet, det materialistiske selvet, det sosiale selvet og det kroppslige selvet. Dette er en grov inndeling av hvordan et menneske oppfattes gjennom omgivelsene. Det vi igjen ser her, er at identitetsbegrepet er vidt og har flere sider ved seg. Det jeg synes er spesielt spennende med denne oppgaven, er hvordan "meg"-delen av identiteten er med på å utvikle og forme "jeg"-delen. Denne utviklingen skjer i møte med omgivelser. Men omgivelsene er ikke bare menneskene rundt oss, men også opplevelsene vi møter gjennom livet. Her kommer musikken inn. Hvordan musikken er med å påvirke begge våre komponenter, både "jeg" og "meg", i utforming av identiteten, er hovedfokuset for dette kapitlet. (Artikkelen "What are musical identities, and why are they important?" i Macdonald, Hargreaves og Miell, 2002)

3.3 Sosial identitet

Musikk er i hovedsak en sosial aktivitet, og dette gjelder også sang. Inngangsporten til sangfaget er for de fleste gjennom sangaktivitet i felleskap med andre. Musikalsk aktivitet foregår ofte sammen med andre og for andre, enten man er lytter eller medskaper. Den sosiale funksjonen i musikken viser seg

derfor å være en sterk komponent sammen med det kognitive og det emosjonelle. Siden musikken er noe vi ofte opplever i felleskap med andre, er vår sosiale identitet en viktig faktor i vår musikalske identitet.

Sosiologen Anthony Giddens refererer til livshistorien som et viktig element i selvforståelsen, men han legger vekt på det han kaller "selvidentiteten" som han definerer som "en refleksivt organisert streben" som omfatter både opprettholdelsen og revideringen av en sammenhengende livshistorie og av en refleksivt strukturert livsplanlegging og livsstil på bakgrunn av strømmer av sosiale og psykologiske informasjoner om mulige måter å leve på. (Illeris 2011: 150) Med det mener Giddens at identiteten er et resultat av et vedvarende refleksivt prosjekt som individet selv står ansvarlig for, hvor man ser seg selv i speilet av andre, og konstruerer og rekonstruerer sin selvoppfattelse i lyset av de impulser man får fra omgivelsene. Møtet med andre mennesker kan altså fortelle oss mye om hvem vi er. Når man kommuniserer med andre og gir av seg selv, kan reaksjonene fra omgivelsene hjelpe oss å se hvem vi er. Dette forsterker ikke bare hvem vi er for andre, men også vår individuelle identitet. Pierre Bourdieu har en kjent teori ved navn *habitus* som dreier seg om at kulturelle, materielle og samfunnsmessige forhold som et individ konfronteres med, i høy grad påvirker individets måte å tenke, føle og handle på. *Habitusteorien* kalles også "den sosiale arven" og forteller om hvordan vår sosiale identitet forsterker vår personlige identitet. Påvirkningen utenfra kan skje uten at vi tenker over det. Påvirkningen av andre menneskers meninger i omgivelsene kan også gjøre inntrykk på oss gjennom en indirekte prosess der vi ofte sammenligner oss selv og vår atferd med de likesinnede menneskene rundt oss. Dette gjør vi for å måle vår verdi og få en følelse av å være verdt noe. Menneskene vi sammenligner oss med, kan være uvitende om sin effekt på oss. (Ruud, 1997)

3.3.1 Musikk og sosial funksjon

Sosialpsykologisk forskning viser at den sosiale funksjonen i musikk er delt inn i tre viktige faktorer som påvirker oss individuelt. De tre faktorene er mellommenneskelige relasjoner, humør/stemning og identitet. Dette viser igjen

at den sosiale identiteten gir et viktig utslag for vår musikalske identitet. (Macdonald, Hargreaves og Miell, 2002:15) Vi kan også lese i "Musical Identities" om musikernes avhengighet av miljøet rundt seg. Mennesker ser på seg selv i relasjon til de kulturelle definerte rollene de er omgitt av, og dette er en viktig del av kjernen i identiteten i musikken. De fleste musikere er ikke ensomme skikkelser som bruker mystiske muser til inspirasjon, skriver de i boken. De er hardt arbeidende mennesker hvor arbeidet begrenser seg av hverdagslige krav for å få jobbe sammen med andre musikere. Og de som lytter til musikken er ikke passive forbrukere av en vare, de er aktive partnere i en kulturell prosess. Lytterne bruker musikk for å oppfylle forskjellige funksjoner i sosiale sammenhenger og steder. (Macdonald, Hargreaves og Miell, 2002:23)

Even Ruud knytter i "Musikk og identitet" musikken opp mot vår identitet via musikalske minner. Måten han sorterer sine minner av musikkopplevelser på, er med tanke på individualitet og autenticitet, men legger også vekt på sosiale og kulturelle posisjoner. Han påpeker at å tilhøre en gruppe og nære personlige relasjoner ofte er knyttet til emosjonelle opplevelser relatert til musikk. Her ser vi enda et aspekt av viktigheten av den sosiale identiteten og musikk: emosjonelle opplevelser knyttet til omgivelsene.

3.3.2 Shared identity

Anne Rosing snakker, i likhet med Anthony Giddens, om hvordan identiteten er påvirket av hvordan vi speiler oss i andre. Et barn speiler sine foreldre. Det er gjennom samspill med andre mennesker vi speiler oss selv, og det påvirker vår selvoppfattelse, vår identitet og vår stemme. "Når jeg er sammen med noen av mine venner som hele tiden skravler og ler, så påvirker det min stemme og min stemmefunksjon. Omvendt, hvis jeg sitter med mennesker som er sangere og dypt fortvilet i krise, så gjør jeg noe annet", sier Anne Rosing. Stemmen vår speiler og tilpasser seg altså hvilken situasjon vi er i, og gjennom livet speiler identiteten vår seg i et sammenfang av situasjoner vi befinner oss i, og mennesker vi bruker tid med.

Et individ blir formet av hvordan det ser seg selv i gruppe med andre mennesker. Sosiologiske kategorier som verdier, ideologier og klasse spiller inn på musikalsk atferd og opplevelser sammen med andre mennesker. Disse kategoriene er med på å velge hvilken retning man går innenfor musikken, og hvem man ønsker å dele opplevelsene med. Dette blir tidlig gjeldende ut fra hvordan man tar sine musikalske valg, kanskje spesielt i ungdomstiden hvor man er lett påvirkelig, men også ned i barnealder og opp i voksen alder. Sosiolog Stuart Hall skriver om hvordan mennesker opplever en slags "shared identity" ved at de er konsumenter av de samme varer, tjenester og underholdningstilbud. Det viser til hvordan mennesker blir påvirket av det som skjer rundt dem i samfunnet, og hvordan de på den måten kan finne sammen. Dette gjelder folk i samme omkrets, men også på tvers av omkretser. (Ruud, 2009)

3.3.3 Negative påvirkninger

Tidligere i kapitlet var jeg inne på at påvirkningene fra omgivelsene kan gi oss mange gode opplevelser og tilbakemeldinger som ankres i vårt indre. Men det å være omsluttet av en omverden med en stadig påvirkning hvor man aldri får pause, kan også gjøre et menneske overlesset av inntrykk, og kan gjøre det vanskelig å skille omverdenen fra selvet.

Janice L. Chapman sier at vi som sangere i den moderne verden lider av overbefolkede områder, lydforurensinger og følelsesmessige forstyrrelser. Dette er også Kari Larsen inne på når hun snakker om at vi lever i et samfunn hvor denne overlessingen av inntrykk man får, gir oss en utfordring som sanger og pedagog, og at hun ser et behov for noen ganger å koble ut mye av inntrykket, spesielt lydinntrykk. Som eksempel på følelsesmessige påvirkninger i hverdagen snakker hun om hvordan man står tettlyngtet på trikken, med folk som kanskje står kun 10 centimeter fra en, og der man blir pustet i øret av noen man ikke vet hvem er. Dette er å bevege seg innenfor normal intimsone hos et menneske, og er noe man opplever mange ganger for dag, spesielt på en normal dag i byen. Det som skjer da, er at mange av oss beskytter sanseapparatet intuitivt ved å stenge av, sier Larsen. Og hva skjer da hvis man lukker igjen for inntrykk og rett etterpå

skal ha en time med en elev, eller skal på scenen og holde konsert hvor man virkelig skal kjenne kontakt til en tekst, og hvor de lagene man får utenpå ved å stenge av, må være skrellet av? Denne problemstillingen er nok noe de fleste møter ganske ofte. Kari Larsen er opptatt av at når man får noe inn i sitt felt som ikke tilhører deg, er det viktig å ha redskaper i bagasjen som kan gjenkjenne hva som er ditt og hva som er en annens, og eventuelt separere det ut, en slags opprydning og energetisk sortering, sier Larsen.

3.4 Musikk og hukommelse

Janice L. Chapman sier at å synge er et emosjonelt uttrykk for følelser som har makten til å påvirke humøret til både sangeren og lytteren. Avsenderen av musikken kan altså påvirke hvordan mottakeren oppfatter den. Dette skjer via lytting, og jeg skal i dette avsnittet ta for meg hva som skjer når vi utveksler og lytter til et musikalsk budskap.

Fra psykologiens ståsted faller musikkens funksjoner innenfor tre viktige og brede kategorier: det kognitive, det emosjonelle og det sosiale. Noe som er en viktig oppdagelse å ta med når vi snakker om identitet innenfor musikken, er altså hva som faktisk skjer med oss kognitivt når vi opplever musikk. Vi lytter og bruker sansene våre når vi opplever musikk. Vi gjør oss opp tanker om det vi lytter til. Jeg vil i dette avsnittet skrive litt om det som skjer når vi hører musikken, hvordan vi lagrer den i vår hukommelse. Musikken som legger seg i hukommelsen vår gir oss minner og musikalske preferanser. Musikk kan ha kortsiktige og forbigående effekter på oss, men også en mer dyptrengende påvirkning på vår tanke og atferd. (Ruud, 2009:11)

Bob Snyder går i boken "Music and Memory" nærmere inn på hva som skjer i hjernen vår når vi lytter til musikk. Snyder skriver at et menneskes sinnstilstand ikke kan overføres til et annet menneskes sinn, uten gjennom et informasjonsbærende medium, som i denne sammenhengen er musikk.

Budskapssenderens sinnstilstand påvirker musikken, som igjen påvirker sinnstilstanden til lytteren. Det musikalske, kodede budskapet blir rekonstruert ved hjelp av lytterens minne. Musikklydens funksjon blir å vekke minneelementer som ligger lagret i mottakerens hukommelse. For at denne typen kommunikasjon skal fungere, må det være likhet mellom repertoar av minner hos musikeren som formidler musikken og lytteren. Dette repertoaret består av en i hovedsak underbevisst sammenheng av kategorier og skjemaer. På denne måten finner vi budskapet i kommunikasjonen delt inn i tre nivåer. Det første er den originale meldingen i musikerens sinn. Det andre nivået er den fysiske, realiserte musikalske lyden. Og det tredje nivået er rekonstruksjonen i lytterens sinn. Deler av den musikalske lyden kan allikevel erfares direkte, selv om den ikke er lagret i langtidsminnet. (Snyder, 2000:206)

Å skape et budskap hvor man ønsker å kommunisere, er et forsøk på å påvirke andre til å gjøre et utvalg fra deres repertoar av minneskjemaer som tilsvarer et utvalg vi har gjort fra vårt eget repertoar. Det er også et forsøk på å få andre til å tenke og føle noe som tilsvarer det vi selv føler og tenker. Dette betyr at hvis kommunikasjon skal oppstå, må det finnes en sammenheng mellom forskjellige personers repertoar av minneskjemaer. Dette skaper en musikalsk kultur. (Snyder, 2000)

3.4.1 Minnearbeid

Even Ruud har gjennom sin forskning med minnearbeid vist hvordan musikken er med på å bryte ned murer, og hvordan den gir en veldig ærlig fremstilling av oppfattelsen av seg selv. Begrepet "minnearbeid" er også gjort kjent via sosiologen Frigga Haug og forskningen som har oppstått etter hennes arbeid. Haug er en tysk feminist, og bakgrunnen hennes for å utvikle metoden var fordi samfunnsvitenskapen trengte et redskap for å problematisere det som ble tatt for gitt – i hennes tilfelle var det kjønnsrollen. Med minnearbeid vil de personlige erfaringene være med på å utvikle nye begreper, noe som er relevant når man skal dykke dypere ned i identitetsbegrepet. Teorien til Haug, som Even Ruud refererer til, handler om at hendelsene vi husker, spiller en viktig rolle i

konstruksjonen av selvet. Med dette menes det at selvet er sosialt konstruert gjennom refleksjon (Ruud, 2009:59).

Å fiske opp minner er en av de primære bruksområdene innenfor musikk som engasjerer mange mennesker. Dette kan være å huske nøkkelpersoner i deres liv, bruke musikk som man kan assosiere med en spesiell hendelse eller et kritisk øyeblikk i livet – kanskje et kjærlighetsforhold. Musikken kan rett og slett brukes som en slags minnedagbok. Even Ruud har vist hvordan man ved å bruke musikalske minner, får en større forståelse for sin indre reise og sin identitet. Han sier at våre minner om musikk kan fortelle noe om vår tilhørighet og vår livshistorie. Han beskriver en narrativ identitet: fortellingen kommer av minner, og de minnene som musikken henter frem, kan hjelpe oss å få et bedre grep om hva som er subjektivt viktig for oss i livet. (Ruud, 2009:199) Minnearbeid er altså et av verktøyene man bruker ved å la musikken hjelpe oss i søket etter vår identitet.

3.5 Musikkens emosjonelle påvirkning

En etnografisk studie av Tia DeNora om bruken av musikk i livene til britiske og amerikanske minner viser at musikk er en betydelig kilde i kvinners hukommelse og følelsesliv, og at musikken ofte blir brukt som humørregulering. (Ruud, 1997) John Sloboda har også gjort en undersøkelse om hvilken følelser som skal til i et individs motivasjon for å engasjere seg i musikken. Her er det kommet frem at en "peak"-følelsesmessig opplevelse med musikk i tidlig barndom, kan bidra til å utvikle en livslang entusiasme og skape et behov for å engasjere seg i musikk.

Kari Larsen beskriver musikken som veldig abstrakt. Hun sier at det gjør at vi kan koble det emosjonelle på musikken, og at lyden av musikken blir et uttrykk for det vi har inne i oss, som vi mange ganger ikke klarer å sette ord på. Hun mener at dette kanskje er grunnen til at mange velger å holde på med musikk, fordi den har så mange fasetter. Even Ruud sier at musikken blir en måte å

kanalisere følelser på helt fra man er et barn. Musikken blir beskrevet som følelsenes språk og kan skape eller forsterke følelser som både oppleves som positive og negative for lytteren. I "Musikk og identitet" skriver han om dimensjoner hvor ord ikke strekker til. Musikk kan skape og fremkalle følelser som ikke kan beskrives med ord. Men noen ganger får man opplevelser som er så sterke at man kan merke dem fysisk på kroppen. Det er musikkopplevelser som gir liv til musikkminnene. Et av begrepene som blir brukt i boka er "høydepunktopplevelser". Dette er den samme peak-følelsen som Sloboda snakker om. Den som har kommet med navnet på disse intense opplevelsene (originalt ved navnet "peak experience") er psykologen Abraham Maslow. Musikkpsykologen Alf Gabrielsson blir også nevnt her. Gabrielsson føyer til at disse høydepunktopplevelsene også kan føles negative, at de kan skape angst, sinne og i noen tilfeller panikk. Enten de er positive eller negative, er det altså snakk om opplevelser som skaper fysiske reaksjoner som vanligvis kommer i sammenheng med sterke følelser. En annen kategori av høydepunktopplevelser er "ekstistensielle eller transcendentale opplevelser", noe som kan forklares som "ut av kroppen"-opplevelser. (Ruud, 1997)

3.5.1 Følelserregulering

Kognitiv musikkpsykologi har utviklet seg til å omfatte mer enn spørsmål om musikalsk atferd og forståelse, som for eksempel musikalsk ekspressivitet og ytelse, de følelsesmessige effektene av musikken. Å bruke musikken til å oppnå den stemningen du ønsker, er en måte å bruke musikken som avslappende middel. Når man bruker musikken på denne måten, kan man plutselig føle en sterk trang til å høre en viss sang akkurat i det øyeblikket, istedenfor den sangen som står på. Denne bruken av musikken er ikke bare et identitetsarbeid. Måten folk snakker om sine behov for musikk, skaper en diskurs av selvet. Det viser at de bruker musikken til å skape selvet ut i fra noe de har kunnskap rundt.

3.6. Musikalske preferanser

Vi forbinder musikkopplevelser og smak med identitet. Vår musikksmak og våre musikkpreferanser kan gi et viktig signal på våre verdier og meninger.

Komponister og musikere bruker musikken til å uttrykke sine egne karakteristiske syn på verden. Nicholas Cook blir nevnet i "Musical Identities" og han sier det på denne måten: "I dagens verden, å bestemme hvilken musikk man skal høre på er en betydningsfull del av å bestemme og annonsere til mennesker rundt deg ikke bare hvem du ønsker å være, men hvem du er. Musikk er et veldig lite ord som omfatter så mye og tar så mange former som der er kulturelle eller sub-kulturelle identiteter." (Macdonald, Hargreaves og Meill, 2002:11).

I intervjuet jeg gjorde med Solveig Håvik, snakker vi om hvordan sangundervisningen må tilpasses hvilken alder de er i. Hun sier eksempelvis at en 14-åring må få lov til å synge den sjangeren hun eller han liker, og få lov til å være med i sin kultur. Med dette mener hun at man bør dra kulturen som eleven er i med i sangundervisningen. Videre nevner hun at når sangeleven blir noen år eldre, er han ofte mer nysgjerrig og entusiastisk for nye sjangere, og sangundervisningen kan da utvides til å prøve ut flere sjangere. Live Maria Roggen pleier i sin undervisning å lytte til musikken sammen med sangeleven for å få et innblikk i hvilken musikk eleven liker. Dette gjør hun for å skjønne hvilken retning undervisningen skal gå i når det gjelder sjanger- og sangvalg. "Jeg er ikke glad i å fortelle elevene mine hva de skal synge. Jeg vil at inspirasjonen skal komme fra dem selv", sier Live Maria Roggen.

Nicholas Cook sier at mennesket bruker musikken som et middel for å utvikle og forhandle mellommenneskelige relasjoner (Macdonald, Hargreaves og Miell, 2002:13). Et menneskes musikkpreferanse kan definere hvilken sosial gruppe man hører til, eller omvendt. Dette gjelder spesielt tenårings musikkpreferanser og sosiale miljøer. For det andre finner vi økende mengder bevis på at mennesker bruker musikk som et middel for å regulere sitt humør, som nevnt i avsnittet ovenfor. Dette skjer i sosiale miljøer der lytting finner sted. Dette kan forklare mønstre av musikalsk smak og preferanser som er knyttet til

forskjellige situasjoner og sosiale forhold. Og for det tredje: En av de primære sosiale funksjonene ved musikk ligger i å etablere og utvikle en individuell identitet. Individuelle mønstre av preferanser kan være en integrert del av "selvet", og dette er spesielt tydelig i ungdomsårene. Musikksmak er relatert til alder, nivå av musikalsk trening og aspekt av kognitiv stil og personlighet.

Smak og preferanser er en del av den musikalske identiteten til mange mennesker, mens for andre har den ikke så stor påvirkning. Systemet i individets identitet er bygd opp av mange forskjellige indre konsepter, hvor noen er dominerende. Viktigheten, og hvor dominerende musikken er, vil derfor variere fra individ til individ. En dyp inntrengning av musikalske preferanser hos et menneske påvirker menneskets musikalske identiteter. For de menneskene som opplever dette, kan det i mange tilfeller komme av en spesiell interesse og en musikalsk utvikling i form av læring. Profesjonelle utøvere eller komponister er oftest høyt involvert i musikken, og de ser flere av aspektene i livene deres i sammenheng med musikken. For å referere til psykologi-professoren Daniel E. Berlynes teori om preferanser på for eksempel å kjenne igjen et fenomen, har barn og eldre ulik smak på grunn av mengde lyttebakgrunn av musikk. Berlyne mener at det er først i moden alder, rundt 24 år, at man blir ordentlig bevisst på musikken. (Bonde, 2011)

Vår musikalske bakgrunn av smak og preferanser påvirker altså hvilke valg vi tar som sangere. Vårt levde liv og opplevelser er også med på å betone disse valgene. Det finnes mange valg som skal tas som sanger, både når det gjelder melodi og tekst. Dette er noe flere av mine informanter snakker om i sine intervjuer. "En tekst klinger inn i vår historie. Man kan dele sangere inn i to grupper: de som elsker å synge sørgelige sanger – jo mer sørgelig, jo bedre. Og de som vil synge hurtige sanger. Og det tror jeg er vårt livs bagasje, som gjør at man har en naturlig adgang til å synge sørgelige sanger fordi man kanskje har noen triste erfaringer som man bruker som klangbunn for en tekst. Da blir uttrykket ofte veldig sterkt fordi man har så lett for å identifisere seg med det", sier Anne Rosing. Dette med hvordan man velger tekster som vi kan identifisere oss med, er også Live Maria Roggen inne på. Hun sier at når man har en sterk nærhet

mellom den vokale og personlige identiteten, så bruker vi vår identitet i sangvalgene vi tar. Da er det ofte våre reelle følelser, og ikke en kalkulert vei, som ligger i valgene og fremførelse av tekst. Disse valgene tar man altså hele tiden og er ikke forutbestemt. Valgene kan være på mikronivå når det gjelder små detaljer, men viktigheten av valgene er at de er rotfestet i ens identitet.

3.6.1. Musikksmak

Lars Ole Bonde konkretiserer i sin bok "Musikk og menneske" forskjellen på musikksmak og preferanse. Han forteller oss at musikksmak er noe langvarig, mens preferanser er mer situasjons- eller kontekstbetinget. (Bonde, 2011) Han gir oss også et overblikk på Heiner Gembris' teorier, som forteller oss utviklingen av musikkpreferanser i forhold til forskjellige aldersgrupper.

Jeg har valgt å nevne to av aldersgruppene Gembris beskriver. Fra tenårene og oppover kaller han "plateaufasen". Da blir musikkfunksjonene integrert i hverdagen, og de jevnaldrende ungdommenes innflytelse som før hadde stor betydning, begynner smått å avta. Man begynner å skape sin egen musikalske identitet i form av musikksmak. I midten av 20-årene og oppover, kommer musikken i fare for å bli byttet ut mot andre interesser. Det er her ens tidligere erfaringer spiller inn på hvilket valg man tar om hvor stor plass musikken får i hverdagen. For at det følelsesmessige engasjementet for musikk ikke skal avta, må musikken allerede ha tatt en stor plass i ens identitet.

Utviklingen av musikkpreferanser er dog veldig individuell, og vi finner også semantiske aspekter: følelser og stemninger i musikken som oppleves av lytteren. At lytteren følelsesmessig klarer å identifisere seg med musikken, er et viktig aspekt for at den skal ha individuell stor betydning

3.7 Musikkpsykologisk utviklingsteori

Ved spørsmål til mine informanter om alder har noe å si for å finne sin vokale identitet, er alle enige i at det er en viktig faktor. Anne Rosing trekker som et eksempel frem pubertetsperioden som en periode hvor mye skjer og hvor man begynner å virkelig skjønne hvem man er, at selvoppfattelsen står høyt. Man blir mer og mer bevisst på sin egen identitet og hva man synes om seg selv. Hun sier at i puberteten kommer det frem en slags ny identitet som skal formes. Dette er nok på grunn av at man blir mer klar over hvem man faktisk er. Solveig Håvik har også gjennom mange års undervisning gjort seg opp tanker om alder i forhold til en sangers vokale identitet. Hun sier hun merker at når elevene kommer i 14-årsalderen, begynner de å lete etter seg selv. Når de er 16 år og oppover begynner de å bli kjent med sanginstrumentet, og skjønner at de kan bruke det til noe. Hun sier at det er i den alderen de fleste finner ut om det er sang de ønsker å satse videre på.

Et sentralt emne i utviklingspsykologi innen musikk, er beskrivelsen og forklaringen av de mønstre av aldersrelaterte endringer på ulike aspekter ved musikalsk atferd som skjer gjennom livet. Dette er forsket på helt ned i spedbarnsalder. Papousek er en av forskerne som blir nevnt i "Musical Identities". Han forsker og studerer på spedbarns musikalitet og viser hvordan biologisk og sosial innflytelse gjennom felleskap er med på å forme barnets musikalske utvikling. Papousek regner også tidlig musikalitet som en viktig faktor for utvikling av tale og kommunikasjon. Tidlig musikalitet kan få en adaptiv betydning ved at den blir en integrert del av tidlig tale og språk. Musikalsk felleskap er altså avgjørende allerede fra spedbarnsalder. Det sier noe om hvor stor påvirkning musikken har på oss, spesielt i omgivelser med andre mennesker. (Macdonald, Hargreaves og Meill, 2002)

For å forklare musikkens rolle i utvikling av identitet kan vi trekke inn psykologiske teorier om identitet og selvfølelse, og her kommer tre klare "trender" frem i litteratur om utvikling. Først finner vi at generaliserende aspekter av identiteten i stor grad forandrer seg med alderen. Det er først mot

midten av barndomstiden det går opp for en hvilke aktiviteter man behersker godt og motsatt. I samme alder vil også musikalsk aktivitet skille seg ut; om det er noe man ønsker å holde på med eller ikke. Motivasjonen ligger ofte der man føler at man kan mestre noe godt.

En annen viktig faktor i utviklingen av identitet, er at barns identitetsbilde i økende grad blir basert på deres sammenligninger med andre i barn- og ungdomsårene. Deres egne prestasjoner og holdninger, for eksempel i musikalske aktiviteter, blir hele tiden påvirket av sammenligninger med deres jevnaldrende. Det som igjen kommer tydelig frem, er at barns identitet, inkludert den musikalske identiteten, er konstruert og rekonstruert ved å sammenligne seg med andre mennesker. Denne faktoren er noe som følger dem inn i voksenlivet.

Erik H. Eriksons oppfattelse av identitetsutviklingen er at størstedelen av den forekommer først og fremst skjer i ungdomstiden. Han ser livsforløpet vårt som en serie av livsfaser hvor hver fase tilspisser seg til en krise, og hvor løsningen på krisen er forutsetningen for en fortsettelse av et vellykket liv i de følgende fasene. Han har delt livsforløpet opp i åtte faser, hvor ungdomstiden er den femte fasen. Krisene som tilspisser seg i ungdomsfasen handler om vår identitetsutvikling, og kan resultere i en noenlunde stabil og sammenhengende identitetsdannelse, eller at man sporer av i feil retning og ender med en identitetsforvirring som gir store problemer i voksenlivet. Erikson mener ikke med dette at identitetsdannelsen kun finner sted i ungdomsfasen; den strekker seg tilbake til tidligste barndom og kan fortsette gjennom hele livet. Det han påpeker, er at identitetens avgjørende momenter ligger i ungdommens identitetskrise. (Illeris, 2011)

Det som skjer i ungdomsalderen, som gjør at man som menneske går gjennom en stor forandring, er en biologisk modning og en ny orientering mot selvstendighet, mot en voksen kultur, og man går gjennom mange intellektuelle prosesser. Det som skjer biologisk, er blant annet endringer i nervesystemet som medfører en større mulighet for opplevelse av mer nyanserte og mangeartede

subjektive opplevelser. I 13–14 årsalderen opplever mange en voksende interesse for psykiske og emosjonelle opplevelser både hos seg selv, men også i forholdet til andre mennesker. Man oppdager at man har en "indre verden", og mange av handlingene tar sikte mot å utvikle og dykke dypere inn i det følelsesmessige livet. Man blir mer bevisst på sine sjelelige egenskaper og de kommer mer i sentrum. Oppmerksomheten blir flyttet innover, inn til "jeg-et". Denne nyoppdagede interessen for dypere følelsesmessige og indre opplevelser lager en grobunn for en sterkere estetisk opplevelse av musikk. På dette tidspunktet vil musikkopplevelser kunne nå enda dypere inn og vil ha en større sjanse for å få en spesiell betydning i personens liv. (Ruud, 1979)

Med alderen, og spesielt i ungdomstiden, kommer en modning og et større behov for å reflektere. Kari Larsen sier at med alderen blir man også tvunget til å reflektere. Noen velger også å ikke reflektere så mye og gå på leting i sitt indre. Men hvis man ønsker å stadig være påkoblet sin identitet, må man ikke slutte å ta noen reflekterende runder med seg selv. "Jeg er en helt annen person i dag enn jeg var da jeg var 22 år. Hvis man ikke følger med på hva man holder på med, så tror jeg både jeg og materialet dør litt. Jeg er livredd for å stivne, det er veldig tomt der inne i de stive strukturene, synes jeg. Derfor utsetter jeg meg derfor for mennesker og oppgaver som tvinger meg til å være påkoblet, som hjelper meg å også å være påkoblet identiteten min", sier Kari Larsen.

Identiteten er hele tiden under utvikling, og som Erik H. Erikson sier, kan det hende man noen ganger må gjennom en krise for å komme et steg videre i identitetsutviklingen. Med fokus på et grunnlag for en videre utvikling, kan altså de dynamiske og fremtredende faktorer som kan gi utviklingen kraft og retning, ligge i aktuelle problemer og fremtidsperspektiver. Fremdriften ligger ikke i spørsmålene "hvem er jeg?" og "hvor kommer jeg fra?", men i "hva kunne vært bedre for meg?" og "hvor vil jeg hen?". (Illeris, 2011:151) Vi bruker musikken som en ressurs til å utvikle vår identitet, og musikken kan fungere spesielt godt som identitetsutviklende på områder som vi opplever utfordrende.

3.7.1 Tidsinvestering

Som jeg tidligere i kapitlet var inne på, og som Kari Larsen snakket om, kan omgivelsene virke forstyrrende. Live Maria Roggen er også inne på dette og hva man skal holde fokus på: "Det er mange ting som konkurrerer med oppmerksomheten om hva man skal trene på, hva man skal fokusere på, hva man skal velge bort. Det er så mange ting man kan fokusere på, og da kan det oppleves at det på mange måter kan være frustrerende å være musikkstudent. Mange opplever det. Da er nettopp dette med identitet et av de helt store spørsmåla. Hva brukte jeg tida mi på, hva var det som trakk meg i den retningen som skulle bli meg? Det er utrolig vanskelig å svare på når man er midt i prosessen." Det handler altså ikke bare om hva man velger å ta inn, og hva man skal skille ut, men også hva man investerer tid i.

"Det er hva vi gjør, som viser hvem vi er", sier Tiri Bergesen Schei (Schei, 2011:21). Thomas Hylland Eriksen er snakker også om dette: "Det en person investerer mest i og forventer mest av, er gjeldende for identiteten" (Artikkelen "Identitet" av Thomas HyllandEriksen/
<http://hyllanderiksen.net/Flerkultur.html#Identitet>)

Som barn er man som oftest opptatt av det fysiske i aktiviteter, og man forholder seg ganske direkte til musikkaktiviteten. "Jeg spiller piano" eller "jeg tar pianotimer" er kanskje ordlyden og som viser hvor konkret barnets syn på seg selv og sitt musikalske engasjement er. Etter hvert som man blir voksen, får det fysiske fokuset på aktiviteter man foretar seg mindre plass, og man setter pris på musikalske aktiviteter på en mer psykologisk måte, gjennom tanker, følelser og motiver. Musikken får også etter hvert et enda større fokus sosialt og moralsk. Dette gjør også at ordlyden og synet på seg selv og sitt musikalske engasjement utvikler seg. Ordlyden vil nå kunne dreie seg om seg selv som utøver, at musikk er noe som man bevisst prioriterer å bruke tiden på, og at man har visse kvalifikasjoner som musikalsk utøver. Dette viser at musikken har fått større plass i livet og begynner å vokse seg inn og ta plass i ens identitet.

3.7.2 Musikk og selvfølelse

Selvfølelsen har mye å si for hvordan man ser seg selv og den forandrer seg gjennom livet, noe som påvirker vårt forhold til musikken. Vår selvfølelse og tro på oss selv påvirker både målene vi setter oss, og følger også våre prestasjoner i mange sammenhenger. Veien mellom de ferdighetene vi besitter og har muligheten til å benytte, og ferdighetene vi faktisk benytter oss av, er i enkelte sammenhenger ikke i balanse. Gjennom våre selvoppfatninger og spesielt våre selvoppfatninger relatert til våre evner, begrenser vi oss selv. Vi gjør oss ofte mindre enn vi er, og tror at vi har færre eller dårligere evner enn vi har. Dette kan også begrense hvordan man ser på seg selv som musiker og sanger.

Men musikken kan for noen være med å bryte ned barrierer av selvbegrensning, på grunn av dens mulighet til arbeide på forskjellige plan, både opplevelsesmessig, følelsesmessig og identitetsmessig. Hvis man har en god opplevelse med musikk og spesielt hvis man føler mestring innenfor musikk, kan det styrke selvfølelsen. I "Musical Identities" har Susan A. O'Neill gjort en undersøkelse på 17-årige kvinnelige musikere. En av studentene forteller om at det å være musiker er koblet til hennes konstruksjon og utvikling av hennes personlige identitet, både den individuelle siden, men også den sosiale siden. Hun ser på musikken som noe betydningsfullt både sosialt og privat, som gir personlige muligheter til å forsterke hennes selvtillitsfølelse, og gjør henne i stand til å føle en forbindelse mellom de forskjellige aspektene av hennes egen identitet. ("The self-identity of young musicians" i Macdonald, Hargreaves og Meill, 2002:86)

3.7.3 Selvlagde begrensninger

Et av poengene til forskerne Bronwyn Davies og Rom Harré redegjørelse for at identitet er når en ung person har gjort seg opp en bestemt mening i en diskurs, for eksempel "Jeg er egentlig ikke en musiker", vil han eller hun uunngåelig komme til å oppleve verden og hans eller hennes selv fra dette perspektivet. Dette begrenser personens begreper, bilder, metaforer, talemåte, selvbiografi (narrativ identitet), som ellers ville kunne være tilgjengelige og som kan brukes

til å lage en følelse av en individuell identitet når det gjelder musikk. Det innebærer også et følelsesmessig engasjement til kategoriene musiker eller ikke-musiker. Unge mennesker plasserer seg og ser seg selv som tilhørende i en av disse kategoriene. Unge musikeres konstruksjoner av hvem de er og hva som er mulig eller hensiktsmessig, eller hva som er feil eller upassende former for musikalsk engasjement, stammer alle fra den ideologien av erfaringene de har. Bare ved å heve vår bevissthet om mulighetene og begrensningene som gis av bestemte ideologier, er det mulig å kunne å overskride grensene for hva det innebærer å være en musiker. (Macdonald, Hargreaves og Meill, 2002:94)

3.8 Motivasjon

Motivasjon er en viktig faktor for drivkraft i en sangers hverdag. Sangerens tro på egne musikalske evner danner grunnlaget for en vekstprosess som videre i livsforløpet vil danne den drivkraften som er nødvendig for en sangers utvikling og arbeidslust. Alle har behov for å oppleve en positiv selvoppfatning, og når vi har fått denne opplevelsen, arbeider vi aktivt for å forsvare denne selvoppfatningen. Musikken er en fin kanal for å få nødvendige utfordringer og oppgaver til å realisere og bruke sine evner.

For å skrive litt om motivasjon for å "dyrke" musikk vil jeg ta en kikk på Abraham Maslows behovspyramide. Maslow har laget en modell som beskriver motivasjonen til et individ. Han beskriver et hiarki av motiver som strekker seg fra grunnleggende behov for å overleve (vann, mat, hvile, sex) og til behov for trygghet (sikkerhet, beskyttelse og ly). Når disse behovene er fylt, blir behov for kjærlighet og tilhørighet regjerende. Videre er respekt fra andre og en god selvfølelse viktig. Når selvfølelsen er bygd opp, begynner søken for en dypere mening og forståelse, og man begynner også å konsentrere seg mer om det estetiske. Man begynner å jobbe mot å forbedre sitt iboende potensial. (Bonde, 2011) Maslow beskriver også flere typer motivasjoner. En person kan være

drevet av trangen til styrke, til å kunne prestere noe, til å mestre og oppnå kompetanse i forhold til sine omgivelser, eller til å oppnå frihet og uavhengighet. Andre ganger er ønske om prestisje, status, oppmerksomhet og betydning i andres øyne sentrale drivkrefter hos en person. Maslow omtaler en slik motivasjon som "mangelmotivasjon", i motsetning til den "vekstmotivasjon" som omfatter hans "selvaktualiserings"-begrep. (Ruud, 1979) Vekstmotivasjon er en motivasjon som har potensial til å gi en opprettholdende drivkraft til musikken.

Maslow knytter ikke musikk til sin behovspyramide, men i "Musical Identities" menes det at musikalsk deltakelse ligger i de høyere hierarkiske behovene, altså under oppbygging av selvfølelse og arbeid med sitt potensial. Musikken gir mulighet for personlig vekst og utvikling, hvor respekt, selvfølelse og estetiske gleder kan få rom. (MacDonald, Hargreaves & Miell, 2002) I tillegg innebærer begrepet *selvaktualisering* for Maslow at individet har forpliktet seg overfor en livsoppgave, og ved at det setter sine krefter inn i denne oppgaven, forsøker å realisere sine mål. Selvaktualisering blir snarere den livslange prosessen hvor individet forsøker å nå sine mål, enn selve oppfyllelsen av det endelige målet. (Ruud, 1979)

Jeg har i dette kapitlet tatt for meg hvordan musikken er med på å påvirke vår identitet og hvordan vår utvikling er med på å påvirke musikkens betydning i livet vårt. Kari Larsen snakker om at når man har valgt å synge, så er det ofte et veldig dypt personlig behov for å uttrykke seg. "Instrumentet er i kroppen, og sånn sett tror jeg det kan være mer følsomt for sangere å være utøver enn for andre instrumentalister", sier Larsen. I forrige kapittel skrev jeg om hvordan stemmen er forankret til kroppen vår. I og med at vi bærer på et instrument i vår kropp, er stemmen derfor også forankret i den vi er. Vår personlige identitet påvirkes av musikken, som påvirker oss som sanger.

Jeg har i siste delen av kapitlet gått inn på hvordan vår oppfatning av oss selv og hvordan vi lager begrensninger for oss selv, kan være med på å problematisere

veien til å bli en god musiker og sanger. Dette er noe man som sangpedagog må bygge opp, sammen med å finne elevens motivasjon til sangfaget. Hvordan en sangpedagog best mulig kan gi oppbyggende undervisning skal jeg ta for meg i neste kapittel.

4: Pedagogiske problemstillinger

I dette kapitlet skal jeg ta for meg noen av sanglærerens pedagogiske problemstillinger. I oppgavens innledningskapittel opplyste jeg om at det er elever i ungdomsalderen og gjerne i videregående- og studiealder jeg ønsker å konsentrere meg om når det kommer til min masteroppgave. Grunnen til dette er at i ungdomstiden skjer det mye i den identitetsmessige utviklingen, og læring i denne tiden er derfor spesielt interessant. I denne perioden kan musikken og sangen få en spesiell betydning for en person, og det er ofte i denne fasen av livet man tar valget om sangfaget er noe man satser videre på. Jeg skal derfor skrive litt om hvilken posisjon læring har i et menneskes liv i denne perioden. Jeg skal også ta for meg viktige pedagogiske temaer, som lærerens og elevens forutsetninger for undervisningssituasjonen, samt se på didaktiske tanker rundt læring, og knytte dette opp mot mine informanternes erfaringer.

Jeg velger å dele kapitlet i to, hvor ene delen i hovedsak består av pedagogiske teorier hentet fra forskjellig litteratur. Dog dras det noen paralleller til mine informanter her. Den andre delen er mine informanternes erfaringer og tanker rundt å være sangpedagog. Grunnen til at jeg gjør denne inndelingen, er for å få en mest mulig sammenhengende refleksjon og beskrivelse fra mine informanter.

Del 1: Pedagogiske teorier og utfordringer

4.1 Ungdomsbegrepet

Begrepet ungdom var før begrenset til en kortere årrekke, men det har i senere tid blitt tale om en lengre periode. Denne perioden har vært knyttet sammen med et særlig behov for samfunnsnødvendig læring og personlig utvikling. I Charlotte Bühlers første livsalderspsykologi fra 1933, plasserer hun ungdommen i et aldersintervall fra ca. 15 til ca. 25 år, og som den siste halvdel av menneskets oppvekstperiode. I Erik Eriksons bok "Identitet, ungdom og kriser" har ungdomsforståelsen fått sin betydelse sånn som vi ser den i dag, nemlig at ungdommen først og fremst er perioden for en mer eller mindre kriseaktig utvikling av personlig identitet og selvforståelse. Ungdomsbegrepet er gjennom Erikson utviklet i relasjon med fremhevelse av det selvstendige individ. Ungdomsbegrepet er blitt idealisert og kommersialisert som frihetens, lykkens og uforpliktende alder, men på samme tid er det denne perioden de personlige og samfunnsmessige problemer som knytter seg til ungdommen synes å være stadig voksende (Illeris, 2011:212).

4.2 Læring gjennom livsforløpet

Vår alder er noe som er biologisk forankret, og innholdet i de forskjellige aldre er bestemt av vår egen historie og fortid, og av samfunnsmessige påvirkninger. På grunn av dette kan hvor man er i prosessen når det gjelder læring og kunnskap variere fra person til person. Læringen i de forskjellige aldre, fra barndom til voksen, er altså kvalitativt forskjellig. Dette er ikke bare fordi hjernens læringsmuligheter gradvis modnes opp gjennom barne- og ungdomsårene, men også fordi livssituasjonen er forskjellig fra person til person, og forskjellige livssituasjoner i tillegg gir forskjellige utslag på læringsmotivasjonen.

Læringens betydning og ståsted i et menneskets liv forandrer seg også med alder og modning. I barndommen er læringen ofte preget av at barnet er tillitsfullt og nysgjerrig og prøver å tilegne seg mest mulig kunnskap. Fra starten av puberteten komme det en stigende interesse for å selv ha innflytelse på hva som skal læres. Ungdomsårene er påvirket av at man står overfor mange valg som skal tas og som er med på å utvikle ens identitet. Derfor er identitetsprosessen veldig sentral for læring i denne perioden. I voksenperioden er læringen grunnleggende selektiv. Man velger læring ut fra hva som passer med hensyn til arbeid, familie, barn og interesser. I moden voksen alder søker man ofte å skape en sammenheng mellom læring og forståelse av sine verdier og erfaringer.

Opp gjennom livet er det altså en utvikling i retning av at læringen blir mer selvstyrt og selektiv fordi man gradvis blir mer selvstendig, bevisst på sin identitet og frigjør seg fra ytre bindinger. På tross av store forskjeller i de individuelle livsforløp, ser utviklingen i læringsorienteringen gjennom livet generelt ut til å være preget av en gradvis frigjørelse, en økt individualisering i læringsinteressen og stigende personlig ansvar for hva man vil lære. (Illeris, 2011:223)

4.3 Læring som identitetsbyggende redskap

Anne Rosing stiller seg kritisk til at skolesystemet er lagt opp slik at i de årene hvor man skal danne sin voksne identitet, er innlæringspresset størst. Da tenker hun spesielt i puberteten og i videregående alder. Hun mener at det er viktig å bruke tiden i puberteten som en mulighet til å etablere et godt grunnlag for vår identitet som voksen. Knud Illeris skriver også om denne problemstillingen i boken "Læring". Han skriver om at det er utrolig mye som skal læres i ungdommen. Både faglig, følelsesmessig, sosialt, samfunnsmessig og alle mest identitetsmessig. I ungdomsperioden skjer det store transformasjoner, både omkring identitet, utdannelsesforhold og sosiale forhold. Man må hele tiden foreta avgjørende endringer og rekonstruksjoner i både erkjennelsesmessige strukturer og følelsesmessige mønstre. Individets forhold til seg selv blir

utgangspunktet for læringen, men Illeris påpeker at læringen også kan bli et redskap i identitetsprosessen (Illeris, 2011:214). Dette nevner også Thomas Ziehe, som kaller ungdomstiden for “den kulturelle frisettelse”, hvor man i større grad er fri fra normer og tradisjoner som styrer tilværelsen, og i høyere grad blir frisatt til å velge og skape vårt liv. Individualiteten kommer mer i fokus, og man setter sin læring i forhold til seg selv, sin egen selvforståelse og hva påvirkningene man står ovenfor betyr for en selv.

Fra barnealder er musikk i skolen stort sett en sosial aktivitet. Frede Nielsen skriver om fellessang (fra gammelt av ved navn *sangfaget*) som noe som har et viktig sosialt og sosial-psykologisk aspekt, utover kommunikative dimensjoner. Felles sanglig utfoldelse har en umiddelbar effekt til utvikling av samværs- og fellesskapsfølelse (Nielsen 1998:174). For mange er den sosiale dimensjonen ved musikken og sangen en fin inngangsport til videre interesse for musikk. Etter hvert som eleven kommer opp i ungdomsalderen og søker etter å gå dypere i seg selv, er musikk et fint middel til dette. Knud Illeris skriver at i ungdomstiden ser man ofte at elevene nedprioriterer tekniske og naturvitenskaplige fag fordi de humanistiske og sosiale fagene legger opp til større muligheter for samspill mellom det faglige innhold og identitetsdannelse. Sang, som er en kroppslig-følelsesmessig aktivitet, har noen spesielle muligheter til å forholde seg til kompleksiteten i en elevs livssituasjon. I mange tilfeller kan sang bidra til å utfolde de motsetninger elevenes livssituasjon rommer, så de blir produktive for elevens identitetsutvikling (Bonde, Cros Dich, Jespersen, Schmidt & Straarup, 1993:77-78).

Man finner sin identitet i det man speiler seg i, noe som kan være både i seg selv, i andre eller i opplevelser – for eksempel musikalske opplevelser. Thomas Ziehe er også inne på dette, og bruker begrepet refleksivitet (speiling) i betydningen “muligheten for å forholde seg til seg selv”. Anthony Giddens blir også trukket frem her, og som Ziehe påpeker han at refleksivitet ikke kun er et intellektuelt fenomen, men at det i høy grad også vedrører opplevelses- og følelsesmessige forhold, inkludert selvforståelsen og identitetsdannelsen (Illeris, 2011: 83).

Det vi igjen ser, er at musikken er et fint verktøy til å bli mer kjent med sin identitet. Musikkens fremtredende rolle i skole og fritid blir større etter hvert som eleven står fritt til å kunne ta mer individuelle valg når det kommer til læring.

4.4 Høyere utdanning

Etter ungdomstiden, og når man, som flesteparten gjør, har avsluttet sitt grunnleggende utdannelsesforløp, er læring et mer bevisst valg, og det er ofte i dette stadiet man skiller musikken fra noe som er hobby eller yrke. Fra å ha hatt musikk som fellesfag i barne- og ungdomskolen, kanskje tatt individuell undervisning på fritiden, og eventuelt fordypning i musikk på videregående skole, står nå valget om man skal ta veien videre med musikk som høyere utdanning.

Knud Illeris skriver i "Læring", at som en tommelfingerregel for forståelsen av voksen læring, kan man gå ut fra at:

- 1) voksne lærer det de vil lære, det som er meningsfullt for dem å lære
- 2) voksne kobler sin læring på de ressurser de har
- 3) voksne tar ansvar for sin læring som de er interesserte i å delta i
- 4) voksne er lite tilbøyelige til å engasjere seg i læring som de ikke kan se meningen med eller har noe interesse av

Som voksen er læring et valg man tar, gjerne ut i fra hvilken høyere utdanning man velger. Punkt nummer to forteller oss at ungdomstiden er viktig for hvilke valg man tar i det voksne liv, da det er de ressursene man opparbeider seg i tiden før voksenlivet man som voksen knytter sine ønsker og valg til. Læring er i voksen alder noe man selv tar ansvar for, og som man kan velge bort om det ikke faller innenfor ens interessefelt. Å velge å utvikle sin kunnskap og utdanne seg innenfor sang er derfor i denne perioden av livet ofte et meget bevisst valg som man tilføyer til identiteten man har funnet frem til i løpet av ungdomstiden. Noen har selvfølgelig tatt dette valget før man kommer i voksen alder, men

bekreftelsen av de valgene man tar, viser seg ofte når man kommer i en moden alder, og når de trer i kraft. De voksnes utgangspunkt for utdanning og læringsaktiviteter er altså motiver som er plukket opp fra ungdomstiden, men som bærer preg av mer sammenhengende strategier og som relateres til mål som vanligvis står klart og bevisst i tankene til den enkelte (Illeris, 2011:217). Motivasjonsfaktoren for å velge et yrke innenfor sang skapes altså ofte relativt tidlig i ungdomstiden, og gir den enkelte et motiv som senere kan bli et realistisk mål.

4.5 Lærer-elev-relasjonen: et tillitsforhold

Som sangpedagog har man i de fleste tilfeller undervisning av enkeltelever, og hver elev har ofte et undervisningsforløp som strekker seg over flere år. Denne eneundervisningen er en toveiskommunikasjon hvor oppmerksomheten uavbrutt flyter mellom partene. Det spesielle med denne typen undervisning er at det ofte oppstår en tett relasjon mellom elev og lærer. Gjennom et undervisningsforløp som ofte er årelangt, er eleven ofte gjennom avgjørende prosesser både faglig og personlig. Susanna Eken sier at dette kan gi sangpedagogen en spesiell plass i elevens liv, siden sangpedagogen sitter på nøkkelen til det eleven kanskje er mest opptatt av, nemlig å utvikle sin stemme og bli en god sanger. Den tette relasjonen legger et stort ansvar på pedagogen – både gjennom faglig kompetanse, men også på personlig integritet. Sangpedagogen må være i stand til å formidle stemmepedagogikkens brede faglige innhold i en ansvarlig pedagogisk form som skal være et resultat av bevisste og klare valg, skriver Susanna Eken. (Eken, 1998:86)

Å be om hjelp fra en profesjonell autoritet kan på mange måter være skummelt for et ungt menneske. Eleven har mange spørsmål i hodet når han møter til første time: Hvordan er pedagogen? Liker han meg – forstår han meg – ser han meg? Å bli sett for den man er, er utrolig viktig for at undervisningen skal gå riktig vei. Når eleven møter til timen, har den ofte et ubevisst forsvar som

beskytter ham mot nederlag, mindreverdighetsfølelse og å bli såret. Det er derfor avgjørende for tillitsforholdet mellom elev og lærer at læreren allerede ved det første møtet viser forståelse for elevens forsøk på å åpne seg, vise hvem han er og hva han kan. Det er viktig at læreren viser åpenhet og forståelse, snarere enn å vurdere og bedømme. En lærer bør aldri starte med å formidle til eleven at det eleven har lært er feil, men heller rose eleven for det positive den kommer med og indirekte si "jeg kan hjelpe deg på min måte – hvis du ønsker det". Hvis sangeleven opplever første møte med sanglæreren tillitsvekkende og troverdig, er grunnlaget lagt for et langvarig samarbeid.

Tillitsforholdet mellom sangpedagogen og sangeleven er også en forutsetning for at den langvarige undervisningsrelasjonen kan utvikle seg harmonisk og være bærekraftig i møte med eventuelle problemer og kriser som oppstår underveis. Ungdommene er ofte tillitsfulle, men de er også ærlige og åpne om forventninger og kritikk. Dette stiller krav til sangpedagogen i en langvarig undervisningsrelasjon. Kari Larsen sier at i et undervisningsforløp, er man i en kontinuerlig læringsprosess som går begge veier. Hun synes det er viktig at eleven stiller seg skeptisk og stiller spørsmål ved undervisningen. Hun mener at når eleven går hjem fra sin time, skal han stille seg spørsmålet "Det høres sikkert klokt ut, men var det egentlig det? Stemmer egentlig det hun sier?" "Nysgjerrighet er bra, og skepsis er også veldig bra når man har den nysgjerrigheten", sier Kari Larsen. Hun mener at studenten må være reflektert over undervisningen og at han kjenner seg selv best og er den beste til å veilede seg selv. Likevel er hun bestemt på at studenten skal prøve ting hun viser dem i undervisningen en stund før han forkaster det.

Å utvikle en sanger tar lang tid, og det er derfor ønskelig at hvis man kan oppnå en god og utviklende undervisningsrelasjon, skal den være langvarig. Det er fordi den muskulære innlæringsstid skal harmonere med den øvrige musikalske og kunstneriske utvikling, og med den personlige modningen. Denne utviklingen krever kontinuitet, og det er vanskelig å skifte lærer og dermed metodikk mange ganger i et utdannelsesforløp. Tillitsforholdet mellom lærer og elev bør derfor

være av så profesjonell form at det kan bære en langvarig relasjon. Dette er en av grunnene til at enkeltundervisning skiller seg fra større grupper, og spesielt masterclass-undervisning, da masterclass ofte er mer kortvarig og ikke legger opp til en så sterk relasjon mellom lærer og elev. (Eken, 1998:87)

4.5.1 Læring og personlig utvikling

Det er ikke bare stemmemessig man med fordel bør være i en langvarig undervisningssituasjon, men også for den personlige utviklingen. Personlig utvikling kan ikke som erfaring relateres til en enkelt begivenhet eller et kortere forløp, men dreier seg om effekten av den samlede læring i en bestemt sammenheng eller over en viss tid. Personlig utvinning av læring krever altså en langvarig og prosess som innebærer en personlig innsats fra eleven, og forutsetter at eleven har en vesentlig motivasjon for læringen. (Illeris, 2011: 140)

4.5.2 Et trygt rom

For å kunne oppnå en tillitsfull relasjon til sin sangelev, er det viktig å skape en trygg ramme rundt undervisningssituasjonen, et trygt rom for eleven å være i. Når vi er barn, har vi en naturlig side av lekenhet, kreativitet og fantasi ved oss, som gjør at det er lett å engasjere seg i musikken, og tørre å eksperimentere med lyd i form av improvisering og komponering i en undervisningssituasjon med trygge rammer. Når man blir eldre, vil denne improviseringen og komponeringen bli preget av at man gjør det med mer seriøs hensikt, noe som henger sammen med vår selvfølelse. Jo eldre vi blir, jo vanskeligere har vi for å naturlig kunne utfolde oss. Det er derfor viktig å skape et miljø rundt undervisningssituasjonen hvor eleven kan bevare den trygge følelsen. Kari Larsen er opptatt av å skape et trygt rom for studenten hvor det er et godt klima for studenten til å komme i kontakt med seg selv. Hennes fokus på studenten handler også om å ikke være så tydelig med sitt normative rom, i form av å ikke ta for mye plass som lærer med sine meninger, tanker og sin identitet.

4.6 Pedagogtyper

Den musikalske undervisningstradisjonen startet som undervisningsformen *mesterlæren*, hvor pedagogen per definisjon er "mester" og eleven "lærling". Historisk har den i utgangspunktet et faglig innhold med et klassisk repertoar av høy kvalitet og kvalitetskrav som fungerer som norm og nivå ved både opptaksprøver, eksamener, konserter og konkurranser. I forholdet mellom mester og lærling ligger det også en høy grad av identifisering og imitasjon, som er elevens direkte og indirekte rettesnor gjennom utdannelsesforløpet, som i stor grad går ut på at eleven identifiserer seg med og imiterer det læreren presenterer. Denne undervisningsformen har eksistert i flere århundrer, og den har vært med på å holde vår musikalske kulturarv levende, men i forbindelse med sangundervisning byr den på noen klare problemer. Stemmepedagogen skal – utover å være mester og forbilde – også være instrumentbygger av et instrument som både er skjult og dypt forankret i den ubevisste del av det enkelte menneskes personlighet. Det er denne problemstillingen som i hovedsak skiller stemmeundervisning fra instrumentalundervisning. Og det er derfor sangpedagogen må ha opparbeidet seg bestemte og nødvendige egenskaper hvis undervisningen skal være forsvarlig og profesjonell. Sangpedagogen kan ikke kun basere sin undervisning på egne erfaringer, da dette kan føre til feiltolkning av eleven og hans stemmepotensiale. Hvis eleven blir feiltolket, kan instrumentet, stemmen, bli feilutviklet. Dette kan også skje hvis eleven etter eget valg kun imiterer sin lærer, men også ved at pedagogen har fokus på å kun formidle egne erfaringer, og ikke ser elevens muligheter og problemer. (Eken, 1998)

Det motsatte av mesterlære er *elevstyrt undervisning*, "learning by doing". Denne undervisningsformen er heller ikke ideell, da eleven ikke selv er i stand til å tolke instrumentet sitt. Det trengs et "ytre øre" for å se, høre og tolke sanginstrumentet. Sangundervisning trenger en pedagog som kan ta ansvar for å gi kunnskap og ta riktige valg for at elevens potensiale skal utvikles. Denne undervisningsformen kalles *lærerdominert undervisningsform*, men den skal

selvfølgelig ha plass til elevens identitet og ønsker.

Søren Kierkegaard uttrykker de ideelle krav til den ansvarlige pedagog: "Man må finne en elev der hvor han er og begynne der". Dette kaller Susanna Eken for en "elevunderstøttende pedagog". Solveig Håvik er, i likhet med mine andre informanter, tilhenger av elevunderstøttende pedagogikk. "Tenk deg når du har en sånn jobb, og du får en ny elev inn, så er det eleven som får meg til å komme inn i en ny verden hver gang, og som gjør jobben interessant. Det blir ikke spennende hvis jeg kun skal forme dem. Men hvis jeg får lov til å komme inn i den verdenen, inn i deres klang, inn i det instrumentet som de har, og får lov til å jobbe og finne den eleven, det er dette som er interessant", sier Håvik.

Elevunderstøttende pedagogikk beror seg på en pedagog som imøtekommer eleven med naturlig autoritet, og som styrer sine valg ut i fra elevens forutsetninger og nivå. Pedagogen skal ha stort nærvær og være oppmerksom ovenfor elevens behov og muligheter, og prøve å få frem og vedlikeholde det positive i elevens utvikling. En elevunderstøttende pedagog må være i stand til å variere sin undervisningsmetode etter hvilken elevtype han har med å gjøre. (Eken, 1998:89). Det er også viktig med sangelevens medbestemmelse i styringen av hvordan læringen skal foregå, da det er ut i fra elevens motivasjon læringen blir lystbetont.

4.7 Elevforutsetninger

Elevens forutsetninger vil si egenskaper, kunnskaper, ferdigheter og holdninger som elevene bringer med seg til undervisningen, og som har betydning for deres forutsetninger for å lære og fungere i en læresituasjon.

Forutsetningsmessig kan vi innledningsvis dra frem to viktige punkt som gjelder alle elever:

- 1) Mennesket som art i alle tilfeller, hvor det ikke er tale om feilutviklinger, har arvet omfattende og kompliserte læringsmessige muligheter som langt overstiger hva som er til rådighet hos andre skapninger.
- 2) De konkrete læringsmulighetene for det enkelte menneske utgjøres av en lang rekke disposisjoner på forskjellige områder som er utviklet og hele tiden er under fortsatt utvikling i et nært samspill mellom genetiske og miljømessige faktorer.

(Illeris 2011:188).

Videre kan det deles inn i tre kategorier:

- 1) Utviklingsmessige forutsetninger handler det om elevens fysiske, motoriske, kognitive, sosiale og musikalske utviklingsnivå.
- 2) Individuelle forutsetninger omhandler de emosjonelle og motivasjonelle forutsetninger, tidligere erfaringer, musikalitet og individuelle læringsstrategier.
- 3) Sosiokulturelle forutsetninger består av musikkulturelle forutsetninger, holdninger til andre verdier og det sosiale miljøet.

(Fostås, 2002:255)

Eleven er ikke bare preget av sine utviklingsmessige og individuelle forutsetninger. De gruppene og kulturene eleven tilhører og identifiserer seg med, vil også påvirke henne og gi erfaringer hun bringer med seg, og verdier hun ønsker å stå for.

Når det gjelder elevens forutsetninger til å gjennomføre en oppgave, deler Lev Vygotsky det inn i to utviklingsnivåer. Det ene nivået er "det aktuelle utviklingsnivået" hvor eleven klarer oppgaven uten støtte fra lærer. Hvis læreren støtter underveis, fungerer eleven på et høyere nivå, som Vygotsky kaller for "det potensielle utviklingsnivå". Hvis undervisningen er vellykket, vil i neste

omgang eleven kunne mestre det samme på egen hånd (Hanken & Johansen, 2000). Innenfor læring skal kunnskapen altså ligge innenfor det potensielle nivå, noe man strekker seg etter. Når man har nådd læringsmålet, ligger den innlærte kunnskapen på "det aktuelle utviklingsnivå", og man må da finne et nytt læringsmål.

4.7.1 Alder

I alle fagområder har alder mye å si for elevens forutsetning, spesielt når det gjelder utviklingsnivå og modning. I sangundervisning veier betydningen av alder tyngre på en annen måte enn i mange andre sammenhenger. I kapitlet om stemmefysiologien var jeg inne på hvordan vår stemme fungerer og hvordan den påvirkes av livet vi lever. Det som også er viktig å ta med, er at i likhet med resten av kroppen, skal stemmen også vokse og modnes. Dette er en elevforutsetning som er viktig å ta hensyn. Live Maria Roggen sier at å jobbe med stemmen er en lang prosess. I og med at man vokser, og at jenter ofte ikke er modne i stemmen før i 23-24 årsalderen, er stemmen i en spesiell posisjon. Når man kommer i den alderen, begynner ofte mye automatisk å løse seg. Som lærer til for eksempel en 17-åring som kanskje setter veldig høye krav til seg selv, er det derfor viktig å få eleven til å få forstå den naturlige prosessen en stemme skal gjennom. Live Maria Roggen mener det i denne alderen er viktig å gi eleven fokus på å synge på riktig måte, men også å hjelpe eleven til å holde på sanggleden og få eleven til å skjønne at enkelte ting må modnes med alderen.

Del 2: Fra sangpedagogens ståsted

4.8 En tredelt oppbygging av sangeleven

I boken "Singing and Teaching Singing" forteller Janice L. Chapman at hun har jobbet som sangpedagog i over 20 år. Etter å ha gjort seg opp forskjellige erfaringer av studenter, har hun delt sin filosofi om sangundervisning inn i tre hovedområder:

4.8.1 Holistic

Det første hovedområdet Chapman presenterer er en holistisk tilnærming til sangundervisningen. Hun bruker begrepet *holistisk* med fokus på at å synge involverer hele kroppen. Jeg ga en kort innføring om holistikk i kapittel 2, da som en presentasjon av Anne Rosing-metoden. For å gi en kort repetisjon, mener altså Chapman at hjerne, hjerte, kropp og sjel ikke kan adskilles. En holistisk tankegang understreker viktigheten av helheten, men også den gjensidige avhengigheten av alle de fire delene. Chapman sier at holistisk synging har potensial til å bli fantastisk synging. En sanger er et vandrende instrument med all kompleksiteten det innebærer. Gjennom mine informanters erfaringer, som blir presentert senere i kapitlet, kan vi tydelig se, at som sangpedagog kan man ikke kun være instrumentpedagog, man må også ta med personen som bærer på instrumentet i undervisningen. Dette resulterer ofte i at undervisningen handler om flere problemstillinger enn kun det tekniske ved sangfaget.

4.8.2 Physiological

Det andre hovedområdet er den fysiologiske delen, som er basert på anatomikunnskap, muskelfunksjon og effekten av muskulær handling. Den fysiologiske delen av undervisningen er basert på vitenskap. Forståelsen for vokal anatomi og fysiologi er viktig i arbeidet med å utvikle sangere, som må bygge opp instrumentet sitt samtidig som man lærer å spille på det. Som et eksempel på sanginstrumentets spesielle stilling, snakker Chapman om at en

musikkstudent som skal lære klarinett, kommer til skolen med et instrument som alle kan se. Ingen forventer at studenten skal bygge instrumentet sitt først. Men en sanger kan ikke sin stemme, har kun en begrenset forestilling om hvordan instrumentet er, og er sterkt avhengig av en auditiv persepsjon som må læres over tid. Chapman mener derfor det er en viktig del av en sangpedagogs jobb å informere studenten om instrumentet og hvordan det fungerer.

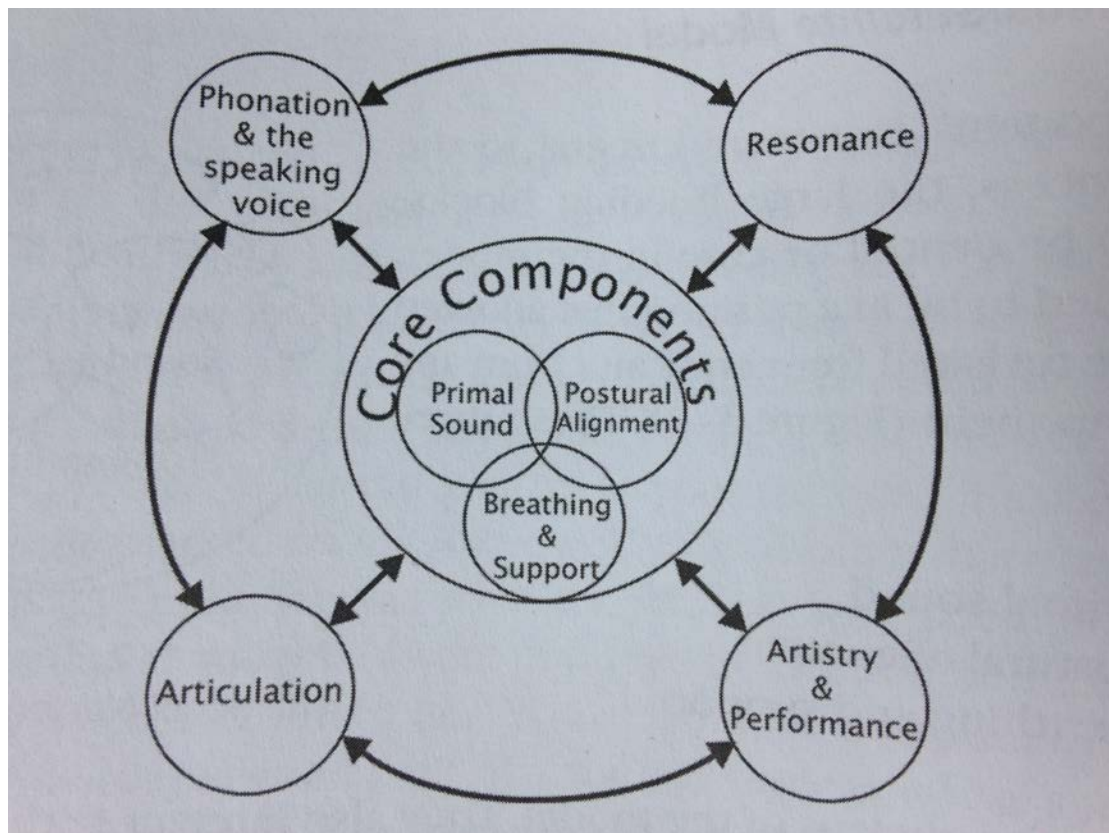
I det tidligere kapitlet om stemmefysiologi var jeg også inne på viktigheten av anatomi i forhold til hvordan vår stemme lyder; ingen har lik anatomi og lyder heller ikke likt. Men anatomikunnskap i forhold til stemmen er også viktig for å forstå hvordan den fungerer. Dette er noe jeg personlig som sangstudent har lært veldig lite om, selv ved å ta høyere utdanning. Anatomikunnskap om stemmebruk er noe som bør være obligatorisk innen i et lengre sangundervisningsforløp.

4.8.3 Incremental

Det tredje hovedområdet Janice L. Chapman fokuserer på, kaller hun "incremental". Det finnes ikke et godt ord til å forklare dette begrepet på norsk, men Chapman skriver at ordets betydning er "knyttet til prosessen med å bli bedre" og fokuserer på å bygge sangeren opp bit for bit. Fokuset er å jobbe med mange små og forbedrende forandringer i stedet for store hopp. Hun bruker begrepet med tanken om at synging kan deles opp i flere komponenter. De forskjellige komponentene skal gradvis utvikles til de har en viss grad av ubevisst muskelminne og tilstrekkelig integritet før de kan begynne å samhandle med hverandre.

Hun deler komponentene inn i en modell hvor kjernekomponentene består av Primal Sound (kjernestemmen), Postural Alignment (kan tolkes som justering av kroppsholdning) og Breathing & Support (pust og støtte). Disse tre komponentene skal samarbeide med hverandre. Når disse tre er på plass, kan sangere starte å jobbe med de ytre komponentene i Chapmans modell. De ytre komponentene består av Phonation & the speaking voice (fonetikk og

talestemmen), Resonance (resonans), Articulation (artikulasjon) og Artistry & Performance (kunstneriske og utøvende kvaliteter).



(Chapman, 2006:14)

Tankegangen Janice L. Chapman presenterer, kan trekkes som parallell til blant annet Anne Rosings fokus på å skape en sunn bunn for sangstemmen før man begynner å jobbe kunstnerisk. Det er viktig å forstå hvordan kroppens funksjon påvirker stemmen. Her kommer også kunnskapen om stemmens fysiologi godt med. Når man har på plass "sangerkroppen", som Anne Rosing kaller det, kan man begynne å jobbe med de ytre komponentene. Janice L. Chapman sier at profesjonelle sangere stort sett har de tre kjernekomponentene i orden og i størst grad fokuserer på sine kunstneriske og utøvende kvaliteter.

4.9 Møte med eleven

Forståelsen for dynamikken mellom arv, miljø og den tette sammenhengen mellom psyke og soma har gitt meg nye redskaper til analysen og diagnosen av en elev, og den har også medført at jeg møter eleven med realistiske forventninger til selve undervisningsforløpet, sier Susanna Eken. Utover veiledning til deres vokaltekniske, musikalske og kunstneriske utvikling, forventer elevene en innføling og forståelse på mange områder som har med eksistensielle problematikk å gjøre. Dette krav får naturligvis innflytelse på undervisningsformen og formidlingen av faget. (Eken, 1998:85)

Anne Rosing er fokusert på at ingen dag er like i møte med eleven: "Jeg bruker tid i begynnelsen av min undervisning på å si 'hva slags dag er det i dag'". For henne handler det om å se en elev både som noe auditivt og visuelt. Hun bruker mye hendene for å kjenne etter på halsen hvordan det står til med stemmen fysiologisk hos eleven. Med visuelt mener hun at når hun hører lyden av elevens stemme, kan hun høre hvor stemmen er nå, men også hvor den kan være. Hun hører hvilke motstandere som ligger i lyden og får en idé om hvilken motstand som er hovedaktør i å binde opp den frie lyd. Dette er utgangspunktet for hva hun begynner å arbeide med.

Kari Larsen prøver også se hvordan eleven har det ut i fra hvilke spenningsnivåer de utstråler. "Jeg tror at når jeg får studenter, gjør jeg en slags kjapp intuitiv scanning av dem, der jeg føler at jeg opplever dem på et slags energetisk nivå. Det første jeg prøver å legge merke til, er noe så diffust som hva som stråler ut av dem, og prøver å koble meg på det. Alle mennesker har et eller annet ved seg som gjør at de oppleves annerledes enn alle andre. Jeg ser etter hva slags spenningsnivå studentene har, og hvor tyngdepunktet i kroppen deres er. Hvis de er veldig stressa, har de ofte et høyt tempo ved at de snakker fort og kanskje i et lysere stemmeregister enn naturlig. Ved å legge merke til disse tingene, har du allerede fått et bilde av hvor du har eleven", sier Larsen.

Videre bruker hun i møte med eleven å høre hvilke mål de har med sangen og undervisningen, og hun ber dem om å fortelle hva de er opptatt av, for dette er jo også knyttet opp mot deres identitet. På denne måten kan hun bedre følge eleven mot et mål de brenner for. Å finne målet, som er motivasjonsfaktoren for undervisningen, er viktig.

Solveig Håvik synes også det er viktig å spørre eleven hvilke ønsker han eller hun har for undervisningen. Utgangspunktet til elevene hun møter er veldig forskjellig, og noen trenger å snakke mer enn andre før hun går i gang med undervisningen, mens andre ønsker å komme raskt i gang med å synge. Hun legger opp undervisningen etter elevens forutsetninger, hvilket kunnskapsnivå og musikalsk nivå eleven er på, og merker raskt på hvilke måter ting skal forklares på. Noen ganger bruker hun humor for å ufarliggjøre ting som eleven synes er vanskelig eller skummelt. "Ingen elever kan undervises likt", sier Solveig Håvik. "Hvis man ser eleven for den han er, opplever man å få møte og hjelpe frem sangere som er veldig forskjellige og unike." Solveig Håvik er opptatt av å få eleven til å se seg selv, se sin stemme. Hun sier at hun synes det er viktig å anerkjenne de positive ting med elevens stemme, så eleven føler at den har kommet med sin stemme, sin identitet, og at det er den som blir utviklet.

Live Maria Roggen er også opptatt av å ha et individuelt opplegg som er tilpasset hver enkelt elev.. Hun påpeker hvor viktig det er å skape en god kommunikasjon mellom lærer og elev, siden undervisningen handler mye om kjemi, og om å snakke det samme språket. I møte med eleven prøver hun hele tiden å "ha en tegnestift på stolen", som hun kaller det, som gjør at hun alltid stiller spørsmål til seg selv om hun tolker eleven riktig. Hun ønsker med dette å unngå å dytte elevene i feil retning. Hun sier at det er viktig å være ydmyk når man jobber med stemmen til en elev, fordi den er så nært knyttet til ting man ikke vet så mye om og som har med elevens identitet å gjøre.

4.10 Psykisk aspekt ved undervisningen

Anne Rosing begynner å arbeide med musklene hvor det ligger kompensatoriske spenninger. De kompensatoriske spenninger er informatorer, sier hun. De gir informasjon om at her har vi opparbeidet noen spenninger som er bundet til forskjellige problemstillinger, og når man fjerner motstanden, kan det åpne kanalen for at disse problemene kommer frem i lyset. Hvis det kommer en veldig sterk emosjonell reaksjon, har Anne Rosing en psykoterapeut som kan hjelpe eleven og undersøke videre hva det er som skaper reaksjonen. "Sangere hater jo sine kjevespenninger eller sine tungerotspenninger, men i virkeligheten er de jo hjelpere, fordi de har hjulpet oss til å leve det liv som vi nå lever. Vårt overordnede prosjekt er jo at sangeren skal kunne uttrykke seg fritt i overensstemmelse med den man er og det man har på hjertet", sier Anne Rosing. For å uttrykke seg fritt må man kvitte seg med det som blokkerer for den frie lyd.

Psykologi er jo veldig komplisert, og det er ikke noe en pedagog i utgangspunktet bør begi seg så veldig mye ut på, sier Kari Larsen. Når man i sangundervisningen begynner å bevege seg inn i problematikk som handler om mer psykologiske tilstander som begynner å nærme seg sykdommer eller noe som på en måte trenger behandling, så er hun rask til å sende dem videre. "Da har jeg er par-tre gode psykologer som jeg vet jobber bra. Og da ber jeg elevene ta kontakt med dem for å få litt starthjelp på en del prosesser", sier Kari Larsen. Hun opplever at elevene hun har hatt, ofte i 25-årsalderen, oppdager at livet ikke er så enkelt og at følelsene kommer frem. Live Maria Roggen forteller også at dette er noe som ofte forekommer i hennes undervisning. "Plutselig kommer vi til en vegg, og så må det gråtes og snakkes fordi dette her ble tungt", sier hun.

Kari Larsen snakker om at man ser at studentene er gjennom en prosess hvor det handler om å bli klar over hva som er et falskt jeg og hva som er ditt egentlige jeg. "Det å ta innover seg historien sin og virkelig forstå hva den består av. Så kan de begynne å ta tilbake sitt sanne jeg, og så begynner de å komme i kontakt med noe som ikke er å stikke av fra deg selv, å ta de tunge takene først, men som blir veldig tilfredsstillende etter hvert", sier Kari Larsen. Hun jobber

mye med avspennings- og meditasjonsteknikker, og sier at da skjer det ofte utrolig mye og at det ofte er der man kommer inn til porten til de slitsomme tingene. Å gå gjennom disse prosessene kan føles tungt der og da, men kan i ettertid ha en positiv virkning. Live Maria Roggen sier at hun tror det kan være sunt å slite litt, og at hun tror man finner seg selv i større grad hvis man går de rundene med seg selv.

En annen psykisk utfordring Live Maria Roggen har vært borte i, er når elevene har for høye krav til seg selv. Da blir det vanskelig å ha en sunn, avslappet holdning, og det å være i flyt er lite tilgjengelig. Ordet *flyt* er noe flere av mine informanter bruker, og jeg tenkte derfor å gi plass til et avsnitt med betydningen av ordet.

Flyt kommer fra det engelske ordet *flow*, og stammer fra en av forsøkspersonene i et av Mihaly Csikszentmihalyis forskningsprosjekter. Han trekker via forskningen frem seks sentrale og karakteristiske trekk ved en flow-tilstand:

1. Sammensmelting av handling og bevissthet: Personen er seg sine handlinger bevisst, men er seg ikke denne bevisstheten bevisst.
2. Oppmerksomheten er rettet mot et begrenset stimulusområde: En musiker oppslukes i musikken og lukker seg inn i et mikrokosmos, der ikke noe annet eksisterer, i et kortere eller lengre tidsforløp.
3. Overskridelse av jegets grenser: Csikszentmihalyis forsøkspersoner beskriver det som egotap, selvforglemmelse, tap av selvbevissthet, individualitetsoverskridelse, å gå opp i verden. Csikszentmihalyis henviser her til Abraham Maslows "peak experience", som jeg skrev om i forrige kapittel.
4. Kompetanse og kontroll: Karakteristisk for personer i flow-tilstand er at de har kontroll over sine handlinger og miljøet handlingen foregår i. De føler at mestringsevne og utfordring stemmer overens.
5. Sammenheng og entydighet, både i handlingsmål og feedback: Det er ikke plass til energikrevende tvil i flow-tilstand – noe Live Maria Roggen er inne på i avsnittet over.

6. Belønning i seg selv: Man er i en tilstand der handlingen i seg selv er en belønning.
(Fostås, 2002:65)

Live Maria Roggen snakker videre om at det som sanger er viktig å ha en god mental hygiene i bunnen. Vi er inne på å snakke om musisering, og hun påpeker at det er viktig å ikke ødelegge musiseringen med negative tanker. Hun sier at det ikke går an å være i flyt og håndtere negative beskjeder samtidig. Hun kommer inn på noe som heter Neural Linguistic Programming, som er en hjernestyringsmetode som handler om å trene seg opp til å bevisst gi riktige beskjeder og sortere bort negative beskjeder. Dette gjør man ved å identifisere problemet og på en måte programmere det bort. Hun sier at det nødvendigvis ikke skal så mye til for å snu på tingene, men at det selvfølgelig kommer an på hvor dypt problemene ligger.

4.11 Utfordre eleven til å finne sin identitet

Det som kommer tydelig frem gjennom alle informantene, er at de fleste sangelever må gjennom noen prosesser som handler om mye mer enn det fysiske aspektet ved sang. Ved å lete etter hvem man er som sanger, må man også ofte søke etter sin identitet på flere plan. Kari Larsen ønsker å få elevene til å tørre å "løfte på lokkene" og lete etter mer enn det de tror de har fått. Hun tror at identiteten kan være bortlåst for mange, men ved å åpne lokket, kan mange finne den. For å utfordre eller hjelpe eleven til å finne sin vokale identitet, kan man stille de spørsmål eller sette i gang tanker som de må ta stilling til.

Live Maria Roggen opplever også noen ganger at eleven ikke har kontakt med identiteten sin, fordi de ikke har en formening om hvorfor de gjør ting, hvorfor de tar de musikalske valgene, hvorfor de synger. Da må vi inn i en dialog, en prosess hvor vi leter sammen, sier hun. I denne prosessen prøver hun å få elevene til å forstå hva de leter etter eller hvordan man skal lete. Hun sier at hun

selv vet jo ikke hvem eleven er innerst inne, eller hva eleven skal bli, men at hun kan hjelpe eleven til å sette i gang prosessen hvor han selv tar noen valg.

4.12 Tilstedeværelse

Kari Larsen snakker om at nå til dags er vi mennesker veldig preget av at det skjer veldig mye på en gang, og at vi hele tiden har mange baller i luften og konstant multitasker. "Jeg har lest forskning om at den måten å leve livet sitt på, dekonstruerer konsentrasjonsevnen din. Og den gjør deg ukonsentrert og dobbelt så sliten som når du fokuserer på en ting", sier hun. Det å jobbe med øvelser som rydder plass til ro og konsentrasjon kan være en god måte å løse det på. Når man jobber med lyd, er det viktig å konsentrere seg og være samlet om den tingen man faktisk holder på med. Hun nevner en buddhistisk læresetning som poengterer dette veldig fint: "What you do, you do" – det du gjør, det skal du gjøre. Alt det andre skal du ikke gjøre, når du gjør det du gjør, sier hun. Det handler om å være i en konsentrert tilstand som vekker både det kroppslige og det mentale. Hun sier at etter å ha jobbet som sangpedagog i over tjue år, er det veldig lett å se hvem som er påvirket av denne rastløsheten som kommer av all påvirkningen utenfra. Når man begynner å pirke bort i dette og forløser det med for eksempel pusteøvelser, kan man ofte se en reaksjon hos eleven.

Ansiktsuttrykket endrer seg, skuldrene blir senket, og noen begynner også å gråte. Dette er naturlige reaksjoner ved at man kommer i kontakt med kroppen sin og at følelsene man hele tiden dytter bort, kommer til overflaten. Igjen, handler det om å komme inn i en prosess hvor man må arbeide med emosjonelle ting som ligger i en. "Det handler om å oppdage at det finnes, så handler det om å akseptere på dypet at det faktisk er som det er", sier Kari Larsen.

Her vil jeg gjerne tilføye noen egne lignende erfaringer. På introkurset til Anne Rosing-metoden ble det også fokusert på øvelser som gjorde at vi kom i kontakt med kroppen, og da gjerne pusteøvelser. Jeg kunne merke både på meg selv og på alle de andre deltakerne på kurset, at man fikk en helt annen tilstedeværelse i

kroppen, samtidig som mange følelser ble forløst. Som sanger kunne jeg merke hvor utrolig mye det hadde å si å få denne kontakten med seg selv, både kroppslig og mentalt. Det gjorde mye med stemmen, den ble friere, og bruken av den ble mer naturlig og behagelig. Overskuddet man fikk i sangen gjorde også mye med tilstedeværelsen, og ikke minst formidlingen. Som Kari Larsen nevnte fra sine erfaringer, kunne man også merke på kurset hvordan det emosjonelle som ble forløst noen ganger ble overveldende, og det kom reaksjoner.

4.12.1 Fokustrening

Å være i kontakt med seg selv gjør altså mye med sangstemmen og konsentrasjonen. Live Maria Roggen har jobbet med dette gjennom noe hun kaller fokustrening, som er en form for prestasjonsforberedelser. Fokustrening handler om at elevene skal spille for hverandre og prøve å ha musiseringen i fokus. Hun har hatt mange sterke opplevelser gjennom å undervise i fokustrening blant ungdom på folkehøyskole. Fokustrening går ut på at eleven skal spille eller synge et kort stykke av ikke for høy teknisk vanskelighetsgrad, og etterstrebe full musikalsk fokus. "I fokustreningen oppstår ofte fantastiske øyeblikk der elevens musiserende stemme kommer tydelig fram. Dette gjør ofte sterkt inntrykk også på elevene som sitter rundt", sier Live Maria Roggen.

Et viktig element for fokustreningen er at det er en gruppesituasjon hvor man får observere mange andre så man skjønner hvordan det ser ut når andre er i flyt i musiseringen, hvor musikken er i fokus og de forsvinner inn i musiseringen. Elevene som sitter rundt kan også bekrefte for den musiserende at musikken kom sterkere ut, da han går inn i en flyttilstand. "Vi trener mye på indre og ytre gehør og det å være i indre gehør", sier Live Maria Roggen. Hun snakker om å kunne være i flyt når man er i en situasjon hvor man musiserer og hvor man ikke tenker på teknikken, men man er spontan og refleksene reagerer automatisk. "Hvis noen slår deg i øyet så blunker du ti ganger raskere enn hvis du tenker at du skal blunke. På samme måte er vi på en måte ti ganger treigere i responsen når vi prøver å være forut, når vi er bevisst på hva vi gjør. Det gjelder like mye for pianister hvis de prøver å tenke hvordan fingrene beveger seg. Og alle som

underviser på et høyt nivå i piano, de jobber jo med at folk skal få flyt i frasene og slutte å tenke på fingrene”, sier Roggen. Hun mener at vi må ha mål-bildet som fokus, og for en sanger vil det kunne tilsvare lyden av frasene i helheten, lyden av egen stemme som former frasene, et emosjonell startpunkt for tolkningen. Hun mener at mål-bildene vi hører for oss blir tydeligere med alder og erfaring. Hun sier at hun nå selv kan høre lyden som kommer ut av henne et delsekund i forveien og hun kan i forveien høre hvilken klangfarge hun skal ha på vokalen. ”Når jeg åpner munnen og den kommer ut, så hører jeg min egen stemme som gjør det i mye større grad enn da jeg var yngre”, sier hun. Lyden av stemmen, det indre gehøret og kinestetiske fornemmelser av hvordan stemmen styres, smelter sammen. Og det kan jo være en slags indikator på at man har funnet sin stemme, sier hun, når lyden fra øret og lyden fra hornet, som man sier i jazzen, er lik.

Det indre gehøret blir en drivkraft og den gir gjenklang i det vi spiller. Live Maria Roggen snakker om at for å kunne være i denne flyten av musisering, må man kunne jobbe spontant. I kapittel to snakket hun om at å synge handler om avlæring av overvekt av sivilisasjon og at man må finne tilbake til ting som fungerer uten at man trenger å problematisere det. Når det gjelder å jobbe spontant, sier hun at det er som med avlæring, man må tro at det er mulig å finne tilbake til det man allerede har. Avlæringen kan også kobles til det som Roggen nevnte tidligere, om å stenge ute negative beskjeder som forhindrer oss å være i flyt i musiseringen.

4.13 Felles filosofi – forskjellige fremgangsmåter

Noe som er felles for alle mine informanter, er at de i begynnelsen av et undervisningsforløp, bruker tid til å bli kjent med eleven, både ved å snakke med dem og å lytte til stemmen deres. Dette er med på å skape trygghet, og er absolutt nødvendig i denne sammenhengen for å lykkes i å gjennomføre god og langvarig læring. De fleste sangpedagoger har sin egen måte å undervise på, og det gjelder også mine informanter. Selv om de alle er opptatt av sammenhengen

mellom kropp, stemme og psyke, er de forskjellige gjennom sine erfaringer både utdannings-, utøvende- og sjangermessig.

Både Kari Larsen og Anne Rosing har selv hatt stemmeproblemer, noe som gjorde at de måtte bli kjent med stemmens fysiologi og dens funksjon.

”Med utgangspunkt i stemmeproblemer startet jeg med å lese medisin. Jeg har en kjærlighet til anatomi og fysiologi, for meg gjør det det fullstendig konkret”, sier Anne Rosing. Når hun underviser i fysiologiske øvelser, er hun opptatt av at eleven skal få en god forklaring på hvordan øvelsen fungerer muskulært; hun gir ikke en øvelse fra seg uten at den er godt forklart. Øvelsene er et steg i Anne Rosings undervisning hvor målet er å skape et kroppslig fundament for den prosessen stemmen og personen skal gjennom. Kari Larsen er også opptatt av å jobbe fysisk med at stemmen skal ha et avspent arbeidsrom, for å unngå slitasje på stemmebåndene. Hun føler at en av de viktigste øvelsene hun kan starte med å lære elevene, er å lære dem å bli avspent gjennom pusteteknikker, meditasjonsteknikker og yogateknikker.

Når det kroppslige fundamentet er på plass og stemmen kan jobbe avspent, kan man begynne å leke og jobbe med de ytre komponentene som Janice L. Chapman så fint skriver om. Anne Rosing opplever at mange rytmiske sangere tidligere har vært skeptiske til å gå til sangpedagog, fordi de tenker det er noe som tilhører den klassiske sangtradisjonen. Sangpedagogtradisjonen har heldigvis utviklet seg til å gjelde innenfor andre sjangere enn klassisk sang, og nå arbeider de fleste sangpedagoger mer og mer ut fra funksjonalitet enn fra et bestemt klangideal, sier Anne Rosing. De fire informantene er forskjellige når det gjelder musikalsk bakgrunn. Noen av dem jobber mye med improvisasjon, mens andre har et annet hovedfokus, og er også innovent klassisk sang. Alle fire har likevel en bred erfaring og kan jobbe innenfor flere sjangerfelt.

Solveig Håvik starter med å lytte til klangen i elevens stemme, og finner ut hvilken type teknisk undervisning eleven behøver, da ingen elever kan undervises likt. Hun er opptatt av at alle sangere er forskjellige, og har god kunnskap til flere sjangere for i undervisningen å kunne imøtekomme flest mulig

sangere. Hun jobber mye med å fordype seg i teksten i sangene. Hvis de har det kroppslige fundamentet i orden og det tekniske i stemmen på plass, kan elevene få mye ut av å jobbe med tekst, både stemmemessig og gjennom å se verdien av det intellektuelle innenfor musikken, sier Solveig Håvik. Hun er også opptatt av at sangelevnene skal se mulighetene i de forskjellige sangene og tenke kreativt. Hun opplever ofte at det kommer elever som har stagnert sangmessig, og hjelper dem til å skjønne at de kan gjøre sangene på sin egen måte, og at det finnes mange måter å synge en sang på. På denne måten vil elevene ha et mye større utvalg av sanger de kan synge, og vil se flere musikalske muligheter i musikken de jobber med. Noen ganger kan det hjelpe at elevene lytter til forskjellig musikk for å få en aha-opplevelse av hvilken musikk som finnes, og utvide horisonten, sier Håvik. Da har de et større "bibliotek" å hente ideer fra.

Hun er opptatt av at eleven skal føle mestring, og mener det er viktig for elevens utvikling. "Jeg vil ikke at eleven skal gjøre så godt den kan, prøve å mestre, jeg vil han skal være seg selv og kjenne på at det er bra nok. Det at elevene kjenner at *dette mestrer jeg, dette er gøy*, det er da man kan begynne å jobbe med dem", sier hun.

Live Maria Roggen sier at som sanger gjør man hele tiden valg på mikronivå når det gjelder stemmemessig uttrykk. Kari Larsen arbeider også mye med uttrykk. Etter å fokusert på å få gi elevens stemme et avslappet arbeidsrom, jobber hun mye med de "musikalske rene parametere" som klang, dynamikk, rytme/tid/timing og tonehøyde. Hun sier at stemmen har enormt mange muligheter. Hun jobber mye med uttrykk gjennom fri-improvisatoriske lyder, noe hun kaller den ikke-normative stemmekvaliteten. Hun mener mange blir opplært til å bare uttrykke det pene innenfor sang, men i arbeidet med uttrykk og effekter finnes det så mange flere muligheter, hele 97 variasjoner av aggresjonsnivå, sier Kari Larsen. Hun sier at musikken er veldig abstrakt, noe som gjør at vi kan koble det emosjonelle til lyden av den. Lyden av musikken er direkte uttrykk for det du har inne i deg, som du mange ganger ikke klarer å sette navn på, sier hun, og derfor velger kanskje mange å holde på med musikk, fordi den har så mange fasetter. Og hvis man ikke skal få lov å bruke de lydene som

ikke regnes som pene og ikke-normative, merker hun selv at hun mister opp til 80 % av sitt uttrykk.

Kari Larsen snakker om at man kan være en teknisk bra sanger og synge utrolig flott, men hvis man ikke kan forvalte sangapparatet og kroppen, og ha kontakt med det følelsesmessige, er det ikke så veldig interessant. En sangpedagogs oppgave er altså ikke bare å skape en god sanger, men også hjelpe eleven på veien til å knytte stemmen opp mot sitt indre og få kroppen med på laget.

5: Oppsummering

Etter å ha dukket ned i mye spennende litteratur og intervjuet inspirerende informanter, har jeg kommet frem til noen klare punkter for delen av problemstillingen som handler om å finne sin vokale identitet.

”Stemmens uttrykk bærer i seg det anatomiske, fysiologiske, psykologiske, relasjonelle, kulturelle og historiske elementer – levd liv, kropp og selvpplevelse. Hvordan følelsene kommer ut gjennom stemmen i ord, lyder og toner, er like forskjellige som hver enkelts kulturelle og psykologiske biografi” sier Tiri Bergesen Schei så fint og er med det inne på mye av det som har blitt fokusert på i de tre foregående kapitlene. (Schei, 2011:86) Stemmefysiologien er vårt utgangspunkt. Vi er alle født i en unik kropp som bærer en unik stemme. I søket etter vår vokale identitet, bør vi derfor bli kjent med vår fysiologiske identitet. Veien til vår kjernestemme går gjennom å løse opp i kompensatoriske spenninger og få kontakt med sangerkroppens store støtteapparat som skal arbeide på lag med stemmen så den får leke seg fritt. Ved å få kontakt med sin egen kropp vil vi også få kontakt med vår stemme. Alle mennesker bærer sitt eget voiceprint som ikke er likt noen andres, og målet er å finne dette.

Kroppen er vår biologiske identitet, og den er fast, men vår personlige identitet er bevegelig og forandrer seg gjennom hele livet. Vår identitet blir dannet gjennom påvirkninger fra steder, familien, miljøer og kulturen vi lever i, for å nevne noen faktorer. Musikken er en av faktorene og er identitetsskapende gjennom dens muligheter til å bevege seg et lag dypere inn til et annet bevissthetsnivå. Musikken kan også sette i gang prosesser som hjelper oss til å bli kjent med vår identitet. Vår personlige og musikalske identitet legger føringer for valgene man tar som sanger, og er den ikke-fysiologiske delen av vår vokale identitet.

Skole og utdanning er også en identitetsskapende faktor, og spesielt musikkfaget med sin dyptgående virkning på oss. Sangfaget har en spesiell

posisjon, fordi det handler om et instrument som alle bærer på. Å synge er noe som blir gjort både i felleskap, og er med på å forme vår sosiale identitet, og alene. Som sangpedagog har man et stort ansvar for hver enkelt elev. En sangpedagog må jobbe fysiologisk gjennom å lære sin elev om sitt instrument, hvordan det fungerer, og hvordan man skal bruke det. I tillegg til dette må sangpedagogen se eleven og bli kjent med hans identitet. Dette forutsetter at sangpedagogen kan skape en trygg undervisningssituasjon for eleven, hvor han på best mulig måte kan utvikle seg. For å bli kjent med elevens identitet, må man sammen gå inn i en prosess som handler om å hjelpe eleven til å finne sin vokale identitet. Man må drive litt detektivarbeid og åpne elevens øyne for hans muligheter. En sangpedagog er ikke bare en instrumentallærer, på samme måte som en sanger ikke bare er en instrumentalist. Man kan ikke adskille stemmen og kroppen fra personen. Å være sangpedagog kan sees litt som å gå på skattejakt med uendelige muligheter av unike skatter.

I denne masteroppgaven har jeg ikke forsøkt å komme frem til noen konklusjon eller konkret metode for hvordan man finner sangelevens vokale identitet. Med et såpass åpent forskningsspørsmål som identitet representerer, blir det feil å gi et konkret svar, da identiteten aldri er den samme hos noen. En sangpedagog kan hjelpe eleven med å finne sin vokale identitet, men hvordan det kan gjennomføres, vil variere fra elev til elev.

Jeg har nådd mitt mål for denne oppgaven, som var å skape refleksjon rundt problemstillingen. Fagfeltet som rommer musikk og identitet er så uendelige stort, og i oppgaven kunne jeg nok tatt for meg enda flere områder av problemstillinger. Når man skriver en masteroppgave, må man begrense seg, og jeg har valgt å begrense mine fagfelter til det jeg synes har vært aller mest nødvendig å få med, og det som har kommet frem av funn fra mine informanter.

Referanseliste

Litteratur

- Eken, Susanna. *Den menneskelige stemme*. Hans Reitzels forlag, 1998
- Schei, Tiri Bergesen. *Doktorgradsavhandling: Vokal identitet. En diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse*. Universitetet I Bergen, 2007
- Ruud, Even. *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget Oslo, 1997
- Ruud, Even. *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget Oslo, 2.utgave, 2013
- Ruud, Even. *Musikkpedagogisk teori*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo 1979
- MacDonald, Raymond A.R., Hargreaves, David J. & Miell, Dorothy. *Musical Identities*. Oxford University Press, 2002
- Bonde, Lars Ole. *Musik og menneske*. Samfundslitteratur, 2.opplag København 2011
- Snyder, Bob. *Music and Memory*. Massachusetts Institute of Technology, 2000
- Nielsen, Frede V. *Almen Musikdidaktik*. Akademisk Forlag, København 1998
- Illeris, Knud. *Læring*. Roskilde Universitetsforlag, 2. utgave, 4.opplag 2011
- Hanken, Ingrid Maria & Johansen, Geir. *Musikkundervisningens didaktikk*. Cappelen Akademisk Forlag, 3.opplag, Oslo 2000
- Jensen, Jørgen Pauli. *Musikkens psykologi og sociologi*. Munksgaard. København, 1977.
- Rørbech, Lone. *Stemmebrugslære*. Special-pædagogisk forlag, 2009
- Rørbech, Lone & Høgel, Sten. *Tal riktig – syng godt* C.A. Reitzels forlag A/S, København, 1994
- Chapman, Janice L. *Singing and Teaching Singing – A holistic Approach*

to Classical Voice. Plural Publishing, USA, 2006

- Alexander, F.M. *Bedre brug af sig selv*. Forlaget Novis, Århus, 1995
- Koch, Dorte & Kleinschmidt, Lene. *Find din stemme*. Hans Reitzels forlag, 2010
- Kvale, Steinar, Brinkmann, Svend. *Det kvalitative forskningsintervju*. 2.utgave, Gyldendal Norsk Forlag, 2012
- Kvale, Steinar. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Norsk Forlag, 1997.
- Fontana, A., & Frey, J. H. *Interviewing. The art of science*. In N. K. Denzin & L. Y. S. (Eds.), *Handbook of qualitative research*. SAGE Publications, USA, 1994.
- Fostås, Olaug. *Instrumentalundervisning*. Universitetsforlaget, Oslo 2002
- Bonde, L., Dich, K.C, Jespersen, H.T., Schmidt, S. & Straarup, O. *Man skal høre meget*. Christian Ejlers' Forlag, København, 1993
- Mikkelsen, Thea. *Kreativitetens psykologi*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København, 2009
- Gjørund, P. & Huseby, R. *To eller flere – basiskunnskaper i gruppepsykologi*. Cappelen Akademiske Forlag, Notodden, 2009
- Sarjala, Jukka. *Music, Morals and the Body*. Finnish Literature Society, Helsinki, 2001
- Imsen, Gunn. *Elevens verden. Innføring i pedagogisk psykologi*. Universitetsforlaget, 2005.
- Imsen, Gunn. *Lærerens verden. Innføring i generell didaktikk*. Universitetsforlaget, 2006.
- Barker, Chris. *Cultural Studies*. SAGE Publications, USA, 2012
- Eriksen, Thomas Hylland. *Små steder – store spørsmål*. Universitetsforlaget, Oslo, 2010
- Rosing-Schow, Anne. *Psyke, soma, stemme*. Dansk Musik Tidsskrift, Nr5. 1988
- Rodenburg, Patsy. *The Right to Speak – Working with the Voice*. Methuen Drama, London, 1992.

Internettartikler

- Eriksen, Thomas Hylland. *Identitet*.
(<http://hyllanderiksen.net/Flerkultur.html#Identitet>)
Lesedato: 27.oktober 2014



Even Ruud
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
ZEB- bygningen
Sem Sælandsvei 2
0371 OSLO

Vår dato: 20.02.2013

Vår ref:33302 / 3 / LMR

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 10.02.2013. Meldingen gjelder prosjektet:

33302	<i>Elevers identitet</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Universitetet i Oslo, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Even Ruud</i>
Student	<i>Sigrun Ebbesvik</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

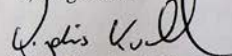
Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i melde skjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

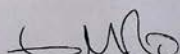
Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pro.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 20.05.2014, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Vigdis Namtvedt Kvalheim


Linn-Merethe Rød

Linn-Merethe Rød tlf: 55 58 89 11
Vedlegg: Prosjektvurdering
Kopi: Sigrun Ebbesvik, Helleskjerva 70, 6222 IKORNNES

Avdelingskontorer / District Offices

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no