



UiO • Universitetet i Oslo

Rom for musikk

*En oppsetning av Tosca, analysert i lys av sosiale
kontekster og fysiske rom*

Matias Drageseth

Masteroppgave i musikkvitenskap

60 stp

Institutt for Musikkvitenskap

Det Humanistiske fakultet

04.05.2020

Sammendrag

En musikalsk fremføring finner aldri sted i et vakuum. Både fremførelsen og opplevelsen av den vil alltid være påvirket av det fysiske rommet den finner sted i og det sosiale systemet den er situert i. Dette gjør at den musikalske fremføringen som helhet blir et heterogent, komplekst og mangefasettert stykke materiale. I tillegg til det musikalske verket og dets tolkning – eller "selve musikken" – er det utallige parametere som spiller inn, slik som akustikk, romplan, scenetekniske løsninger, fremføringens bakgrunn, materiale, idé, regi og utførelse, publikums demografi, deres sosiale og kulturelle bakgrunn, forventninger, stilfortrolighet, tidligere erfaring, samt alle de skrevne og uskrevne regler som gjelder for hvordan man innretter seg som lytter i en bestemt musikalsk kultur og situasjon. Betydningen av disse parameterne – eller kontekstene – er etter min mening ofte underkommunisert i tradisjonelle verkanalyser og musikkanalyser. Dette synet på en helhetlig musikalsk fremføring er nok materiale til å fylle en forskningskarriere. Denne masteroppgaven ser derfor kun på et lite utsnitt av hva det fysiske rommet og sosiale systemet kan bety for en musikalsk fremføring. Det gjør den ved å nærme seg feltet på to nivåer: Først på et allment teoretisk nivå, som trekker opp noen linjer i det fysiske og sosiale rommet rundt opera- og musikkfremførelser; dernest på et konkret nivå, som går tettest mulig inn i et spesifikt analyseeksempel, nemlig oppsetningen av Puccinis operaverk *Tosca* på Den Norske Opera & Ballett i Oslo i sesongen 2017/2018. Siktemålet er å se hvordan teoretiske begreper om fysisk og sosialt rom kan gjøres gjeldende helt inn i den konkrete opplevelsen av bestemte scener i en bestemt operaoppsetning i Oslo i 2017/2018.

Forord

Først og fremst vil jeg rekke en stor takk til min veileder Erling Gulbrandsen. Uten han hadde denne oppgaven aldri sett ut slik den gjør i dag. Takk for din kyndige veiledning, gode innspill og store fagkunnskap. Jeg vil også takke for de fine årene jeg har hatt ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo der jeg har opplevd stor støtte fra administrasjonen, studiekonsulenter og undervisere.

Takk til mine foreldre som tidlig introduserte meg for musikk, og som har latt meg få lov til å utforske de fleste musikksjangere og har lagt til rette for musikalsk utvikling. Takk for at dere tror på meg og mine prosjekter og mål. Jeg vil også takke svigerforeldrene mine som har gitt meg husrom under Covid-19 krisen.

Til slutt vil jeg takke min samboer, opponent, korrekturleser og største støttespiller Hanna. Å bruke et helt år på en enkelt oppgave er en krevende prosess, og kan ta stor plass i et forhold. Verdien av å ha noen som står meg nær har i denne prosessen blitt mer tydelig enn noen sinne. Takk for at du har vært der, både i motgang og medgang.

Det har vært spesielt å fullføre denne masteroppgaven i en tid der kulturlivet faller fra hverandre og manges fremtidige inntekt forsvinner helt. Oppgavens kjerne krever at mennesker møtes i gruppe for å oppleves kunst sammen. En felles opplevelse av noe som er større enn seg selv. Når Covid-19 pandemien er over vil disse møteplassene for felles opplevelse av kunst være viktigere enn noen gang tidligere. Mitt håp er derfor at oppgaven vil være relevant, både for tiden som var før denne pandemien, og for tiden hvor vi sammen skal reise musikklivet etter at dette er over.

Matias Drageseth

Fredrikstad, 4. mai 2020

Innholdsfortegnelse

1	<i>Innledning</i>	1
1.1	Problemstilling	4
1.2	Avgrensning	5
2	<i>Metode og disposisjon</i>	8
2.1	Disposisjon av oppgaven	9
3	<i>De kinesiske eskene</i>	13
3.1	Ytterste og tolvte eske: Masteroppgave i musikkvitenskap ved UiO i 2020 og fagorientering	13
3.1.1	Performativitet	14
3.1.2	Teatervitenskap	16
3.1.3	Musikkvitenskap	21
3.1.4	Sosiologi	23
3.2	Innerste og første eske: Den faktiske situasjonen i Roma rundt juni 1800	25
3.3	Andre eske: Historien om Roma rundt juni 1800	25
3.4	Tredje eske: Victorien Sardous La Tosca	27
3.5	Fjerde eske: Puccinis <i>Tosca</i>	28
3.5.1	Synopsis av Puccinis <i>Tosca</i>	29
3.5.2	Puccini som operakomponist	32
3.6	Femte eske: Operaen <i>Tosca</i>s fremføringshistorie	34
3.7	Sjette eske: DNO&Bs produksjon av <i>Tosca</i> i sesongen 2017/2018	36
3.8	Syvende eske: De enkelte fremførelsene av DNO&Bs <i>Tosca</i> i sesongen 2017/2018	38
3.9	Åttende eske: NRKs TV-produksjon	40
3.10	Niende eske: NRK Nett-TV	43
3.11	Tiende eske: Det fysiske rommet	45
3.11.1	Sentrale trekk i operahusets historie	46
3.11.2	Operahuset i Bjørvika: dagens normer materialisert	51
3.12	Ellevte eske: Det sosiale rommet	56
3.12.1	Lyttekultur innen vestlig kunstmusikk	56
3.12.2	Kommunikasjon fra artister til publikum	58
3.12.3	Kommunikasjon fra vertskapet til publikum	60
3.12.4	Kommunikasjon fra publikum	62
4	<i>Analyse: DNO&Bs Tosca</i>	64
4.1	Åpningsscenen	65
4.2	Scenerommets himling senkes: Første scenebytte	71
4.3	Te Deum: Siste scene i første akt	76
4.4	Åpning av tredje akt: Gjetergutten	77

4.5	Operaverkets kulminasjon: den siste scenen _____	79
4.6	Oppsummering av analysen _____	83
5	<i>Konklusjon</i> _____	85
	<i>Litteraturliste</i> _____	89
	<i>Figurer</i> _____	93

1 Innledning

En musikalsk fremføring som helhet vil alltid være påvirket av flere faktorer enn musikken alene. Under fremførelser av operaverk og andre verk der musikken inngår i en større dramaturgisk kontekst er dette svært tydelig, men det vil også være gjeldende i fremførelser der musikken står mer selvstendig og autonomt. Rekkefølgen og valget av musikkstykkene i fremførelsens forløp, sceneorientering, plassering av publikum, produksjonsapparat, sceneteknikk, instrumenter, musikere, kunstnerisk tolkning/alterering og publikums oppførsel er noen av disse faktorene. For eksempel kan valg av musikkstykker og rekkefølgen av disse reflektere et bestemt tema; en konsert bestående utelukkende av norsk musikk kan beskrives som nasjonalromantisk, mens en som fokuserer på musikk av Mozart kan være en hyllest til denne komponisten. Mer vanlig er det kanskje at programmet i en konsert følger en rød tråd der et stykke forbereder publikum på det neste, eller at musikkstykkene sammen utgjør en interessant dynamisk utvikling. For eksempel kan en konsert med et symfoniorkester og en pianosolist bestå av Joseph Haydns *Die Schopfung Die Vorstellung des Chaos*, John Luther Adams' *The Light That Fills the World* og Claude Debussys *La Mer* før pause, som forbereder publikummet på andre akt og kveldens store høydepunkt; Lera Auerbachs *Arctica*. På den andre siden vil et rockeband ofte sette sammen en bestemt settliste for hver konsert der de tilstreber å nå en perfekt balanse mellom etablerte hits som publikum kjenner godt, gamle slagere som de mest dedikerte fansene verdsetter, og nyskrevne sanger som de fleste i publikum ikke har hørt før.

Disse faktorene utenom selve musikken er ofte sjangeravhengige. På en alt for trang scene i hjørnet av en brun kjellerpub midt i et bysentrum tørker en svett jazzsaksofonist seg i pannen. Han er akkurat ferdig med å improvisere en langstrakt og virtuos solo over akkordrekken til en listetopp fra 40-tallet. Rundt de små cafébordene som er spredt foran scenen bryter et livlig publikum ut i applaus mens en trompetist gjentar saksofonistens siste strofe som hun broderer videre på ut i sin egen solo. I et gammel, lite teater som er ombygd til en konsertscene har et rockeband tilsynelatende spilt sin siste tone for kvelden. Publikum, som har klappet i takt til den siste låten går over i en høylytt applaus med iblandede rop og skrik. Bandet bukker et par ganger før de forlater scenen, men publikum fortsetter å uttrykke sin begeistring gjennom en applaus som fort glir over i en trampeklapp. Etter kort tid kommer bandet tilbake ut på scenen og inntar plassene sine. De spiller så sin mest velkjente hit for å sette prikken over i-en. På en fotballstadion er det lagt plattning over hele gressmatten og i

enden av den har fotballmålet blitt erstattet med en massiv stillaskonstruksjon. I dette konstruksjonen er det hengt opp flere titalls semitrailerlass med lysarmaturer, videoskjermer, fyrverkeri, laserprojektorer og høyttalere. Midt på det snaut 100m² store scenegulvet er det plassert en forhøyet plattform der så godt som hver eneste kvadratmeter er kledd i videoskjermer. På toppen av denne plattformen står det en DJ som skuer utover drøyt 20 000 publikum som har reist fra hele landet for å oppleve denne store begivenheten. Etter å ha forsikret seg om at publikum er klar til å feste setter DJ-en i gang platespillerne og publikum utsettes for en storm av bass, strober, konfettikanoner, røyksøyler og videoinnhold.

Som de overnevnte eksemplene viser kan det være store forskjeller mellom ulike musikkjangre, ikke bare med tanke på rent musikalske elementer, men også med tanke på hvordan denne musikken fremføres. Herunder spiller det fysiske rommet og den sosiale konteksten den fremføres i en sentral rolle. Selv om det er mange sjangerspesifikke faktorer som er i spill her, er det også noen som spenner over flere ulike musikkjangre. For eksempel er det ikke utenkelig at publikums reaksjon mot slutten av rockekonserten også vil finne sted når DJ-en til slutt forlater sin trone bestående av videoskjermer. På samme vis kan forskjellene mellom to fremførelser være store selv om de kan klassifiseres under ett og samme sjangerbegrep.

La oss se for oss at en person opplever to fremførelser av det samme stykket, arien *E lucevan le stelle* fra operaen *Tosca* av Giacomo Puccini. Den ene fremførelsen gjøres av den verdensberømte solisten Andrea Bocelli i Telenor arena som en del av hans høyt profilerte Europa-turné, og den andre av den relativt ferske tenoren Bror Magnus Tødenes som en del av en gallakonsert i Oslo konserthus. Allerede i mitt forsøk på å iscenesette eksempelet mitt kan vi identifisere flere aspekter som skiller de to fremførelsene. Selve musikkstykket *E lucevan le stelle* er i begge disse tilfellene satt inn i en større kontekst, ikke bare i form av konserten som en helaften, men også noe utenfor veggene til konsertlokalet. Bocelli besøker Oslo som ett av de utallige konsertene han gjennomfører i løpet av turnéen sin. Denne kvelden vil være en tro kopi av en velprøvd oppskrift for gåsehud blant publikum, gode kritikker, og tilstrekkelige inntekter for å gå i pluss på turnéen. Fremførelsen er derfor utsatt for å virke rutinemessig og kjedelig fremfør spontan og leken. Innenfor denne turnébransjen kan produksjonene ofte jobbe målrettet mot å gjenskape fremførelsen som er spilt inn og gitt ut på album. Tødenes sin gallafremføring derimot, vil være et engangssamarbeid mellom solist, orkester, dirigent og produksjon. Det kan da være lettere å oppnå den spontane magien

man ofte beskriver gode live-opplevelser med. Risikoene ved å fremføre noe for første gang og følelsene på scenen, spesielt nervøsiteten, vil være tilstede i større grad enn i Telenor arena. I tillegg er dette arrangementet knyttet opp mot noe helt utenom musikken som feires, enten det er høytid, en seremoni, et statsbesøk eller en annen markering.

En annen sentral forskjell mellom Bocellis og Tødenes sin fremførelse av *E lucevan le stelle* er publikumsområdet i de to lokalene. Telenor arena består av et enormt asfaltdekke, omgitt av betongtribuner, og overbygd av et industrielt tak med en eksponert bjelkekonstruksjon. Publikum er plassert i klappstoler gruppert i symmetriske former som spenner over hele gulvflaten, og på tribunestoler av helstøpt plast. Foruten selve hallen bærer publikumsområdene preg av den store publikumskapasiteten på 15 000 personer. Under tribunene strekker det seg brede korridorer med billettkontorer, kiosker, barer og toaletter plassert med jevne mellomrom. Alle rommene er utført i betong, rustfritt stål, linoleum, plast og andre slitesterke og lettvaskede materialer. Her skal alt være effektivt ved å legge til rette for maksimal publikumsflyt inn, ut og mellom de ulike fasilitetene på arenabygget. Publikumsområdene i Oslo konserthus er ganske annerledes. Her er publikum plassert i et nøye utformet amfi bestående av solide seter trukket med komfortable puter og et pent, lyseblått stoff. På gulvet er det lagt en blankpolert parkett som glir over i vakre veggpaneler utført i heltre. Bærebjelker, sceneteknikk og annen infrastruktur er skult av tepper, trepanel og akustiske plater. Også foajéen, garderobene og toalettene er utført i kostbare materialer slik at hele besøket vil få en mer høytidelig stemning.

Jeg kan fortsette på denne listen over forskjeller mellom Bocellis og Tødenes sin fremførelse av *E lucevan le stelle* i utallige avsnitt nedover. Akustiske egenskaper i de to lokalene og eventuell lydforsterking, solistenes, dirigentenes og orkestrenes sin skolering, musikalske bakgrunn, tolkning og persona, lyssetting, publikums lyttererfaring, sosial status og promille, og andre tjenester som tilbys i publikumslokalene er noen av disse forskjellene. Som dette eksempelet og de andre overnevnte viser, er det enorme mengder med data som kan knyttes opp mot musikk og dens fremførelse, og dermed analyseres. Disse faktorene, og hvordan de spiller inn i den musikalske fremføringen som helhet er inspirasjonen bak dette masterprosjektet.

Spesielt interessant for meg er lyttekulturen og de spesialbygde husene som hører til fremførelsen av vestlig kunstmusikk. Dette fordi tradisjonelle fremførelser av vestlig

kunstmusikk kan sies å representere et ytterpunkt i en skala mellom formelle og uformelle musikkfremførelser. I disse tradisjonelle fremførelsene av vestlig kunstmusikk forventes det at publikum skal sitte helt rolig uten å lage en eneste lyd. Dette for å vise den høyeste respekt for kunsten som fremføres, dens komponist og utøverne. Det er ofte et strengt sosialt regime bestående av en rekke normer og uskrevne regler. Konserthus som er bygd for å huse disse fremførelsene er en kulturens høyborg med prangende arkitektur, kostbar utsmykning og topp moderne fasiliteter for sin tid, noe som ofte blir oppnådd gjennom en direkte tilgang til statens kulturbudsjett. Blant disse tradisjonelle fremførelsene av vestlig kunstmusikk kan opera sies å stå sterkt. Denne musikkjangeren har sine røtter i de europeiske hoff (Abbate & Parker, 2015, s. 41; Snowman, 2010, s. 10), og bærer angivelig sterkt preg av dette selv i dag.

1.1 Problemstilling

I denne masteroppgaven ønsker jeg å undersøke opera sett som en musikalsk fremføring for å bedre forstå hvordan ulike faktorer utenom selve musikken påvirker det helhetlige uttrykket. Av disse faktorene velger jeg å fokusere på to grupperinger; det fysiske rommet og det sosiale rommet. Disse vil bli redegjort for nedenfor. Problemstillingen min blir så: Hvordan kan det fysiske og sosiale rommet opera fremføres i påvirke den helhetlige fremførelsen?

Det fysiske rommet omhandler de arkitekturgeometriske aspektene både på selve scenen, i produksjonslokalene bak og ved siden av scenen, i salen foran scenen og publikumsområdene utenfor salen. Allerede i det publikum, produksjonspersonell og artister trer over dørstokken på et operahus, går de inn i et sett fysiske omgivelser som dikterer hva som kan gjennomføres i en musikalsk fremføring og i arbeidet frem mot den, og kanskje viktigst: hva som ikke kan gjøres. Foruten scenetekniske løsninger som vinsjer, hydrauliske heiser, roterende scenegulv, høyttalere og scenelys i selve scenerommet, spiller arealer til scenskifter, øvingsrom, prøvesaler, kontorer og verksteder en viktig rolle i forberedelsene til selve fremføringen. De er utformet på en måte som fremmer en viss tilnærming til arbeidet, og kan sies å være en materialisering av kulturen til den spesifikke organisasjonen som holder til der.

Publikumslokalene, både i og utenfor salen vil på samme måte legge til rette for en bestemt måte å oppleve kunsten på. Disse lokalene uttrykker også hvilket publikum som er forventet fra kunstinstitusjonens side, og vil i noen tilfeller kunne presse publikum mot å passe inn i en bestemt lyttekultur.

Med *det sosiale rommet* menes den atmosfæren som skapes av den dynamiske kommunikasjonen, eller fraværet av den, mellom publikummere, artister og produksjonspersonell. Kommunikasjonen fra artister til publikum i form av kunstfremførelsen er sentral her. Men også kommunikasjonen fra publikum til artist, vanligvis i form av applaus eller andre uttrykk for begeistring, er viktig. Foruten denne toveiskommunikasjonen vil produksjonspersonellet og det vertskapet de er for det besøkende publikummet påvirke denne atmosfæren. Ulike musikksjangre representerer ulike sosiale rom med sine egne sett med tidvis strenge uskrevne regler og normer.

Den helhetlige fremførelsen definerer jeg som den musikalske og dramaturgiske teksten slik den er tolket og blir fremført av artistene med deres persona og kunstneriske stil, de kulisser, kostymer og rekvisitter som er tatt i bruk, scenetekniske innretninger og bruken av disse, fremføringslokalets utforming, stil, størrelse og akustikk, den fremføringsmessige forhistorien og tradisjonen til verket og dets sjanger, samt publikums og vertskapets lyttekultur og bidrag til fremførelsen gjennom en gjensidig feedback loop mellom scene, sal, publikums- og produksjonslokaler.

1.2 Avgrensning

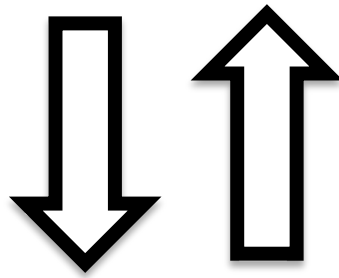
Som nevnt vil jeg i denne oppgaven studere operafremførelse ved å plassere den i sitt fysiske og sosiale rom. Det fysiske rommet i et operahus er i høy grad med på å sette betingelsene for hvordan en opera kan fremføres. Dette rommet, i utvidet forstand, preger også betingelsene for opplevelsen. Det sosiale rommet som gir operafremførelsen mening, er sammenvevd med de fysiske betingelsene. Det sosiale rommet omfatter også et kulturelt rom med roller, normer og forventninger for publikums atferd og opplevelse. En aktuell oppsetning er også skrevet inn i en fremføringshistorie som den forholder seg til. Operaverket har i tillegg sin egen tilblivelseshistorie. Men også selve operahuset, med sin konstruksjon og funksjon, har en lang historie. Alt dette representerer ulike fagtradisjoner når fenomenet "operafremførelse" skal studeres. Når en fremførelse i tillegg medieres via en TV-produksjon, medfører dette en egen fagtradisjon i som kommer i tillegg til de overnevnte når operafremførelsen skal studeres.

Opera som musikksjanger faller som kjent innenfor vestlig kunstmusikk. Jeg velger å fokusere på en enkelt musikksjanger for å kunne fordype meg i denne, fremfor å gå bredere

ut ved å sammenligne flere ulike sjangre. Videre tar jeg for meg opera slik denne sjangeren fremstår i Norge i dag. Dette fordi det ville vært for krevende å behandle operaens komplette historie i denne oppgaven, og jeg mener det er viktig å være bevisst over dette. Det er store forskjeller mellom denne kunstformen i sin spede begynnelse slutten av 1590-tallet og slik den fremstår på 2000-tallet, og selv i dag er det viktige forskjeller mellom operakompanier i ulike deler av verden. For å fullt forstå opera slik den fremstår i Norge i dag må man likevel se dette i sammenheng med sentrale trekk i sjangerens forhistorie. Jeg vil derfor tillate meg å sette opera som musikk sjanger i Norge i dag i en historisk kontekst, men uten at denne forhistorien blir hovedsaken.

Det er viktig å presisere at denne masteroppgaven i musikkvitenskap, selv med de flere ulike fagtradisjoner min tilnærming innebærer, ikke vil inneholde partiturbaserte verkanalyser. Slike analyser krever stor plass for å komme til sin rett, og vil ofte være nok materiale for å fylle en masteroppgave alene. Jeg innser at jeg ikke har mulighet til å gi verkanalyser den plassen de krever ved siden av det andre materiale jeg ønsker å fylle masteroppgaven min med, og nedprioriterer derfor slike analyser. Jeg vil argumentere for at det allerede er skrevet gode verkanalyser og andre tekster som behandler selve operaverket som materiale. I denne masteroppgaven ønsker jeg å la verkanalysen ligge, og heller bygge ut forståelsen av en operafremførelse som et mer komplekst stykke materiale slik den blir til i et fysisk og sosialt rom.

Jeg vil fokusere på én oppsetning av én opera i denne masteroppgaven, nemlig Den Norske Opera & Ballett (DNO&B) sin oppsetning av Puccinis *Tosca* i sesongen 2017/2018. Ved å gå tettest mulig inn på enkeltscener i denne oppsetningen og diskutere de ulike faktorene som er i spill og hvilken rolle de har, vil jeg konkret kunne peke på hvordan et fysisk og sosialt rom spiller inn i fremførelsens øyeblikk. Grunnlaget for denne analysen er først og fremst min egen erfaring og opplevelse av fremførelsen lørdag 17. februar 2018 kl. 18:00, men også den som tok sted da NRK gjorde opptak 20. juni 2017. Ved å bruke TV-produksjonen gjort av NRK slik den ble sendt som en del av programmet Hovedscenen søndag 3. september 2017 kl. 19:45 på NRK2 og gjort tilgjengelig som nett-TV (NRK, 2017), får jeg muligheten til å referere til enkelte øyeblikk i fremførelsen gjennom TV-produksjonens tidskode.



Figur 1: Kinesiske esker

2 Metode og disposisjon

Selv om DNO&Bs oppsetning av Puccinis *Tosca* i sesongen 2017/2018 kan virke som én enkelt fremføring, vil denne masteroppgaven referere til et veldig komplekst og omfangsrikt materiale. Operaen slik den blir fremført her bærer med seg en lang historie, som igjen bygger på faktiske hendelser, historieskriving, musikkhistorie med mer. Dette kan lettest forklares som et sett med kinesiske esker der flere lag med materiale passer inn i hverandre for så å forme en helhet (fig. 1). De ulike eskene som utgjør denne enheten er like i form; de omhandler alle operaverket *Tosca* på en eller annen måte, men er forskjellige i funksjon; hver av dem representerer et eget perspektiv.

Slik jeg har bygd opp dette settet med kinesiske esker, består det av tolv esker som spenner fra samfunnet operaverket skildrer, gjennom kunstverket og dets fremførelse, til min opplevelse av operaverket og den presentasjonen, analysen og diskusjonen jeg utfører i denne masteroppgaven. Denne modellen belyser operaverket *Tosca* som et heterogent, komplekst og mangefasettert stykke materiale. De ulike eskene representerer hver sin fagtradisjon, blant annet historie, historiografi, verkanalyse, musikkhistorie, medievitenskap, estetikk, sosialantropologi og kulturstudier. Min innfallsvinkel er derfor synoptisk og tverrfaglig ved at jeg drar inn disse forskjellige perspektivene i én og samme modell. Denne store tverrfaglige bredden gjør fremstillingen krevende å utføre, men er samtidig også dens styrke, etter mitt syn, da den prøver å inkludere noen betingelser og perspektiver som altfor ofte blir underprioritert i etablert musikkanalyse.

Det er viktig å presisere at denne modellen ikke er statisk og fasttømret. Settet med de kinesiske eskene fungerer som et dynamisk spill der esker vil kunne legges til, fjernes, deles opp og slås sammen på andre måter. Mitt sett med tolv kinesiske esker representerer det materialet jeg vil ta for meg i min masteroppgave, slik at jeg kan belyse de aspekter og faktorer som jeg ønsker å studere. Rekkefølgen av disse er satt mest mulig hensiktsmessig for å orientere meg selv og leseren av denne oppgaven. Gangen gjennom de tolv eskene er også grunnlaget for gangen gjennom denne masteroppgaven, kapittel for kapittel. I del 3 av oppgaven vil jeg åpne opp denne modellen ved å redegjøre for disse tolv kinesiske eskene og hvilke perspektiver de representerer. Del 4 av oppgaven er en analyse av DNO&Bs oppsetning av Puccinis *Tosca* i sesongen 2017/2018, og del 5 er oppgavens konklusjon.

2.1 Disposisjon av oppgaven

Den ytterste kinesiske esken som favner om alle de andre eskene i modellen, er også den som først møter leseren av denne oppgaven. Den omhandler min presentasjon og argumentasjon slik den fremstår i denne masteroppgaven ved Institutt for musikkvitenskap, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo i år 2020. Denne kinesiske esken vil fungere som oppgavens teoridel. Dette ved at min presentasjon og argumentasjon gjøres med grunnlag i et utvalg teorier, samt den skolaske bakgrunn jeg har opparbeidet meg gjennom masterløpet i musikkvitenskap ved UiO. I denne teoridelen vil jeg da redegjøre for utvalgte teorier som er relevante for min studie av en helhetlig musikalsk fremførelse, samt det fysiske og sosiale rommet slik de er definert ovenfor. Disse teoriene vil senere i oppgaven gjøres gjeldende gjennom min analyse.

Etter den tolvte og ytterste esken dykker jeg inn i materialet for denne oppgavens analysedel; DNO&Bs oppsetning av Puccinis *Tosca* i sesongen 2017/2018. Her vil jeg redegjøre for denne helhetlige musikalske fremførelsen som et heterogent, komplekst og mangefasettert stykke materiale, og hvordan dette kan studeres og anvendes i en analyse. Operafremførelsen vil bli dissekert og delt opp i de neste elleve kinesiske eskene. Disse er organisert lagvis slik at den ene omfatter den andre. Jeg mener derfor det er hensiktsmessig å begynne med den første og innerste av disse elleve eskene.

Den første esken redegjør for den faktiske historiske situasjonen som skildres i Victorien Sardous skuespill *La Tosca*, og dermed også Giacomo Puccinis operaverk *Tosca*. Mer presist er handlingen situert i Roma rundt juni i år 1800, men konteksten omfatter også det politiske miljøet i Italia sett i lys av Napoleons fremmarsj i Europa, samt andre aspekter ved verden forøvrig rundt juni i år 1800. I denne delen diskuterer jeg disse faktiske hendelsene som materiale og hvorfor det er problematisk å fullt forstå, og dermed studere dem i ettertid.

Den andre esken omhandler hvordan denne faktiske situasjonen er dokumentert i form av historiebøker og fortellinger i ettertid. Her vil jeg kort redegjøre for denne historieskrivingen og dokumentasjonen som materiale. Jeg vil også bygge videre på diskusjonen om den fulle forståelsen av de faktiske hendelsene i første eske.

Den tredje esken består av Sardous teaterstykke *La Tosca* som grunnlag for librettoen og handlingen i Puccinis operaverk *Tosca*. Her vil jeg kort redegjøre for Sardous teaterstykke som materiale, dets mottakelse, samt hvordan Puccini endte med å skrive en opera basert på stykket.

Den fjerde esken er operaverket *Tosca* slik det er komponert og skrevet av komponisten Giacomo Puccini, og tekstforfatterne Guisepe Giacosa og Luigi Illica. Her deler jeg operaverket opp i to hoveddeler; partitur og libretto. Dette fordi disse to fysiske representasjonene av verket krever to svært forskjellige innfallsvinkler for å studeres og analyseres. Partituret representerer musikken og blir tradisjonelt studert gjennom musikkvitenskapelige verkanalyser, mens librettoen representerer handlingen og blir tradisjonelt studert gjennom teatervitenskapelige og litteraturvitenskapelige verkanalyser. Jeg vil også skrive en synopsis av dette operaverkets handling. Normalt ville ikke dette være på sin plass i en masteroppgave som ikke spesifikt studerer handlingen i én bestemt opera, spesielt en som er så godt kjent som *Tosca*. Jeg velger likevel å skrive denne synopsisen av operaen på grunn av dets referanseverdi senere, i oppgavens analysedel. Det ville være vanskelig å diskutere enkeltscener og øyeblikk i en operafremføring uten å først orientere seg i operaens handling i sin helhet. En synopsis er da nødvendig for å gjøre min analyse forståelig. Til slutt i denne kinesiske esken vil jeg også kort redegjøre for Puccinis kunstneriske virke og bakgrunn forøvrig, samt diskutere hvilken verdi dette vil ha i en analyse av operaverket *Tosca*.

Den femte esken handler om hvordan operaverket *Tosca* har blitt tolket og fremført gjennom sin historie gjennom de siste hundre år. Denne esken viderefører todelingen av operaverket som partitur og libretto ved å fortsette å behandle disse to fysiske representasjonene separat. For analytikere og andre forskere er det viktig å være bevisst over hvordan den fysiske representasjonen av et verk realiseres til en fremførelse. Ofte gjøres dette på grunnlag av en etablert fremføringshistorie, altså hvordan andre tidligere har omgjort partituret til klingende musikk og forøvrig realisert verket som helhet. Regissører, dirigenter, solister og andre som er involvert i denne prosessen bidrar til å skape en historie og en trend i hvordan *Tosca* tolkes og fremføres. Her er også tidsspesifikke stilistiske idealer med på å påvirke hvordan verket realiseres i en fremførelse. I tillegg vil klassifiseringer av *Tosca* under ulike sjangerbegrep påvirke hvordan kunstneriske ledere og utøvere tilnærmer seg den fysiske representasjonen av verket.

Den sjette esken er DNO&Bs produksjon av operaverket *Tosca* i sesongen 2017/2018. Dette omhandler hvordan verket er tolket og realisert av regissør, dirigent, solister, skuespillere, scenografer, kostymedesignere, og alle andre som er involvert i denne bestemte produksjonen. Med andre ord samles det todelte operaverket til realiseringen av både partitur og libretto i én og samme produksjon. I denne esken skriver jeg en kort redegjørelse for denne produksjonen, dens tolkning av operaverket og hvordan den skiller seg fra tradisjonelle produksjoner, samt hvordan den ble mottatt av pressen.

Den syvende esken omhandler de enkelte fremførelsene av DNO&Bs produksjon av *Tosca* i sesongen 2017/2018 studert enkeltvis. Hver enkelt fremførelse, gitt de mange faktorer som spiller inn på dens helhet, vil være unik og må derfor studeres enkeltvis. I denne esken redegjør jeg for utfordringene ved å fullt dokumentere eller studere selve øyeblikket et operaverk fremføres. Jeg diskuterer også hvilke faktorer som kan påvirke den enkelte publikummers opplevelse av fremførelsen.

Den åttende esken består av NRKs TV-produksjon av en enkelt fremførelse i denne operaoppsetningen. Her redegjør jeg for utfordringer knyttet til å behandle denne TV-produksjonen som en dokumentasjon av fremførelsen som helhet. Dette gjennom å diskutere hvordan kameraer, mikrofoner, video- og lydteknikere, samt kunstneriske ansvarlige i produksjonsteamet påvirker hva seeren av programmet opplever. Jeg diskuterer også hvordan lyttesituasjonen fundamentalt endres idet publikum ikke lenger er låst til et fysisk og sosialt rom for å oppleve fremførelsen.

Den niende esken er NRKs TV-produksjon av DNO&Bs *Tosca* slik den er gjort tilgjengelig som nett-TV. Her redegjør jeg for den nettbaserte videoavspilleren som utgjør NRKs nett-TV og hvilke konsekvenser det har for lyttesituasjonen og opplevelsen av fremførelsen. Sentralt her står pausefunksjonen og seerens mulighet til å hoppe fritt frem og tilbake i fremførelsens tidsforløp. Som kjent er en slik manipulering umulig i en live-framføring. Jeg diskuterer også hvilken nytte disse funksjonene har i den nettbaserte videoavspilleren som verktøy i akademisk arbeid slik som denne oppgavens analyse.

Den tiende esken utdyper det fysiske rommet slik begrepet anvendes i utvidet forstand i denne masteroppgaven. Her redegjør jeg for sentrale trekk ved design og utforming av

operahus gjennom historien, hvordan faktorene dette representerer kan påvirke den helhetlige fremførelsen, samt hvordan dette kulminerer i operahuset i Bjørvika. For å strukturere denne delen av oppgaven deler jeg et operahus inn i fire områder; selve scenerommet, produksjonslokalene bak og ved siden av scenen, salens publikumsområde og foajéen.

Den ellefte esken utdyper på samme måte det sosiale rommet slik begrepet anvendes i denne oppgaven. Her redegjør jeg hovedsakelig for lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk og opera, men også mer spesifikt den man opplever under en operaforestilling ved DNO&B i sesongen 2017/2018. Redegjørelsen for det sosiale rommet publikum opplever her vil jeg strukturere gjennom ulike former for kommunikasjon.

Etter presentasjonen av de tolv kinesiske eskene følger oppgavens analysedel. Her vil jeg trekke ut esker og perspektiver fra mitt sett med kinesiske esker og anvende dem i en analyse av enkelte scener i DNO&Bs oppsetning av Puccinis *Tosca* i sesongen 2017/2018. Her vil jeg diskutere hvordan det fysiske rommet og det sosiale rommet som utvidet begrep påvirker det helhetlige uttrykket i enkeltscener.

Avslutningsvis vil jeg sammenfatte hovedpoengene i oppgaven og besvare problemstillingen min. Helt til slutt står litteraturlisten min og en oversikt over figurene som er brukt med tilhørende kildehenvisninger.

3 De kinesiske eskene

Jeg vil nå gå gjennom de tolv kinesiske eskene i den rekkefølgen som er redegjort for ovenfor.

3.1 Ytterste og tolvte eske: Masteroppgave i

musikkvitenskap ved UiO i 2020 og fagorientering

Den ytterste esken omhandler denne masteroppgaven som en akademisk tekst innen musikkvitenskap med de fagtradisjoner og perspektiver dette innebærer. Dette er det første av mange lag som sammen utgjør et akademisk essay eller en annen form for presentasjon, argumentasjon og/eller diskusjon. Fagtradisjonene og perspektivene innen ulike fagfelt representerer ofte unike måter å tilnærme seg et materiale, noe som videre dikterer hvordan det blir behandlet i den aktuelle teksten. For eksempel vil en sosiolog og en økonom ha to svært forskjellige syn på en og samme situasjon der mennesker samles i en gruppe der de også bruker penger på en annen måte enn ellers. I denne fagavhengige tilnærmingen ligger valg av teoretiske perspektiver sentralt. Sosiologen vil støtte sin behandling av materialet på et arsenal av teorier og perspektiver i sosiologiens faglitteratur, mens økonomien vil kunne bli gjennom sitt fagspesifikke bibliotek for å finne de modeller som best vil kunne beskrive hvordan denne gruppen stimulerer økonomien.

Hva jeg velger å skrive om i min masteroppgave og hvordan jeg gjør det er sterkt påvirket, om ikke diktert, av fagfeltet musikkvitenskap, humaniora og academia generelt slik det står i dag. Videre er min fagkunnskap basert på Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo som utdanningsinstitusjon og de valg som er gjort med tanke på oppbygging av fag, valg av pensum, forelesninger, undervisningsteknikk, vitenskapelig og administrativt ansatte, forskningsprofil, og så videre. Sist, men ikke minst er det en rekke personlige faktorer som påvirker denne oppgaven som sluttresultat, men disse er krevende, om ikke umulige å ta høyde for. Alt som diskuteres, analyseres, tolkes, fortelles og redegjøres for i masteroppgaven, gjøres primært gjennom min faglige og skolestiske bakgrunn, men også delvis gjennom min subjektive tolkning, analyse og historiefortelling.

I denne delen av oppgaven vil jeg redegjøre for min fagorientering og mitt valg av teorier. På flere måter kan denne ytterste esken i mitt sett med kinesiske esker beskrives som oppgavens

teoridel. Jeg vil begynne med å redegjøre for begrepet *performativitet*. Det må poengteres at dette er et tverrfaglig begrep med flere ulike definisjoner og bruksområder. Jeg kommer derfor til å bruke tid på å orientere meg i forhold til begrepet og konseptet performativitet.

3.1.1 Performativitet

Performativitet som begrep ble først brukt av den amerikanske filosofen John. L Austin på slutten av 50-tallet (Loxley, 2007, s. 1), nærmere bestemt i forelesningsserien "*How to do things with words*" i 1955 (Fischer-Lichte, 2008, s. 24). Han brukte dette begrepet for å vise hvordan en muntlig eller skriftlig setning i tillegg til å beskrive et objekt, en situasjon eller tilstand også kan utføre en handling. For å vise dette delte Austin setninger inn i to kategorier: konstantiver (*constantives*) og performativer (*performatives*). Konstantiver er uttalelser og beskrivelser som er sanne eller usanne, som for eksempel 'jeg er her' og 'den stolen var blå'. Setningen 'jeg er her' beskriver en sann tilstand, mens 'den stolen var blå' beskriver et objekt ut fra et minne som ikke nødvendigvis er riktig. Performativer derimot, er setninger som utfører en handling (Loxley, 2007, s. 7-9), som for eksempel 'jeg forbyr deg å gjøre dette'. Her utføres handlingen å innføre et forbud gjennom denne uttalelsen. Det er selvfølgelig viktig at denne uttalelsen blir gjort av den rette personen, i riktig situasjon og rettet mot de rette personene for at handlingen skal være gyldig (Ibid. s. 9-13). Man må ha en form for makt, gjerne legitim, for å innføre et forbud. Hvem som helst kan ikke forvise en overstadig beruset person fra et bysentrum, men en politikonstabel på vakt kan beordre dette dersom det sees nødvendig for å opprettholde orden.

Det er viktig å nevne at skillet mellom konstativer og performativer ikke nødvendigvis er absolutt. Det er noen sitasjoner der det som tilsynelatende er en konstativ uttalelse kan utøve en handling. La oss se for oss en gjest på en restaurant bestiller en biff og nevner spesifikt at hun ønsker kjøttet gjennomstekt, såkalt *well done*. Når matretten serveres noen minutter senere takker gjesten og skjærer et stykke av biffen. Det viser seg at kjøttet ikke var gjennomstekt slik hun ønsket ovenfor kelneren, ja det er faktisk rått i midten. Naturligvis tilkaller gjesten kelneren og sier "biffen min er ikke gjennomstekt". Denne uttalelsen gjør egentlig ikke mer enn å beskrive en tilstand, men gitt situasjonen og rollene til gjesten og kelneren utfører denne uttalelsen også handlingen å klage på at kjøttet ikke er godt nok stekt. Kelneren vil sannsynligvis beklage dypt, samt sende maten tilbake til kjøkkenet og sørge for

at gjesten får et nytt kjøttstykke som er bedre stekt. Det kan til og med hende at gjesten får et glass champagne på huset.

Denne svakheten i det binære forholdet mellom performativer og konstativer adresserer Austin i det han bryter opp dette begrepsparet til fordel for et nytt tredelt begrepssett. Dette består av lokusjonære, illokusjonære og perlokusjonære handlinger (Fischer-Lichte, 2008, s. 25). En lokusjonær handling er selve uttalselsen. Dette er det rent verbale som ligger i setningen "biffen min er ikke gjennomstekt". En illokusjonær handling er det spørsmålet eller den handlingen som eventuelt ligger underforstått i den lokusjonære handlingen. Her er det snakk om klagen gjesten ytrer gjennom beskrivelsen av biffens tilberedning. En perlokusjonær handling er effekten den lokusjonære og illokusjonære handlingen eventuelt har. I dette tilfellet er en illokusjonære handlingen vellykket, så den perlokusjonære handlingen er at kelneren erstatter biffen med en som er bedre stekt. Hadde den samme illokusjonære handlingen blitt utført hjemme hos gjesten egen familie er det ikke sikkert at det hadde hatt samme effekt som på restauranten. I så tilfelle hadde det ikke eksistert en perlokusjonær handling som følge av den delvis performative uttalelsen.

Begrepet performativitet har da sine røtter innen språkfilosofi, nærmere bestemt performativer og talehandlinger, men ble etter kort tid tatt i bruk innen en rekke fagfelt, blant annet teater-, kunst-, musikk-, og litteraturstudier, mediavitenskap, sosiologi, kulturstudier, antropologi og filosofisk estetikk. Fremveksten av performativitet som begrep og konsept har i ettertid blitt kalt for den *the performative turn* (Guldbrandsen, 2006, s. 140). Dette forklarer innvirkningen performativitet har hatt på humaniora og samfunnsvitenskap.

Et eksempel på denne fremveksten av konseptet performativitet er Judith Butlers tanke om kjønn som noe man er og skaper gjennom sine handlinger, altså noe performativt (Loxley, 2007, s. 112-138). Selv om begrepet performativitet ble først brukt innen kjønnsstudier av Eve Kosofsky Sedgwick, regnes Butler for den som virkelig etablerte begrepet i dette fagfeltet. Hun gikk bort fra det tradisjonelle synet på kjønn som en medfødt fysisk egenskap ved menneskekroppen - kjønn er heller noe man konstant produserer og reproducerer gjennom sine handlinger. I følge Butler er man ikke født med et spesifikt kjønn, men tilegner seg denne identiteten gjennom mannlige og kvinnelige handlinger (Butler i Loxley, 2007, s. 140-143). Hun poengterer også at slike handlinger kan endre betydning, effekt og reaksjoner fra andre avhengig av situasjonen de utføres i. For eksempel kan en transvestitt på en scene

spre glede og få applaus fra et publikum mens synet av den samme transvestitten på gaten kan føre til frykt, sinne og kanskje til og med vold. Handlinger, og de uttrykk de skaper, endrer altså betydning og virkning avhengig av situasjonen de utføres i.

Et annet eksempel som viser konseptet performativitet sin tverrfaglighet er Erving Goffman sin bok *Vårt Rollespill til Daglig* (Goffman, 1992). En hovedtanke i denne boken er at vi mennesker mer eller mindre bevisst presenterer seg selv på en spesifikk måte avhengig av hvilken situasjon vi befinner oss i (Loxley, 2007, s. 150-154). I en begravelse er det forventet at man sørger og er stille i respekt for den avdøde, og man får sannsynligvis stygge blikk dersom man snakker høylytt i telefonen på en restaurant.

3.1.2 Teatervitenskap

Performativitet som begrep og konsept har også gjort sitt inntog i musikkvitenskapen, men først vil jeg redegjøre for dets bruk innen teatervitenskap. Dette fordi mange av teoriene her i stor grad også er relevant for musikk. Her står den tyske teaterviteren *Erika Fischer-Lichte* sin bok *The Transformative Power of Performance* (Fischer-Lichte, 2008) sentralt. I denne boken utnytter hun det performative sin evne til å bryte opp binære forhold og dikotomiske begrepspar som subjekt/objekt og signifikant/signifikat (Ibid. s. 25). Kanskje viktigst av Fischer-Lichtes argumenter er den om fremførelsen som en unik og ikke-reproduserbar hendelse som går tapt det øyeblikket den er fullført (Ibid. s. 75). Minner, beskrivelser, bilder, video- og lydopptak vil kun være ufullstendige representasjoner og spor. Fremførelsen som helhet er tapt i det øyeblikket den er ferdig. Hun argumenterer også for at performativitet kan brukes av skuespillere på scenen for å transformere verden slik som en talehandling kan. Ved å si "velkommen" åpner man for at andre mennesker kan krysse grensen som er dørstokken i huset ditt, og en skuespiller kan bruke kroppen sin på en måte som endrer forholdet mellom henne og publikum, mellom scene og sal.

Hvordan disse rollene som er fastsatt av kunstens institusjoner (Buerger og Buerger i Fischer-Lichte, 2008, s. 25) kan utfordres i et teaterstykke viser Fischer-Lichte gjennom *Lips of Thomas* av *Marina Abramović* slik den ble fremført 24. oktober 1975 i Galerie Krinzinger i Innsbruck (Fischer-Lichte, 2008, s. 11-13). Denne fremføringen starten med at Abramović kler av seg alle klærne og river dem i stykker før hun henger opp et fotografi av en mann som ligner henne på veggen lengst fra publikum som hun rammer inn ved å tegne en femkantet

stjerne. Hun fortsetter ved å sette seg ned ved et bord der det står en stor krukke med honning, en sølvskje, en flaske rødvin, et krystallglass, et barberblad og en pisk. Hun dypper sølvskjeen ned i honningskrukken og begynner å spise, sakte, men stopper ikke før krukken er tømt. Deretter gikk hun løs på vinen. Hun fylte opp krystallglasset, drakk med store slurker, og fylte på fra flasken helt til både den og glasset var tomt. Glasset knuste hun med sin høyre hånd slik at begynte å blø. Så gikk hun bort til veggen der hun stilte seg med ansiktet mot publikum. Der, i fullt syn for publikum, brukte hun et barberblad for å skjære en femkantet stjerne på magen sin. Blod fløt ut at kuttene, men Abramović fortsatte å pine seg selv. Nå tok hun pishen fra bordet, knelte foran fotografiet, og pisket seg selv på ryggen. Med en blødende høyrehånd, oppkuttet abdomen og blødende renner på ryggen la hun seg ned på en isblokk formet som et kors med armene ut. Over korset hang det en radiator som økte blødningene og smeltet isen. Det virket som Abramović planla å ligge der i selvtortur helt til isblokken hadde smeltet, men 30 minutter etter hun hadde lagt seg ned grep publikum inn. De dekket henne til og sørget for at hun fikk medisinsk hjelp. Abramović fikk påføre seg selv store skader gjennom det som tilsynelatende var selvtortur i over to timer før publikum stoppet henne. Det er naturlig å stille spørsmål ved publikums rolle i denne fremførelsen og deres reaksjon til det som kan defineres som svært alvorlig selvskading. Satt i kontekst med Austins teori om talehandlinger kan denne fremførelsen sammenlignes med performativer. Dette fordi den forårsaker en bestemt handling fra publikum, selv om Abramović muligens ønsket at de ikke skulle handle på den måten.

I løpet av de to timene denne fremføringen var både artist, publikum og arrangør vitne til en hendelse som hverken var legitimert eller forutsett av tradisjonene og normene innen visuell scenekunst. Først og fremst var uttrykkene som ble skapt på "scenen" så ekstreme at de utfordret grunnleggende menneskelige og etiske verdier. Hvor lenge skal man la en artist utholde slike store, om ikke livstruende smerter før en fremføring skal avbrytes? Hva om Abramović hadde blødd i hjel der på et kors av is med en radiator hengende over seg? Man kan nesten ikke se for seg hvilken samvittighet et publikum hadde stått igjen med dersom dette hadde blitt utfallet. Sannsynligvis kunne de også straffefølges på grunnlag av forsømmelse av hjelpeplikt (Justis- og beredskapsdepartementet, 2005 § 287). I tillegg til disse etiske og juridiske problemstillingene utfordret *Lips of Thomas* også de etablerte rollene til publikum og artist som to helt adskilte grupper. I utgangspunktet eksisterte det ikke et proscenium eller en annen form for fysisk grense som skilte disse to gruppene, områdene og virkelighetene, men dette skillet var fortsatt kulturelt og sosialt forankret i de ulike partene.

Dette viser den manglende handlingskraften til publikummet de to timene artisten fikk skade seg selv uforstyrret. Hadde Abramović, eller noen andre for den saks skyld, kledd av seg, drukket en hel flaske rødvin, hevet nedpå en krukke honning, kuttet og pisket seg selv ute på gaten ville forbipasserende gripe inn lenge før det hadde gått to hele klokketimer. Dette viser at det er enkelte uskrevne regler og normer innen en fremføringskultur som endrer selv de mest grunnleggende menneskelige verdier under fremførelsen av kunstverk.

Noe i motsetning til teaterforestillinger basert på manuser og regidokumenter produserte Abramović her, som mange andre performance-kunstnere, et stykke kunst som ikke etterlater seg noen form for fysisk dokumentasjon. Følgende forsvinner kunstverket som det oppsto under fremførelsen i det øyeblikket publikum griper inn og avslutter fremførelsen. Det som står igjen er kun minnene kunstneren og publikummerne har fra fremførelsen, og eventuelt de fortellinger og beskrivelser som er spredt av disse personene. Selv om dette ikke er like tydelig i tilfeller det det gjenstår manus og andre regidokumenter, er dette konseptet gyldig i like stor grad her. Dette skyldes de uendelig mange variablene som påvirker kunstutøvelse i øyeblikket. Blant disse er publikums bidrag til fremførelsen viktig.

Et sentralt begrep i Fischer-Lichte sin teori er *the autopoietic feedback loop* (Fischer-Lichte, 2008, s. 38 ff.). Med dette bygger hun videre på slik teatervitere før henne har definert teater, i motsetning til drama, som en fremførelse av et dramaturgisk verk foran et publikum (Ibid. s. 29 ff.). Gjennom *the autopoietic feedback loop* argumenterer Fischer-Lichte for at en fremføring består av mer enn kroppslig nærvær og en enveiskommunikasjon fra artist(er) som utøvere til publikum som mottakere. En fremførelse er heller en kontinuerlig toveiskommunikasjon mellom disse to partene. Artisten(ene) skaper et uttrykk som publikum reagerer på, som videre påvirker hvordan artisten(ene) velger å fortsette fremførelsen. For å illustrere dette kan vi se for oss en stand-up-komiker som forteller en vits på en scene foran en fullsatt sal. Vanligvis lar publikum rive seg med og ler høylytt av vitsen, og komikeren fortsetter å bygge videre på tematikken videre i fremførelsen. Dersom publikum derimot hadde blitt fornærmet av vitsen, og den etterfølgende kleine stillheten hadde tømt rommet for energi ville komikeren trolig fortsette på et helt annet spor, kanskje med å fornærme seg selv i et forsøk på å redde seg inn etter denne pinlige seansen. Mye av det samme skjer i en hvilken som helst fremføring foran et live-publikum, og foruten reaksjoner som påvirker selve utøvelsen på scenen har publikum også makt til å avslutte hele fremførelsen. Som de etablerte definisjonene av teater tilsier er publikum en forutsetning for at en fremføring

faktisk skal finne sted i utgangspunktet. De kan når som helst reise seg, forlate salen og smelle med døren på vei ut, og som Fischer-Lichte viser gjennom eksempelet om *Lips of Thomas* kan de også gripe inn i det som skjer på scenen.

I kapitlet *The performative generation of materiality* (Fischer-Lichte, 2008, s. 75-137) redegjør Fischer-Lichte for en terminologi som kan brukes for å undersøke en fremførelse fra et performativt synspunkt. I første del av dette kapitlet diskuteres bruken av skuespillernes fysiske kropp, rollen kunstverket krever at de inntar, og forholdet mellom disse to. Dette gjennom begrepene *corporeality*, *embodiment* og *presence*, og etterfulgt av en diskusjon om bruken av dyrekropper. Disse begrepene er viktige for den helhetlige forståelsen av kunstfremførelser som noe performativt, men jeg vurderer de som mindre viktig for min fagorientering i denne oppgaven. Dette ved at de fokuserer på realiseringen av kunstverket i en fremførelse slik det er gjort av artistene på scenen mer enn gjennom et overordnet syn situasjonen og konteksten, eller rommet, fremførelsen finner sted i. Og etter diskusjonen om skuespilleres kroppslighet i fremførelsen følger nettopp en diskusjon om det romlige rundt fremførelsen (Fischer-Lichte, 2008, s. 107-120).

Det romlige rundt fremførelsen består av det rommet, i utvidet forstand, som skapes under fremførelsen og forsvinner i det den er ferdig. Først og fremst er dette på et arkitektur-geometrisk rom som eksisterer både før under og etter fremførelsen, som igjen består av en spesifikk planløsning, måler en bestemt høyde, bredde og dybde, og er i de fleste tilfeller statisk og fasttømret. Dette rommet kan beskrives som en beholder ved at det den inneholder, i dette tilfellet kunstutøvelsen, forblir adskilt fra verden utenfor. Hvordan dette arkitektur-geometriske rommet, med de muligheter og begrensninger det representerer, blir utnyttet, anvendt, realiser, behandlet og/eller undergravd vil påvirke det romlige rundt fremførelsen. Det er imidlertid et skjørt og ustabilt rom som lett kan påvirkes av andre faktorer som bevegelser og lydproduksjon fra publikum.

Det arkitektur-geometriske rommet dikterer hvor artistene kan utøve kunsten og hvordan publikum plasseres i forhold til dette området. Kunsten og dens utøvelse blir da til på grunnlag av scenens rent fysiske dimensjoner og andre aspekter med rommet fremførelsen finner sted i. Også publikums perseptuelle muligheter blir diktert av det arkitektur-geometriske rommet; deres plassering, enten sittende i en amfiløsning, eller stående på et gulv, gir de et bestemt synsfelt over resten av rommet og en egen opplevelse av dets akustikk.

Artist og publikum kan også separeres ved hjelp av en scenekant, et proscenium, et rekkverk, eller annen form for fysiske grenser og sperringer. Begrensningene som blir satt av det arkitekturgeometriske rommet kan imidlertid utfordres av både artister og publikum.

Artistene kan velge å tre ut i det designerte publikumsområde og utøve kunsten utenfor scenen, og publikum kan storme scenen for å delta i fremførelsen eller hindre den. Ofte skal det ikke mer til enn én aktør som utfordrer med disse begrensningene før flesteparten av fremførelsens aktører lar seg rive med for å så bryte ned disse forutbestemmelsene totalt.

Det arkitektur-geometriske rommet kan også tilføre noe til kunstutøvelsen gjennom en tematisk og symbolsk verdi. Ved å fremføre teaterstykker i nærheten av, eller i samme by, som der handlingen finner sted vil det kunne forsterke realismen og dagsaktualiteten til teaterstykket. Også rent estetisk vil rommet kunsten utøves i kunne bidra. Dette ved å bygge videre på estetikken til kostymene og kulissene i rammen rundt scenerommet. Her bidrar det arkitektur-geometriske rommet til å skape en atmosfære, men denne atmosfæren blir til i publikums og artistenes inntrykk. Atmosfæren er altså ikke bundet til et arkitektur-geometrisk rom, men blir tillagt, og former da, rommet fremførelsen finner sted i. Et godt eksempel på noe som påvirker denne atmosfæren er lukt. Utendørsteatre vil naturligvis ha en luft og en lukt som er lik den utenfor teatret, ofte preget av trær og andre planter i et omliggende grøntområde. Ulike lyskilder brukt innen lyssetting har en egen lukt, enten det være røyken fra levende lys, duften av gassbluss, dunsten fra en parafinlampe eller eimen fra en varm og støvete glødelampe. I de senere dager vil det også lukte et hint av røykveske i teatre da mange av disse veskene kondenserer på samtlige av teatersalens overflater og følgelig er krevende å vaske bort. Andre eksempler på faktorer som påvirker atmosfæren i et rom er størrelse, materialbruk, utsmykning og andre arkitektur-geometriske aspekter, renhold og vedlikehold av dette, lyssetting, luftkvalitet, temperatur og støynivå.

Etter Fischer-Lichtes diskusjon om det romlige rundt fremførelsen, retter hun fokuset mot tonalitet (Fischer-Lichte, 2008, s. 120-137). Mange av disse begrepene allerede er etablert innen musikkvitenskap og musikk generelt, og vil derfor ikke kunne tilføre denne oppgaven nok til å rettferdiggjøre en redegjørelse av de. Men *aural spaces* (Ibid. s. 122-125) ønsker jeg å redegjøre for da det kan sies å videreføre diskusjonen om det romlige, nå i en mer utvidet forstand. Den første og fremste bidragsyteren til dette auditive rommet beskrives som publikummet. Spesielt de publikummerne som kommer for sent til fremførelser og forstyrrer den med bråk fra seter og ytterklær har fått mye negativ oppmerksomhet i pressen og

litteraturen. Disse uttalelsene gjorde at publikum fra 1950-tallet var mye mer disiplinert og unngikk å produsere de fleste slike uvelkomne lyder. Denne "stillheten" ble kommentert av John Cage gjennom pianostykket *4:33*. Dette stykket består av tre satser med "stillhet" som til sammen strekker seg over fire minutter og 33 sekunder. Med stillhet menes her at det ikke produseres lyder som konvensjonelt tilhører en fremførelse, som for eksempel replikker, sang og instrumentspilling. Auditivt består dette stykket da utelukkende av fremførelsens *aural space*. Pianisten produserer i tillegg til publikummet en rekke bilyder i sin forberedelse til toneproduksjonen som aldri kommer; vedkommendes fottrinn i det hen går inn på scenen, knirking og små dunk i det pianoets ulike lokk åpnes og justeres, knirking fra stolen da den flyttes på og justeres, og lyden av notene som settes på plass og blas i. Alt dette i tillegg til friksjon mellom de ulike klesplaggene og naturlige kroppsllyder som pusting. Foruten dette blir været utenfor salen, susing fra ventilasjon, summing fra elektroniske apparater og lyder fra andre aktiviteter i omliggende rom en del av det auditive rommet, atmosfæren, og da også den helhetlige fremførelsen.

3.1.3 Musikkvitenskap

Innen musikkvitenskap har den performative vendingen ført med seg er rekke nye innfallsvinkler og metoder. Gjennom Wallace Berry sin studie av såkalt analytisk informert fremføring (Berry i Cook, 2013, s. 71) forsket han på hvordan musikkanalyse kunne endre fremføringspraksis. Dette arbeidet satt lys på hvordan musikk interpreteres og analyseres av musikerne som fremfører den, og hvilke endringer ulike analytiske funn kan ha på den klingende musikken. Grunnet fremskritt innen innspillingsteknologi kan studier av slike analytisk informerte fremføringer bli sett i et større bilde. Dette fordi dagens digitale musikkformater kan omforme den klingende musikken til tallrekker som representerer frekvensspekteret til musikken over tidsrommet den fremføres i. Ved hjelp av dataprogrammer kan forskere i dag dechiffre disse tallrekkene og får da et rent datagrunnlag for empiriske sammenligningsstudier (Cook, 2013, s. 74). Mønstre for valg av tempo, frasering, aksentuering og kreative tempovariasjoner kan da kartlegges over tid og vise hvordan normene innen fremføring av det aktuelle stykket har utviklet seg over tid, i ulike land og for enkelte dirigenter. Hvordan Pierre Boulez utvikler seg som dirigent av tunge romantiske verk kan for eksempel undersøkes ved å sammenligne hans ulike innspillinger av Gustav Mahler sin 9. symfoni (Guldbrandsen, 2006, s. 151 ff.).

Etter den performative vendingen innen musikkvitenskap har forskere også analysert en utøvers personlige musikalske stil og persona. Cook bruker en TV-produksjon av Arturo Benedetti Michelangelis fremførelse av Chopins *Mazurka op. 33, no. 4* i 1962 som eksempel på hvordan man kan analysere en utøvers persona (2013, s. 72-73). Pianistens nærmest rituelle forberedelser til kunstutøvelsens første tone skaper en kraftfull mystikk rundt utøveren, som om han er en halvgudelig representant for den høyere makten som er klingende musikk. I det Michelangeli utøver musikken blir han i ett med musikken da han realiserer det som er representert i notematerialet. Gjennom et, sannsynligvis tysk eller østerisk flygel, realiserer denne italieneren en polsk dans slik den er komponert av den polske Chopin som igjen er inspirert av samtidens musikkmiljø i Warszawa, Wien og Paris. Gjøres denne analysen av notematerialets realisering slik det er gjort av utøveren i sammenheng med vedkommendes kroppsbevegelser før, under og etter fremførelsen, samt det skriftlige materialet, argumenterer Cook (2013) for at nærmer oss en helhetlig forståelse av musikkfremførelse ved å bygge en broer mellom ulike fagfelt. Han poengterer avslutningsvis at dette bare er en begynnelse, og at en helhetlig forståelse av musikkfremførelse krever alle interpretive våpen i arsenalet, og enda litt til (s. 84).

Kartomi (2014) sammenfatter konseptet performativitet innen musikkvitenskap som både musikalske faktorer som selve musikken, musikernes lydproduksjon, bevegelser, persona, musikalske ferdigheter og stil, og ikke-musikalske faktorer som konsertlokalets akustikk og stil, publikums plassering, belysning, samt regissørens, teknikernes, sminkørenes, back-up artistenes, arrangørenes, publikums og støttespillernes bidrag, ja alle som har bidratt til fremføringens realisering (s. 189). Hun overfører også Austins tredeling av en performativ hendelse som lokusjonære, illokusjonære og perlokusjonære, og Sedgewicks tilskudd av det fjerde periperformative nivået (Sedgewick i Kartomi, 2014, s. 191), til fremføring av musikk. Dette skaper en firedelt modell som består av den faktiske musikken som fremføres, hvordan musikken utøves, utøvernes påvirkning på publikummet og omvendt, og tilskuddet gjort av andre aktører i fremførelsen. Ved å anvende denne modellen og systematisk sammenligne fremførelser kan forskere trekke generelle konklusjoner om performativitet i musikk. Da denne oppgaven ikke omhandler verkanalyser direkte vil jeg anvende de to sistnevnte nivåene i denne modellen mer enn de to første. Det tredje nivået; utøvernes påvirkning på publikummet og omvendt tolker jeg som svært likt Fischer-Lichtes begrep *autopoeitic feedback loop*, noe som er redegjort for tidligere. Under det fjerde nivået kan omfatte min

bruk av det sosiale og fysiske rommet i utvidet betydning. Dette ved at disse to begrepene representerer innsatsen som er gjort av alle aktørene utenom kunstutøverne og publikum.

Christopher Smalls begrep *musicking* (Small, 1998) representerer et annet syn på musikkfremførelse som noe mer enn realiseringen av notemateriale som klingende musikk. Musikk er i følge Small noe mer enn en gjenstand, det er en handling som en gruppe mennesker utfører sammen. Meningen med den musikalske handlingen er da i relasjonene mellom utøvere, publikum og produksjonspersonell, og ikke i musikken i seg selv. Dette begrepet og det perspektivet det innebærer er et godt utgangspunkt for å studere det sosiale rommet i utvidet forstand, men min tilnærming vil også grense mot kulturstudier og sosiologi.

3.1.4 Sosiologi

En musikalsk fremføring defineres ofte som at *noen* fremfører *noe*, for *noen* andre. I denne oppgavens tilfelle er det snakk om et operakompani, med eventuelt innleide solister, kunstneriske ledere og produksjonspersonell, som fremfører et operaverk for et publikum. Dette danner to grupperinger under fremførelsen; de utøvende og de mottagende. Dette kan beskrives som to mindre sosiale grupperinger, som sammen går inn under den større sosiale grupperingen som er vestlig kunstmusikk. Som Fischer-Lichte poengterer er ikke dette et dikotomisk par, men en plastisk rollefordeling som lett kan endres i løpet av fremførelsen slik at publikum bidrar til kunstutøvelsen på scenen. For enkelhets skyld velger jeg å dele de utøvende inn i to grupper; artistene som skaper og utøver kunsten, og produksjonspersonellet som står for all logistikk, vertskap, teknikk og andre tjenester som er nødvendige for fremførelsen utover selve kunstutøvelsen. Utøvernes og produksjonspersonellets plass og rolle i fremføringen er gjerne fastsatt av instruksjer, noter og regidokumenter, mens publikum ofte har akseptert en rekke vilkår gjennom sitt billett kjøp. Foruten dette må både artister, produksjonspersonell og publikum følge et sett med tidvis uskrevede regler og normer å for å innta den riktige plassen og rollen i fremførelsen. Disse normene og reglene, samt den generelle etikette som forventes, kan best beskrives som en lyttekultur. Denne kulturen går gjennom i større detalj i den ellefte esken i mitt sett med kinesiske esker, men her i den tolvte ser jeg det nødvendig å etablere noen grunnleggende begreper og innfallsvinkler innen sosiologi (Østerberg & Engelstad, 1995, s. 13-43).

Min bruk av begrepet *lyttekultur* kan kategoriseres som et *generelt kulturbegrep*, men gjeldende kun innenfor en bestemt situasjon; fremførelse av opera. Dette ved at det omfatter hele mønsteret for publikums, artisters og produksjonspersonells tilværelse under fremførelsen av opera slik det skiller seg fra tanke-, kommunikasjons- og atferdsmønstre ellers i deres daglige liv. Disse mønstrene er styrt av *sosiale normer* som definerer god takt og tone, skikk og bruk, sed, og alminnelig høflighet. Disse normene viser igjen til et sett *verdier* som søkes å oppnå. Gjennom å følge disse mønstrene blir hvert enkelt publikum *integrert* i en større, *udifferensiert helhet*, og på samme vis kan denne helheten *desintegreres* gjennom grove brudd på gjeldende normer. Noen publikummere vil føle på en viss *tvangsintegrasjon* når de trer inn i en fremmed lyttekultur der de ikke er klar over, eller enige med, dens normer og verdier. I verste fall vil en slik fremmed lyttekultur kunne oppleves som en sosial tvangstrøye.

En lyttekultur vil også medføre en *sosial struktur* som er lik mellom ulike institusjoner innad i musikkjangeren. Dersom man er et erfarent operapublikum vil man neppe ha problemer med å finne frem i ethvert operahus og til de tjenestene som tilbys. Selv om variasjonene kan være mange vil enkelte mønstre og strukturer være like uansett hvilken operahus man befinner seg i. Operahuset kan befinne seg i Europa, Nord-Amerika eller Asia, det kan være enormt eller være av en mindre størrelse, gammelt eller nytt, laget av stein, betong treverk eller murpuss. Likevel er det fortsatt et operahus, og man kan forvente å finne både billettluke, garderobe, toalett, skilt som viser vei til de ulike seteradene og en bar eller et annet serveringssted. I de fleste tilfeller vil disse tjenestene og deres art være svært lik fra operahus til operahus. Forholdet mellom lukebillettøren og den besøkende vil være det samme uansett kjønn, etnisitet, alder eller musikalsk erfaring: billettøren skal sørge for at vedkommende får tilbud om den best passende billetten, selge denne billetten og ellers yte god service ovenfor kunden.

Både publikum, utøver og produksjonspersonell vil under operafremførelsen jobbe for å fremstå riktig i forhold til normene, reglene og rollene innen lyttekulturen. Dette kan beskrives som et skuespill selv om dette begrepet normalt er brukt utelukkende om det dramaet som utøves på scenen. Disse aktørene i operafremførelsen inntar alle en *sosial rolle* ved at de endrer atferd basert på omgivelsene. Det er dette Goffmans dramaturgiske metafor på samfunnet som et sosialt liv utspilt som roller på en teaterscene (Goffman, 1992). Artistene og produksjonspersonellet under en operafremførelse inntar selvfølgelig en

frontstage rolle da de står for de mest sentrale delene i fremførelsen, noe de legger fra seg når de går *backstage* og kan opptre som sitt daglige selv i større grad. Men også publikum gjør det samme i det de trer ut av hjemmets private sfære til operahusets offentlige sfære. Ved å tre inn i vestlig kunstmusikkens lyttekultur og følge de normer dette innebærer kan det sies at publikum utspiller et skuespill i form av de rollene musikkjangerens etikette krever.

Foruten litteratur som beskriver denne lyttekulturen bygger min argumentasjon i denne oppgaven på deltagende observasjon. Jeg har selv erfart lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk hovedsakelig som publikum, men også i begrenset omfang som artist og produksjonspersonell. Som jeg vil redegjøre for i analysen, bygger denne på min personlige erfaring og observasjon fra en av forestillingene av DNO&Bs produksjon av *Tosca* i sesongen 2017/2018.

3.2 Innerste og første eske: Den faktiske situasjonen i Roma rundt juni 1800

Det finnes et historisk utgangspunkt for operaen *Tosca* som utvilsomt har betydning for verkets tilblivelse, for verkets historie, og dermed også for hvordan operaen framføres i dag. Den første og innerste esken kan derfor være selve den historiske situasjonen operaen skildrer. Dette inkluderer faktiske hendelser og deres omgivelser, sosiale normer og regler, maktfordeling, politikk, økonomi, arkitektur, kultur, geografi, klima, med mer. i Roma i tiden rundt juni 1800. Dette er umulig å erfare direkte for oss i dag fordi vi nå lever over 200 år senere. Akkurat som kunstmusikk blir definert av Fischer-Lichte som en unik og ikke-reproduserbar hendelse som går tapt i det øyeblikket den er fullført (Fischer-Lichte, 2008, s. 75), må også den faktiske situasjonen i Roma rundt juni 1800 ansees som tapt. Dette fordi ingen historiebok eller fortelling vil være god eller presis nok til fullt ut å gjenskape denne tiden, og man kan heller ikke se for seg reelt hvordan Roma, Italia, Europa og verden forøvrig var på denne tiden. Kompleksiteten i et tidsrom som dette er uendelig stor, og er følgelig umulig å dokumentere i sin helhet. Grunnet dette, samt vår manglende evne til å reise tilbake i tid, blir vi tvunget til å se tilbake på Roma rundt juni 1800 gjennom ufullstendige dokumentasjoner og beskrivelser. Dette utgjør et neste lag i mitt sett av kinesiske esker.

3.3 Andre eske: Historien om Roma rundt juni 1800

Den andre esken representerer hvordan situasjonen i Roma rundt juni 1800 har blitt beskrevet i ettertid gjennom fortellinger og historiebøker. Her vil teknologi, arkitektur, kunst og overordnede sosiale strukturer som maktfordelingen i Roma, Italia og Europa stå sentralt. Dette er viktige aspekt ved rammen rundt den faktiske situasjonen i Roma rundt juni 1800, men det er uvisst hvorvidt den gjennomsnittlige innbyggeren var bevisst på dette i sin hverdag.

Noen av fortellingene fra Roma rundt juni 1800 har vandret fra generasjon til generasjon gjennom folkemunne. Hvem som helst kan ha tilført, trukket fra eller endret deler av informasjonen underveis i denne kjeden av mennesker. Det vil da være riktig å anta at fortellingene mister mer og mer nærhet til den faktiske situasjonen for hvert ledd i denne kjeden. Det er også vanskelig å finne frem til den originale kilden for å bedømme dens troverdighet; for alt man vet kan fortellingen ha startet hos en person som ikke var tilstede i Roma rundt juni 1800 i det hele tatt. Disse fortellingene vil derfor ikke være en god kilde for å forstå den faktiske situasjonen i Roma på denne tiden.

Historiebøker som omhandler Roma på starten av 1800-tallet vil være en mer pålitelig kilde enn den overnevnte muntlige tradisjonen. Først og fremst vil historiebøker ofte være vurdert av et fagmiljø av forskere, historikere og forleggere. Dette gjør det mulig for den enkelte akademiker å finne historiebøker som er anerkjent som en god representasjon av den faktiske situasjonen. Men selv disse kildene vil ikke være rent objektive. Historiebøker vil alltid være farget av tidspunktet de ble skrevet på og forfatterens syn på fortiden. Dette subjektive synet kan være påvirket av forfatterens skoloring, nasjonalitet, religion, tilhørighet i andre sosiale strukturer, og i noen tilfeller rasisme og andre diskriminerende synpunkt. For eksempel blir krigshistorier tradisjonelt skrevet av de seirende partene, og får derfor en uheldig partisk tone. Man må ta høyde for at forferdelige handlinger utført av de allierte styrkene under andre verdenskrig blir neddempet og overskygget av Nazi-Tysklands handlinger i datidens ikke-tyske historiebøker.

I disse historiefortellingene vil det også bli uthevet enkelthendelser som ikke nødvendigvis opplevdes som viktige i datiden. I ettertid er det en selvfølge at slaget ved Waterloo er et tidsskille i europeisk historie, men dette ville være vanskelig å forstå på begynnelsen av 1800-tallet, og i hvert fall i juni 1815. Det samme kan sies om hendelser i Roma på 1800-

tallet, som ikke ble opplevd som viktige da de skjedde, men som i ettertid trekkes frem som signifikante.

I historiske beskrivelser av Roma og Italia rundt juni 1800 vil Napoleonskrigene stå sentralt. Dette fordi de seire og nederlag som fant sted på denne tiden sees på som viktige for den maktfordelingen som er i dag. I 1798 inntok franske tropper Roma, og det ble dannet en koalisjon mot Frankrike (Wolff, 2019). Under ledelse av Ferdinand IV gikk kongerike av Napoli da til krig, men franskmennene fikk raskt overtaket, og kongehuset måtte rømme fra Napoli. Med Den første franske republikks støtte ble Den partenopeiske republikk da opprettet i 1799. Denne republikken ble siden oppløst sammen med Roma og Milano da franskmennene ble slått av general Suvorovs østerriksk-russiske styrker i Nord-Italia senere i 1799. Denne utviklingen snudde da Napoleon slo tilbake ved Marengo 14. juni 1800, og kjempet videre til å bli kronet konge av Italia i Milano 1805 (loc. cit.).

Disse skrevne og muntlige beskrivelsene av Roma og Italia rundt juni 1800 blir brukt som grunnlag for handlingen i Sardous teaterstykke *La Tosca* og Puccinis opera *Tosca*. Spesielt det avgjørende slaget ved Marengo 14. juni 1800 blir referert til direkte i operaverket (Legerman, 1962, s. 991 og 1007). Denne esken kan være relevant for analyser av Sardous og Puccinis verk direkte, men jeg velger å ikke bruke esken i min analyse av *Tosca*. Dette fordi verkanalyse ikke vil bidra nevneverdig til min diskusjon av det fysiske og sosiale rommet musikk fremføres i sammenlignet med plassen det krever.

3.4 Tredje eske: Victorien Sardous *La Tosca*

Den tredje esken er situasjonen i Roma rundt juni 1800 slik den er skildret i Victorien Sardou sitt skuespill *La Tosca*. I likhet med og i enda større grad enn historiebøkene er denne skildringen også subjektiv. Som dramatiker og forfatter hadde Sardou en interesse i å skrive et godt teaterstykke. Denne skildringen skulle ikke nødvendigvis være historisk korrekt, den skulle være kunstnerisk stimulerende og underholdende. Nasjonaliteten til Sardou kan også være av interesse i en analyse av *La Tosca* fordi Napoleons krigføring ligger som et politisk bakteppe for handlingen. Siden han var fransk må man kunne spekulere i hvorvidt dette har farget hans skildring av den store franskmannens krigføring. I tillegg kan man stille spørsmål med hvor godt en fransk dramatiker på 1880-tallet kjenner til det italienske samfunnet i Roma rundt juni 1800.

Enkelt sagt er handlingen i teaterstykket *La Tosca* en gammel og velprøvd oppskrift på dramatik som stammer fra middelalderen (Carner, 1985, s. 2). En mann er dømt til døden, og hans kone, elskerinne eller datter bønnfaller dommeren eller en tilsvarende maktinnehavende person til å tilgi fangen. Dommeren vil gjøre det dersom han kan nyte selskapet til fangens kvinnelige følge for en natt. Hun går med på avtalen, bare for å våkne til at fangen blir henrettet likevel. Sardou var heller ikke den første som skrev et slikt teaterstykke med Napoleonskrigene og slaget ved Marengo som bakgrunn (Ibid. s. 2 ff). Derfor ble teaterstykkets premiere i 1887 etterfulgt av anklager om plagiat fra blant annet Ernest Daudet og Maurice Barrymore. På tross av dette ble Giacomo Puccini anbefalt av librettist Ferdinando Fontana å skrive en opera basert på Sardous *La Tosca*. Puccini ble imponert over stykket og skrev så til sin forlegger og bad ham om skaffe tillatelse fra Sardou (Carner, 1985, s. 11). Dette resulterte i Puccinis opera *Tosca*. Som tidligere nevnt vil jeg ikke utføre en verkanalyse av dette teaterstykket. Uansett, Puccinis operaverk tar oss videre til min fjerde eske.

3.5 Fjerde eske: Puccinis *Tosca*

Den fjerde esken er operaen *Tosca*s partitur og libretto slik de ble skapt av komponisten Giacomo Puccini, og tekstforfatterne Giuseppe Giacosa og Luigi Illica på slutten av 1890-tallet. Selv om det har blitt produsert reviderte utgaver av både partitur og libretto gjennom årene, baserer innholdet i denne esken seg hovedsakelig på det skriftlige materialet som originalt ble produsert av Puccini, Giacosa og Illica. En tradisjonell musikkvitenskapelig metode for å studere materialet som er representert i denne esken er analyse av operaverkets partitur. Her vil man kunne identifisere underliggende strukturer, harmoni, rytmiske elementer, melodier og musikalsk symbolikk for å finne indre sammenhenger i operaverket, samt komposisjonsteknikker i musikken. Disse funnene gjort i analysen blir ofte brukt for å kaste nytt lys over verket eller plassere det innenfor en musikkjanger, stil, tidsperiode, og i en musikkhistorisk sammenheng (Ruud, 2016, s. 243 ff.).

I operaen *Tosca* kan man identifisere ledemotiver for de ulike karakterene, og se dem i sammenheng med estetiske verdier knyttet til den aktuelle karakteren. For eksempel starter hele operaen med det dramatiske Scarpia-temaet som kan knyttes til Scarpias grusomhet, voldelighet og brutalitet (Carner, 1985, s. 22 f.). Et annet eksempel er Attavanti-temaet som

kan analyseres for å finne sammenhenger mellom Cavaradossis kjærlighet ovenfor Tosca, et sekst-trinn oppover og italiensk folkemusikk (Ibid., s. 102 f.). Disse musikalske elementene og meningen som dras ut av dem kan også sees i en større biografisk og musikkhistorisk sammenheng (Parker i Carner, 1985, s. 117 ff.). Som nevnt i oppgavens innledning er ikke problemstillingen min knyttet direkte mot verkanalyse av et enkelt operaverk. Denne fagtradisjonen og disse metodene blir derfor kun nevnt i denne esken til orientering.

En annen metode for å studere dette materialet som er representert i denne esken, er en analyse av operakomposisjonens andre halvdel; librettoen. Før jeg går videre inn i dette er det viktig å nevne at en analyse av *Tosca* ofte ser partituret i sammenheng med librettoen og omvendt, så et klart skille mellom disse to eksisterer ikke. Likevel vil dette skillet mellom partitur og libretto være riktig å bruke i denne delen av oppgaven, da analyser av henholdsvis partitur og libretto medfører egne fagtradisjoner og følgende metodesett. Når det gjelder librettoen vil det være naturlig å sammenligne den med det originale teaterstykket av Sardou. Dette for å bedre forstå hvilke dramaturgiske valg Puccini, Giacosa og Illica har gjort. Også her, men i teatralisk forstand, vil indre sammenhenger i verket, underliggende strukturer og symbolikk være av interesse for analytikerens. Dessverre er analyse av librettoen et felt jeg som musikkviter ikke har nok kunnskap om for å uttale meg i særlig stor grad. Likevel vil jeg gi en synopsis av operaen på grunn av dets referanseverdi. Dette valget er begrunnet tidligere i oppgaven; det er vanskelig å diskutere enkeltscener i en operafremføring uten å først orientere seg i operaens handling som helhet.

3.5.1 Synopsis av Puccinis *Tosca*

Operaen begynner ved å introdusere Cesare Angelotti, en politisk fange på flukt fra fengselet i *Castel Sant'Angelo* (Legerman, 1962, s. 981 ff.). Han gjemmer seg i kirken *Sant'Andrea della Valle* der hans søster, fyrstinne Attavanti har sørget for en nøkkel til sitt slektskapell. Mens Angelotti søker tilflukt i Attavanti-kapellet kommer sakristanen og Angelottis venn, maleren Mario Cavaradossi inn. Cavaradossi jobber med et maleri av Maria Magdalena til kirken. Han synger om sangerinnen Floria Tosca som han er håpløst forelsket i. Gjennom sangen forteller han også at han har blitt inspirert av en annen vakker kvinne han så under bønn i kapellet, og at hun er noe av inspirasjonen til hans maleri av Maria Magdalena. Så snart sakristanen har gått våger Angelotti seg frem. Han får da matkurven til Cavaradossi, men må gjemme seg igjen da Tosca plutselig dukker opp.

Tosca har dessverre hørt Cavaradossi og Angelotti prate, og mistenker at Cavaradossi er utro med noen andre. Når hun i tillegg synes hun ser de kroppslige trekkene, og ikke minst de blå øynene, til fyrstinne Attavanti i maleriet må Cavaradossi bruke all sin overtalelsesevne for å roe henne ned. Etter en avtale om å male Maria Magdalenas øyner mørke, slik som Tosca sin øyne, blir de enige om å møtes etter en konsert Tosca skal synge denne kvelden.

Et kanonskudd fra *Castel Sant'Angelo* runger gjennom byen og varsler at en fange har rømt fra fengselet. Cavaradossi inviterer Angelotti hjem til villaen sin for å gjemme seg. Der har han et hemmelig rom i brønnen der Angelotti er trygg selv for et gjennomsøkt av villaen. De finner frem noen kvinneklær som Attavanti har gjemt under alteret som de bruke for å forkle Angelotti, men de glemmer igjen Attavantis vifte. De rømmer gjennom en hemmelig gang ut av kirken og videre til Cavaradossis villa.

I neste øyeblikk bryter sakristanen inn i det nå tomme kapellet med en gledelige nyhet til Cavaradossi, Napoleon er beseiret i et slag ved Marengo og det skal arrangeres fakkeltog, galla og seiersfest med Toscas fremførelse av en nyskrevet kantate. Politisjef Baron Scarpia ankommer deretter med sin angiver Spoletta, sin politifunksjonær Sciarrone og et følge av politibetjenter. Cavaradossis tomme matkurv og funnet av Attavantis vifte vekker Scarpias mistanke, og han bestemmer seg for å bruke dette til å så splid mellom Cavaradossi og Tosca. Scarpia er selv også lidenskapelig forelsket i Tosca.

Da Tosca kommer tilbake til kapellet for å fortelle Cavaradossi at kveldens planer må endres på grunn av seiersfesten griper Scarpia muligheten. Han trekker frem viften og teoretiserer om Cavaradossis utroskap, og at turtelduene Attavanti og Cavaradossi ble forstyrret og måtte dra. Toscas sjalusi tar fyr og hun stormer ut i retning mot Cavaradossis villa. Scarpia sender tre menn og en vogn for å skygge henne. Hun vil lede dem til Cavaradossi og Angelotti. Med dette avslutter første akt til tonene fra *'Te Deum'*.

Andre akt begynner i Scarpias hjem i *Palazzo Farnese* der han venter på å høre fra jakten på Angelotti. Han har også invitert Tosca til sitt hjem for å kunne forføre henne. Spoletta trer inn og informerer om jakten. De har fulgt fotspor fra kirken til Cavaradossis villa og gjennomsøkt huset. De har ikke funnet Angelotti, men har arrestert Cavaradossi fordi han skal ha hånt politimennene med ironiske gester og tonefall. Scarpia er rasende over det tapte

sporet av Angelotti, men er overbevist om at Cavaradossi er medvirkende i flukten. Cavaradossi føres derfor inn til Scarpias hjem og avhøres av Scarpia og hans menn. I avhørene benekter han alle anklager, men de fortsetter likevel. Like før Spoletta og Sciarrone skal føre han til bakrommet for å torturere han, kommer Tosca inn og omfavner sin kjære Cavaradossi. Hun får da streng beskjed om å ikke røpe noe som helst.

Scarpia prøver å snakke med Tosca "som gode venner" for å få ut det hun vet om Angelottis flukt. Hun nærmest avhøres om hva hun så når hun kom til Cavaradossis villa, men selv om hun sannsynligvis ble fortalt om Angelotti i brønnen understreker hun at Cavaradossi var helt alene i villaen. Denne avhøringen eskalerer helt til Scarpia forteller om torturen som foregår i bakrommet mens Cavaradossis smerteskrig bærer gjennom veggen. Scarpia vil fortsette torturen av Cavaradossi helt til døden ved mindre Tosca snakker ut. Hun bryter til slutt sammen og forteller om Angelotti i brønnen. Scarpias menn stanser da torturen og bærer Cavaradossi inn til Tosca så hun får se skadene hans. Cavaradossi får da også høre Scarpias ordre om å finne Angelotti i brønnen, og skjønner dermed at Tosca har fortalt sannheten. Plutselig avbryter Sciarrone med den sjokkerende nyheten om den italienske hærens nederlag mot Napoleon ved Marengo. Til Scarpias frustrasjon bryter Cavaradossi ut i jubel over Bonapartes triumf og tanken om en befrielse fra Italias despoti. Spoletta og Sciarrone blir beordret om å ta med Cavaradossi ut og til galgen. Scarpia er nå alene med Tosca.

Nå kan Scarpia endelig begynne sin forførelse av Tosca. Gjennom en langstrakt dialog bruker han Cavaradossis liv som en brekkstang for å overtale Tosca; du kan redde din kjæres liv ved å begi deg og din kropp til meg. Med de innblandede kjærlighetserklæringene og varme ord virker det som om Scarpia lykkes med sitt mål. I det Tosca virker å gå med på hans krav bryter Spoletti og Sciarrone inn. De har funnet Angelotti, men han tok livet sitt før de fikk arrestert ham. Etter en ordre om å henge Angelottis lik i galgen forlater Sciarrone rommet og Spoletta, Scarpias trofaste tjener, får beskjed om å lukke døren. Nå er Scarpia, Spoletta og Tosca alene i rommet. Spoletta blir så instruert om å forfalske Cavaradossis henrettelse, "på samme måte som Palmieri", og han forlater deretter rommet. Før Tosca gir Scarpia hans etterlengtede elskov, stiller hun krav til passersedler for hun og Cavaradossi slik at de kommer seg trygt ut av byen. Etter Scarpia har fylt ut disse får han *Toscas kyss*, et knivstikk med døden til følge. Tosca forlater åstedet, og med Scarpias livløse kropp midt på scenen er andre akt av operaen ferdig.

Tredje og siste akt starter med en skildring av en oppstillingsplass på Castel Sant'Angelo neste morgen. Dette akkompagneres av en gjetergutt som står off-stage og synger den triste kjærlighetssangen '*Io de' sospir'i*. Cavaradossi blir så ført frem til en fangevokter som venter med papirarbeidet, "undertegn her" sier han, "De har en time igjen, ønsker De en prest?". Cavaradossi vil heller bruke timen på å skrive et brev til sin kjære Tosca.

Etter kort tid kommer Tosca til Castel Sant'Angelo med de gode nyhetene. Hun og Cavaradossi er fri til å gå. Tosca forteller videre om det hun har gjort med Scarpia, og planen videre for henne og Cavaradossi. Cavaradossi må gjøre som fangevokteren og bødlene sier, og spille død etter den simulerte henrettelsen er utført. Han skal ikke røre en muskel før Tosca gir ham klarsignal. Etter denne forklaringen gjør bødlene seg klare og stiller Cavaradossi opp mot veggen, vendt mot Tosca. Skuddene avfyres og Cavaradossi faller om, akkurat som planlagt. Spoletta følger Scarpias ordre og dekker til Cavaradossi slik at de andre tjenestemennene ikke kan se til at henrettelsen ble vellykket. Tosca og Cavaradossi blir nå forlatt alene ute på passsen. Hun gir klarsignal om at fangevokteren og bødlene har dratt, men Cavaradossi er fortsatt livløs. Han ble henrettet likevel, akkurat som Palmieri. Det hele avslutter med at Spoletta, Sciarrone og en gruppe soldater stormer inn på scenen, mordet på Scarpia er oppdaget. Spoletta roper at Tosca ikke må unnslippe og de løper mot henne. Hun slipper unna, og løper så mot en brystning og kaster seg utfor.

3.5.2 Puccini som operakomponist

I tillegg til operaverket som Puccini, Giacosa og Illica skapte på 1890-tallet, omhandler denne esken også disse personene som kunstnere og deres kunstneriske virke opp mot skapelsen av dette kunstverket. Siden denne kinesiske esken er skapt for en musikkvitenskapelig innfallsvinkel vil ikke Giacosa og Illica være av særlig interesse i denne sammenhengen.

Samarbeidet mellom Puccini, disse to tekstforfatterne, forleggere, og eventuelt andre i operabransjen som har påvirket det kunstneriske arbeidet som resulterte i operaen *Tosca* vil også være interessant i denne esken. Kunstnere vil ofte bli påvirket av bransjen de prøver å leve av. Forleggere og andre rettighetsinnehavere som kjenner denne bransjen vil rådgi tekstforfattere som Giacosa og Illica, og komponister som Puccini slik at de kan oppnå en viss økonomisk suksess. Det altså er en ytre økonomisk motivasjon som sammen med den

indre estetiske motivasjonen påvirker det kunstneriske virke til Puccini, Giacosa og Illica. Denne ytre økonomiske motivasjonens art er svært utfordrende å forstå utenfor denne bransjen, og spesielt nå i ettertid. Jeg vil derfor ikke undersøke disse bransjemessige forholdene nærmere.

Giacomo Puccini var en italiensk komponist født 22. desember 1858 i Lucca (Sartori, 2019). Familien hans hadde stått for musikken i San Martino-katedralen i to århundrer, og han ble derfor tidlig introdusert for musikk, og ble raskt dedikert til dette faget. Han begynte på en musikkutdannelse hos noen tidligere elever av hans far, men gikk videre til musikkonservatoriet i Milan. Der studerte han under fiolinist Antonio Bazzini, og komponist Amilcare Ponchielli frem til sin uteksaminering 16. juli 1883. Kort tid etter hadde Puccinis første opera *Le villi* premiere i Teatro dal Verme i Milano. Gjennom dette verket ble han oppdaget av forleggeren Giulio Ricordi som kjøpte rettighetene til *Le villi*. Puccini fikk så i oppdrag å skrive en opera til det store operahuset *La Scala*, og fikk kunstnerlønn fra Ricordi. Dette samarbeidet mellom Ricordi og Puccini skulle vise seg vare ut Puccinis liv. Av Puccinis mange musikalske verker kan operaene *Manon*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Il tabarro*, *Suor Angelica*, *Turandot* nevnes som sentrale.

Puccinis tidlige liv og musikalske skoloring vil være viktig for å studere denne esken. Hans familie hadde en lang tradisjon innen kirkemusikken i San Martino-katedralen i Lucca, noe som Puccini angivelig har båret med seg i hele sin musikalske karriere. Hans far, samt de to første lærerne hans har lagt et grunnlag for hans musikkteoretiske kunnskaper og kompositoriske håndverk. Musikkmiljøet i og rundt musikkonservatoriet i Milano, spesielt hans to lærere, vil også ha en betydelig innvirkning på Puccinis kompositoriske virke. Hans forlegger og mentor Ricordi vil ha veiledet Puccini helt fra hans første verker og gjennom karrieren. I tillegg vil musikkmiljøet i Italia og Europa generelt spille en viktig rolle. For å besvare spørsmålet om hvilke komponister Puccini er inspirert av, er vi avhengig av å studere sentrale romantiske komponister som Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Johannes Brahms, Nicoló Paganini, Carl Maria von Weber, Franz Liszt, og ikke minst Richard Wagner og Giuseppe Verdi. Akkurat Verdi regnes som en av de største operakomponistene i Italia, og hadde derfor stor påvirkning på hele det italienske musikklivet, derav også herr Puccini.

Foruten dette fagmiljøet, hentet Puccini inspirasjon fra den postromantiske stilretningen *verismo* og det franske lyriske drama (Andersen, 2020). Dette har angivelig påvirket Puccinis kompositoriske stil i retning av naturalisme. En annen viktig inspirasjonskilde for Puccini virker å være Wagner og hans *Gesamtkunstwerk*. Kort fortalt handler *Gesamtkunstwerk* om at sang, rolletegning, deklamasjon, ansiktsuttrykk, gestikulasjon, kostymer, sceneutstyr og lyssetting forenes til et enhetlig virkemiddel for å oppnå maksimal dramatisk effekt. I tillegg til Puccinis jakt mot denne høyere estetiske enheten av enkeltstående elementer i en operakomposisjon, sto handlingsforløpets forståelighet sentralt i hans kunstneriske virke. Handlingen utviklet seg enkelt, logisk og hurtig (loc. cit.). Dette førte blant annet med seg et behov for over gjennomsnittlig presise scenografiinstruksjoner i Puccinis librettoer. Hvordan disse instruksjonene i *Tosca* har blitt tolket og fulgt i varierende grad gjennom årene faller inn under det femte laget i min kinesiske eske.

3.6 Femte eske: Operaen *Tosca*s fremføringshistorie

Den femte esken er fremføringshistorien til operaen *Tosca*. I likhet med den overnevnte esken er denne også todelt. Den ene delen representerer den musikalske tolkningen som ligger bak fremføringen av partituret. Med dette mener jeg hvordan ulike dirigenter har tolket musikken i operaverket gjennom årene, og hvordan ulike solister har satt sitt preg på musikken. Noen tolkninger har vært såpass godt mottatt i sin samtid at de har blitt eksempler til etterfølgelse i senere oppsetninger og dermed dannet tradisjon. Disse tolkningene og tradisjonsdanningen blir også påvirket av samtidens musikk.

Den andre delen av esken representerer tolkningen av librettoen slik den er realisert i regien. Mye av det samme som er nevnt om den musikalske tolkning er også gyldig her. Enkelte tolkninger gjort av regissører, scenografer, lysdesignere m.fl. danner tradisjon som mer eller mindre følges av etterfølgende oppsetninger. Et aspekt ved denne tolkningen er graden av kunstnerisk frihet librettoen gir sammenlignet med partituret. For eksempel vil det være uhørt å endre en durharmonikk til moll, eller en hardtslående fortissimo til en mezzopiano. I tolkningen av librettoen er det generelt større aksept for å endre kulissene og kostymene, eller karakterbyggende gester fra skuespillerne sammenlignet med det som står nedtegnet i Puccinis originale materiale.

Multimedieteknologi vil også kunne påvirke valgene gjort av de overnevnte kunstnerne. For eksempel vil filmproduksjoner av operaen stille andre krav til lyssetting og visuelle elementer forøvrig enn en mer tradisjonell, *live* fremføring. Jeg legger vekt på begrepet *live* fordi bruken og betydningen av dette er noe omstridt jfr. *Liveness* (Auslander, 1999). I denne oppgavens kontekst forenkles begrepet *live* til å utelukkende beskrive en fremføring i et konsertlokale foran et publikum. Dette uansett bruk av eventuelle forhåndsinnspilte innhold som kontentum, projiserte kulisseelementer og lyseffekter.

Puccinis *Tosca* beskrives som viktig verk i operastilen *verismo* (de Brisis, 2018; Encyclopædia Britannica, 2020). Denne operatiske stilen er inspirert av den litterære *verismen*, og følgelig også den franske *naturalismen* da *verismen* kan sies å være Italias svar denne franske stilen. *Verismo* kjennetegnes av sterk realisme og melodramatisk handling. Disse operaverkene var ofte voldelig, og omhandlet karakterer fra den virkelige verden fremfor en fantasiverden, noe som var tilfellet i tidligere helteoperaer som for eksempel *L'Orfeo*, *Tryllefløyten* og *Den flyvende hollender*. Spesielt det voldelige aspektet ved *verismen* står sterkt i Sardous *La Tosca*, og følgelig Puccinis *Tosca*. Både karakterene Tosca, Cavaradossi, Scarpia og Angelotti dør i løpet av stykket, noe som utgjør alle operaens hovedroller. I et brev til sin forlegger spøker Puccini også om ikke Sardou vil insistere på å drepe Spoletta i tillegg til de overnevnte karakterene (Carner, 1985, s. 5).

Som tidligere nevnt står ikke en verksanalyse av operaen *Tosca* sentralt i denne oppgaven. Det vil derfor ikke være av særlig nytte for meg å redegjøre i detalj for ulike musikalske tolkninger av partituret som er gjort gjennom tidene. Likevel må navn som dirigentene Arturo Toscanini, Carlo Sabajno, Herbert von Karajan og Zubin Mehta, og solistene Tito Gobbi, Maria Callas, Renato Cioni og Luciano Pavarotti nevnes. Spesielt de som har spilt inn plater og film-produksjoner må legges stor vekt på. Dette fordi slike innspillinger ofte brukes som referansemateriale når andre musikere skal innøve den aktuelle musikken. Denne påvirkningen musikkinnspillinger kan ha viser Mark Katz med nedgangen i bruk av fiolinteknikken *portamento* i innspillinger av en utvalg fiolinsoloer mellom 1930 og 1950 (Katz, 2006).

Når det gjelder regimessige og dramaturgiske valg i oppsetninger av Puccinis *Tosca* gjennom årene vil jeg rette søkelyset mot generelle trekk ved enkelte operakompanier. Tradisjonelt har det vært store forskjeller mellom nord-amerikanske og europeiske operakompanier. De nord-

amerikanske kompaniene er ofte svært konservative i sine regier, gjerne ved å bevare kulissene slik de ville sett ut under operaverkets premiere. Et godt eksempel på et slikt operakompani er New York Metropolitan Opera som kan sies å ha en romantisk-realistisk tilnærming til de store operaklassikerne og et svært konservativt repertoar. Her kan store operaer som Figaros Bryllup, Aida, La Traviata, Der Rosenkavalier, Valkyrien, Carmen og La Bohème oppleves gang på gang med musikalske prestasjoner i verdensklasse, men uten nevneverdig nyskapning i regien. Komische Oper Berlin derimot har tradisjon for å være eksperimentell og nyskapende i sine oppsetninger. Operaenes handling blir her ofte dagsaktualisert ved å modernisere kostymer og kulisser til å passe inn i dagens samfunn. I tillegg er det ikke uvanlig at enkelte linjer og scener som ikke originalt står skrevet i librettoen blir lagt inn.

3.7 Sjette eske: DNO&Bs produksjon av *Tosca* i sesongen 2017/2018

Den sjette esken er Den Norske Opera & Ballett sin produksjon av operaen *Tosca* i sesongen 2017/2018. Her møtes de to delene av den fjerde esken, partitur og libretto, og de påfølgende historiske linjene fra den femte esken til én produksjon der én musikalsk tolkning og én regi samles. Den musikalske tolkningen er gjort og realisert av musikalsk leder Karl-Heinz Steffens med hans orkester, solister, kor og barnekor. Realiseringen av operaverket som helhetlig kunstverk, derav også librettoen, er gjort av regissøren Calixto Bieito og hans team bestående av blant annet skuespillere, statister, scenograf, kostymedesigner, lysdesigner og dramaturg. Disse to kunstneriske lederne samarbeider med DNO&B for å skape et helhetlig kunstnerisk uttrykk. Alt dette på bestilling fra, og derfor også delvis under ledelse av, daværende operasjef Per Boye Hansen. Disse personenes kunstneriske idéer og preferanser, erfaringer, ferdigheter, organisering i forhold til hverandre, utdanninger og skoleringer vil påvirke den musikalske og dramaturgiske tolkningen av Puccinis *Tosca*.

Som med mange musikalske tolkninger av operaklassiskere som *Tosca*, er denne i stor grad tro mot den trykte musikken i partituret. De kunstneriske friheter som blir tatt av musikalsk leder, orkester, kor, instruktører og solister består av små nyanser som best kan beskrives som personlig stil. Eksempler på dette er kreative avvik fra tempo i form av ritardandoer, accelerandoer, fermater og rubato eller formingen av orkesterets klang, dynamikk og uttrykk, men mest merkbart er den unike klangen, uttrykk eller formingen av orkesterets klang,

dynamikk og uttrykk, men mest merkbart er den unike klangen, uttrykket og teknikken til sangerne. Hovedrolleinnehaverne Svetlana Aksenova (Tosca), Daniel Johansson (Cavaradossi), Claudio Sgura (Scarpia) setter gjennom sine arier et tydelig musikalsk preg på den helhetlige fremførelsen. Dette gjelder også i varierende grad for de andre solistene; Jens-Erik Aasbø (Angelotti), Pietro Simone (sakristanen), Ludvig Lindström (Sciarrone), Thorbjørn Gulbrandsøy (Spoletta) og Aksel Johannes Skramstad Rykkvin (gjetergutten). I likhet med den sjette esken nedprioriterer jeg her å redegjøre i detalj for denne musikalske tolkningen.

Den spansk-katalanske regissøren Calixto Bieito har stått for regien i denne oppsetningen, en ny regi som bryter med tradisjonen i denne operaklassikeren. Blant annet introduserer Bieito flere nye karakterer til handlingen; Scarpia har fått seg en velkledd, pen og oversminket trofékone, Cavaradossi har en rekke hjelpere i tillegg til sakristanen, og gjetergutten som vanligvis er gjemt off-stage blir tydelig portrettert i det han står alene midt på scenen i begynnelsen av tredje akt. Sentrale rekvisitter og kulisser er også endret. Cavaradossi maler ikke et portrett av Maria Magdalena, han lager installasjonskunst bestående av en naken, sølv malt kvinne og metervis med blank, hvit teip strukket ut som et spindellev på tvers av scenen. Scarpia myrdes ved hjelp av sine egne metallbriller i stedet for en kniv, og i tillegg til passersedlene plyndrer Tosca også liket for klokken og lommeboken hans. Der Puccinis scenografiinstruksjoner ber om kirke, palass og oppstillingsplass, har scenograf Susanne Gschwender laget tre store svarte bokser som former scenerommet. Disse boksene justerer takhøyden og beveges inn og ut av scenens to sidevegger. Boksene er utført i svartmalte trepaneler som reflekterer det kalde lyset i Michael Bauers lysdesign. Bieito har også valgt å fremføre alle operaens tre akter uten pause. Regien kan beskrives som nedstrippet, direkte og brutal slik at maktmisbruken, torturen, voldtekten og det politiske spillet i Tosca vises frem i all sin råskap.

Bieito mener også at det er en kunstpolitisk dimensjon ved hans regi; makt kan ødelegge kunsten (NRK, 2017, 0:01:57). En konservativ baron Scarpia er en god representant for denne undertrykkende makten. Cavaradossi og Tosca på den andre siden, representerer det frie kunstfeltet som ofte knebles av krav om konformitet og salgbarhet. Spesielt Cavaradossis eksperimentelle installasjonskunst provoserer Scarpia som sammen med sine FBI-kledde medhjelpere raserer hele utstillingen og pisker Cavaradossis artist. I slutten av forestillingen lar ikke Bieito Cavaradossi eller Tosca frigjøres av døden. Cavaradossi kles ut som Ronald

McDonald, selve symbolet å konsumkulturen, og de tvinges begge "(...) til å leve videre i en kynisk og kommersiell verden der den frie kunsten motarbeides med alle midler." (Halvorsrød, 2017).

Mottakelsen av denne oppsetningen var svært blandet, både blant kritikere og publikum. Den umiddelbare reaksjonen etter teppefall på premierekvelden var jublende applaus til solister og orkester, mens Bieito ble møtt av et buende publikum da han inntok scenen (Ørstavik, 2017). *Vårt lands* kritiker skriver at regien mangler en tydelig retning, og "(...) fremstår litt som fornyelse for fornyelsens skyld" (Juul, 2017) i en tekst som oppsummeres med ordene "Strålende sangere, haltende regigrep" (loc. cit.). *Kulturspeilet* går så langt som å be leserne sine ta med solbriller for å slippe å bli distraheret av den provoserende regien (Moe, 2017), og *Kulturkompassets* anmeldelse oppsummerer med ordene "Denne Tosca var, og er, trass i glimrende sangere, flott orkester, barnekor og kor et misbruk av Puccinis opera Tosca" (Høholt, 2017). Derimot var det flere kritikere som roste Bieito sitt forsøk på å fornye denne operaen fra slutten av 1800-tallet. *Dagbladets* anmelder ga premieren terningkast fem og stempler oppsetningen som relevant i dagens samfunn (Selvik, 2017). *Scenekunsts* kritiker roser Bieito for å fremstille karakterene i sin reneste form og tillegge regien en dagsaktuell kunstpolitisk dimensjon (Halvorsrød, 2017), mens *Klassekampens* kritiker åpner med å skrive "Bieitos "Tosca" er teater på høyt nivå (...)" (Andersson, 2017). Og det er oppsetningen som dagsaktuelt teater som synes å splitte kritikeres og publikums meninger. Forestillingen er ikke nødvendigvis en trivelig opplevelse av vakker musikk, men heller en utfordrende og tankevekkende opplevelse.

3.8 Syvende eske: De enkelte fremførelsene av DNO&Bs

***Tosca* i sesongen 2017/2018**

Den syvende esken er en av de mange fremførelsene av Den Norske Opera & Ballett sin produksjon av operaen *Tosca* i løpet av sesongen 2017/2018 studert enkeltvis. Dette omhandler totalopplevelsen av å være fysisk tilstede i konsertsalen i øyeblikket operaen fremføres, samt tiden like før og like etter forestillingen. Foruten kunstverket i sin helhet slik det er tolket og fremført av de mange parter i sving på og bak scenen, handler dette primært om rammen som blir satt rundt kunstutøvelsen og publikums opplevelse av dette. I denne analysen dykker jeg inn i to av disse enkeltstående fremførelsene. Den ene er den som fant sted da NRK sitt produksjonsteam var tilstede 20. juni 2017. Dessverre er denne fremførelsen

umulig å studere gjennom denne eskens perspektiv. Dette fordi jeg ikke var tilstede personlig i salen da denne fremføringen som tok sted, og følgelig kunne jeg ikke erfare de mange komplekse inntrykkene som utgjør dette perspektivet. Min eneste mulighet for å studere akkurat denne fremførelsen er gjennom NRKs TV-produksjon. I denne modellen utgjør dette en egen eske som diskuteres senere. Den andre fremførelsen er en jeg personlig har erfart lørdag 17. februar 2018 kl. 18:00. I motsetning til den førstnevnte fremførelsen, vil denne være mulig å studere gjennom denne esken i form av deltakende observasjon.

Når opplevelsen av en operafremføring starter er vanskelig å definere. Det kan være første klingende tone, øyeblikket salslyset dempes og publikum faller til ro, da publikum slippes inn i salen, da de trer inn operahusets inngangsdør tidligere på dagen, da de starter reisen hjemmefra til operahuset, da de kjøper billetten, da de hører om operaproduksjonen, eller første gang de oppdager operaverket. Jeg vil argumentere for at selve øyeblikket der en publikummer opplever den musikalske fremførelsen er avhengig av en rekke ulike faktorer i dette individets liv opp mot dette tidspunktet. La meg illustrere med noen eksempler.

Søvnrytmen det siste døgnet, om ikke uken, bestemmer hvor uthvilt, og dermed fokusert, den enkelte publikummer er. Dette vil igjen kunne påvirke hvordan ytre uttrykk som musikk, skuespill og kulisser oppleves i øyeblikket. Dersom man er uthvilt og fokusert vil man trolig være åpnere for slike ytre uttrykk og dermed trekke mer ut av de. Jeg vil påstå at vi alle har erfart å overse noe vi ellers ville lagt merke til mens vi er slitne eller trøtte. Denne søvnrytmen vil også være bestemmende for hvilke ikke-kunstneriske elementer og parametere i fremførelsens øyeblikk som virker distraherende for publikummeren. Dette kan være bilyder fra andre publikummere som hosting, hvisking eller knirking i stoler, og visuelle forstyrrelser som en mobilskjerm, noen som reiser seg for å gå ut eller samtalepartnere som gestikulerer til hverandre.

Hvorvidt selve fremførelsen er hovedattraksjonen hos den enkelte publikummers aften, eller om det er flere organiserte aktiviteter enn operaforestillingen, vil også kunne påvirke opplevelsen av fremførelsen. Det vil være stor forskjell i sinnsstemningen til et følge gode venner som nettopp har spist på restaurant og skal videre til et utested etter operaforestillingen, og et vennepar som har reist langveisfra utelukkende for å oppleve denne fremførelsen. Den førstnevnte gruppen vil trolig anse forestillingen som en liten del av en helaften i lystig lag, og opplevelsen av fremførelsen vil være blandet med smaken av

middagen, samtalene rundt bordet og på vei til operahuset, tanker om hvilket utested de skal besøke etterpå, og kanskje også et par enheter alkoholholdig drikke som strømmer gjennom blodårene. Den andre gruppen vil heller behandle dette besøket i operahuset som kveldens store høydepunktet. Reise, hotellopphold, bespising og andre aktiviteter i forbindelse med besøket vil være underordnet kunstopplevelsen. Denne gruppen med publikummere vil derfor ha en lytterstil som

Sist, men ikke minst vil musikalsk erfaring og eventuell skolering spille en sentral rolle i den enkelte publikummers opplevelse av fremførelsen. Musikalsk erfaring vil ikke bare påvirke hvordan fremførelsen oppleves, men også hvilke elementer og parametere i den som best kan oppfattes. Det vil være betydelig forskjell i opplevelsen til en utdannet dirigent som har analysert operaens musikk ned til hver minste detalj og en totalt uerfaren lytter som hører musikken for første gang. Angivelig vil hele livsløpet til det enkelte publikum frem til denne musikalske fremførelsen være med på å definere opplevelsen av den.

Den store potensielle variasjonen i hvordan publikummet opplever den musikalske fremførelsen, gjør at publikum som en samlet gruppe aldri vil være lik mellom to fremførelser. Sammen med potensialet for variasjoner i kunstutøvelsen, operasjon av sceneteknikk, med mer, resulterer dette, som Fischer-Lichte poengterer (Fischer-Lichte, 2008, s. 75), i at en fremførelse må behandles som et engangstilfelle som aldri fullt kan gjenskapes. I denne masteroppgavens kontekst er min personlige erfaring fra fremførelsen lørdag 17. februar 2018 kl. 18:00 som deltakende observasjon det nærmeste å studere fremførelsen som en ikke-reproduserbar hendelse jeg kommer.

3.9 Åttende eske: NRKs TV-produksjon

Den åttende esken er TV-produksjonen slik NRK sendte den som en del av programmet Hovedscenen søndag 3. september 2017 kl. 19:45 på NRK2. Dette er et filmopptak av en fremførelse som tok sted på DNO&Bs hovedscene tirsdag 20. juni 2017 der bildene også ble direkteendt til en storskjerm på operataket. I denne esken velger jeg å behandle denne TV-produksjonen som direkteendt lineær-TV. Det vil si at jeg ikke tar høyde for TV-løsninger med innebygget minne, pause-, og spolefunksjon. Disse funksjonene og innvirkningene det har vil jeg diskutere i den neste av mine kinesiske esker i form av en nettbasert videoavspiller.

I denne oppgavens kontekst er det viktig å være bevisst over hvordan, og i hvilken grad, en TV-produksjon kan representere den helhetlige fremførelsen. Som Fischer-Lichte påpeker kan ikke en fremførelse dokumenteres tilstrekkelig til å fullt kunne gjenoppleve den i etterkant (Fischer-Lichte, 2008, s. 75); dens materialitet blir generert i øyeblikket og forsvinner umiddelbart etterpå. Kameraer og mikrofoner kan kun dokumentere lyden og synsinntrykkene fra scenen og orkestergraven. Temperaturen, luftkvaliteten, lukten og den generelle atmosfæren under fremførelsen blir ikke kommunisert gjennom TV-produksjonen. Seerne separeres fra fremførelsens øyeblikk, og mister derfor muligheten til å påvirke den gjennom en *autopoietic feedback loop*. Programmet Hovedscenen (NRK, 2017) viser en dematerialisert versjon av den opprinnelige fremførelsen. En annen måte å beskrive denne TV-produksjonen på er som et enveisfilter der et produksjonsteam dikterer hvilke uttrykk seerne eksponeres for. Teamet bestemmer hva som filmes på hvilken måte, og hvilke lydilder som plasseres hvor i det endelige lydbildet. Kun lyd og video slippes gjennom dette filteret slik at alle andre inntrykk seerne ville hatt som publikum må forsøkes gjenskapt av de enkelte seerne.

Siden seerne er separert fra fremførelsens øyeblikk kan de velge å totalt ignorere lyttekulturen og normene innen vestlig kunstmusikk og opera. De har frie tøyler til å gjøre hva som helst under fremførelsen uten å være redd for å få stygge blikk fra sidemannen, reaksjoner fra scenen eller andre konsekvenser. Dette kan sammenlignes med å trekke for skoddene i en losje slik at man visuelt separeres fra resten av salen, bare at seerne i dette tilfellet også separeres auditivt. Opplevelsen av denne fremførelsen kan derfor kombineres med aktiviteter som ville vært uhørt i salen, for eksempel å spise middag, knaske popkorn og holde en høylytt samtale. Seerne kan sitte i sofaen hjemme i stua ikledd hva de vil og gjøre hva de vil. Deres utseende, lydproduksjon og generell oppførsel har ingen konsekvenser.

I stedet for at publikum, eller seeren i dette tilfellet, er fastlåst i et enkelt sete i salen blir det klippet mellom flere kameravinkler slik at seeren nærmest flyr rundt i salen. Denne TV-produksjonen er gjennomført med ni "TV-fotografer" (NRK, 2017, 2:08:50), noe som indikerer at det er opp til ni forskjellige kameraposisjoner. Sannsynligvis opererer tre av disse TV-fotografene en kamerakran, mens to par opererer en kamera-dolly og en håndholdt steady-cam rigg, noe som gir oss fem kameraposisjoner der tre av disse er mobile. Dette betyr at seeren kan sitte komfortabelt i sitt eget hjem og oppleve fremførelsen fra fem forskjellige

vinkler uten å løfte en eneste finger. I tillegg til at TV-produksjonen består av fem forskjellige kameravinkler som det klippes mellom, blir disse kameraene siktet og zoomet inn på ulike elementer på scenen gjennom fremførelsen. Avhengig av hvilken skjerm TV-sendingen spilles av på kan seerne oppleve en kunstig visuell nærhet til de artistene, rekvisittene og kulissene som filmes. For eksempel klippes det hyppig mellom oversiktsbilder og nærbilder under andre akts siste scene (NRK, 2017, 1:34:50-1:36:10). Oversiktsbildene gir seerne her en viss følelse av scenerommets form, størrelse og fasong, mens nærbildene tydelig viser Toscas ansiktsuttrykk og hva hun stjeler fra Scarpias lik.

Denne typen flerkameraproduksjon tilfører også en egen dramaturgi til TV-produksjonen. Dette ved at ulike kamerabevegelser og -effekter kan bygge opp under utvalgte elementer i regien. For eksempel klippes det mellom ulike kameravinkler flere ganger i løpet av perioden Scarpia ligger livløs på scenen, fra et nærbilde (01:35:48), til et avstandsbilde (01:35:50), til et nærbilde av Scarpia sin urørlige hånd (01:35:59), og til en vinkel fra høyre side av scenen (1:36:07). Disse klippene gjøres i takt med orkestrets anslag, og øker dermed den dramatiske effekten av musikken. Et annet eksempel på at kameraproduksjonen bygger opp under dramatikken i regien er da Tosca innser at Cavaradossi er henrettet likevel, akkurat som Palmieri. I det hun synger "Morto! O Mario, morto? Tu? Così? Finire così? Finire così!" og holder seg til ansiktet kjører det et kamera langs med scenekanten som er zoomet helt inn på ansiktet hennes (2:02:43). Denne plutselige og voldsomme panoreringseffekten kan her forsterke følelsene Tosca-karakteren uttrykker.

Disse kamerabevegelesene og -effektene kan også sies å distrahere seeren fra regien og musikken. Dette gjelder spesielt den dynamikken Puccini, Bieito og de andre medvirkende i operaproduksjonen har planlagt. Hvis vi tar for oss eksempelet med Scarpias livløse kropp (1:35:48-1:36:07) igjen, er dette et tidsrom der publikum vanligvis ville fått en slags pustepause. Sett fra salen er denne scenen tilnærmet stasjonær, og musikken vil da få en sentral rolle. Ved å tilføre denne ekstra dramaturgien, endrer NRKs produksjonsteam tempoet og den visuelle dynamikken i denne scenen.

Lydbildet i denne TV-produksjonen er svært annerledes sammenlignet med det seerne ville opplevd som publikum i salen. Alle solistene og orkesteret høres nære ut, og balansen mellom de er perfekt. I tillegg vil seerne naturligvis ikke kunne oppleve den fulle effekten av salens akustikk. I likhet med kameraproduksjonen består denne lydproduksjonen av flere

mikrofoner plassert i ulike deler av scenen og salen. I nærbildene av skuespillerne kan man faktisk få øye på mikrofoner som er gjemt i håret eller på en lite synlig del av kostymet, for eksempel i håret til Cavaradossi da han kles ut som en klovn mot slutten av operaen (2:01:11). Denne typen nærmikking, kombinert med andre mikrofoner som trolig er plassert lenger unna gir lydteknikerne mulighet til å mikse den perfekte lydbalansen mellom ulike elementer i lydbildet. Man kan gjennom dette arbeide lage et tilnærmet perfekt lydopptak av fremførelsen ved å redusere lydstyrken til uønskede lyder. Det mest merkbare fraværet av slike ikke-perfekte lyder er de som publikum produserer.

Denne mangelen av inntrykk fra et publikum seerne vanligvis ville delt salen med representerer en av de største og viktigste forskjellene mellom opplevelsen av denne TV-produksjonen og en live fremførelse. Publikum er sjelden synlig i en slik produksjon, og foruten applausen på slutten av fremførelsen er de som regel ikke hørbare. Selv på første rad der man har den mest uhindrede utsikten vil man ha resten av seteraden i sidesynet, noe som både kan forsterke eller bryte med opplevelsen til den enkelte publikummer. Se for deg at du er dypt engasjert i handlingen på scenen, og sidemannen gjesper med gapende munn og holder opp hånden til ansiktet. Det ville virke distraherende, og du ville kanskje kjenne på en trøtthet og gjespe selv. På samme måte kan en hel sal verdt med publikum som lytter i dyp absorpsjon skape en magisk atmosfære. Dette faller helt bort i denne TV-produksjonen. Det samme kan sies om lydproduksjonen til publikum. Lyden av publikummere som bytter sittestilling vil drukne i lydmiksen til TV-produksjonen, men seerne går glipp av spenningen forbundet med 1358 publikummere som sitter i total stillhet.

Selv med begrensningene en slik TV-produksjon har i sin natur, er dette materialet noe av det beste analytikere har til rådighet. Selve kunstverket, dets tolkning og utøvelse blir her dokumentert slik at de kan studeres separert fra andre faktorer i fremførelsen som helhet. For akademikere som kun ønsker å gjennomføre verkanalyser, eller forske på kunstnerisk interpretasjon og utøvelse, vil en TV-produksjon som dette kunne være tilstrekkelig. Med lyd- og videoarbeid av høy kvalitet kan en slik produksjon faktisk være mer presis representasjon av kunstutøvelsen enn en personlig opplevelse av den.

3.10 Niende eske: NRK Nett-TV

Den niende esken er NRKs TV-produksjon slik den er gjort tilgjengelig som nett-tv. Den viktigste egenskapen til denne nettbaserte videoavspilleren sammenlignet med direktesendt TV er at seeren har full kontroll over avspillingen. Dette ved at seeren kan sette den på pause når som helst, hoppe frem og tilbake i tid, og skru av og på teksting i form av en ferdig oversatt libretto. Kontrollen dette medfører åpner opp for en rekke muligheter for å kombinere opplevelsen av en slik fremføring med andre aktiviteter.

Der man vanligvis må oppleve fremførelsen i ett enkelt strekk, er det med pausefunksjonen i en slik nettbasert avspiller mulig å bryte opplevelsen opp i flere økter. Seeren kan for eksempel sette en middag i ovnen før avspillingen begynner for å ta en pause når middagen er klar, for å deretter gjenoppta avspillingen etterpå. Det vil være problemfritt å ta toalettpauser, ta hånd om en klesvask som må henges opp eller lignende avbrekk fra fremførelsen. Seeren kan til og med se fremførelsen stykkevis og delt over flere dager. Seeren står fritt til å fordele opplevelsen av fremførelsens mange minutt over så mange økter de vil plassert utover den tiden de selv ønsker. Utholdenheten som ofte forbindes med å oppleve en hel operaforestilling i ett strekk er derfor ikke en aktuell problemstilling. Det vil være vanskeligere å oppleve operaverket som et helhetlig kunstverk, men seeren vil oftere ha det overskuddet som kreves for å fullt ta inn over seg enkeltscenene i operaen.

Denne pausefunksjonen gir også en unik mulighet for å studere de enkelte scenene i stor detalj. Ved å sette avspillingen på pause, fryser bilderammen og de kulisser, rekvisitter, ansiktsuttrykk, gestikulasjoner som filmes i dette øyeblikket av fremførelsen. Gjennom dette kan seeren bruke ubegrenset tid på å studere enkeltelementer i en bilderamme for å oppnå en dypere forståelse av handlingen og dens tolkning. Små detaljer og nyanser i kulissene, samt skuespillernes kostymer, rekvisitter, ansiktsuttrykk, stilling, positur, holdning og posisjon i forhold til hverandre som ellers ville vært svært utfordrende å oppfatte kan her studeres nøye. Gjennom denne pausefunksjonen kan seeren sette fremførelse på pause dersom hen mister oversikten, for å så orientere seg i scenen, og deretter gjenoppta fremførelsen.

En annen sentral funksjon i denne nettbaserte videoavspilleren er at seeren kan spole frem og tilbake med 15-sekunders sprang, og hoppe fritt mellom ulike tidspunkt i fremførelsens forløp. I likhet med CD-plater og andre medier for innspilt musikk kan man gjennom denne funksjonen hoppe over store deler av fremførelsen for å oppleve sin favorittarie. De øyeblikkene som er mindre interessant for seeren kan hoppes over, og hele opplevelsen kan

bli komprimert til en samling av operaens mest kjente arier. Seeren får gjennom denne spolefunksjonen også en frihet til å skjerme seg for utfordrende eller direkte ubehagelige dramaturgiske virkemidler. Dersom man skjemmes av nakenhet kan man raskt hoppe over scenene der dette forekommer. Seeren får gjennom denne spolefunksjonen full kontroll over fremførelsens forløp.

Denne nettbaserte videoavspilleren og dens funksjoner er av spesielt stor interesse for meg som analytiker. Dette ved at jeg får frihet til å se, høre og analysere enkelte øyeblikk så mange ganger jeg ønsker. Stillbilder gir meg mulighet til å studere visuelle elementer i stor detalj, spesielt ved å zoome inn på deler av bilderammen gjennom andre visningsverktøy som skjerm bilde og bilderedigeringsprogram. Muligheten til å hoppe frem til øyeblikket en bestemt takt i partituret spilles og/eller synges, for å så kunne spille av denne takten på nytt ved hjelp av bare noen tastetrykk gjør meg i stand til å analysere den klingende musikken. Dette er spesielt nyttig der det er utfordrende å få hånd i et fullt orkesterpartitur.

3.11 Tiende eske: Det fysiske rommet

Den tiende esken består det fysiske rommet DNO&Bs oppsetning av *Tosca* i sesongen 2017/2018 finner sted i. Som nevnt innledningsvis anvendes dette begrepet i utvidet forstand, noe som vil redegjøres for i denne delen av oppgaven. Det fysiske rommet omhandler hovedsakelig de arkitekturgeometriske aspektene av operahuset i Bjørvika som produksjons- og fremføringslokale for opera og vestlig kunstmusikk. Det vil si at begrepet ikke bare omfatter scenen, men også produksjonslokalene bak den, samt salen foran scenen og publikumsområdene utenfor den. Jeg velger å dele dette operahuset inn i fire områder: selve scenerommet der kunstutøvelsen finner sted, produksjonslokalene bak og ved siden av scenerommet som støtter opp under denne utøvelsen, operasalen der publikum sitter eller står for å oppleve kunstutøvelsen, og publikumslokalene som anvendes før og etter kunstutøvelsen har funnet sted.

Operahuset i Bjørvika kan på mange måter betraktes som en kulminasjon av flere hundre års historie og utvikling av teatre, konserthus og operahus. For å fullt forstå dette dagens fysiske rom for fremførelser av opera er det derfor nødvendig å sette det i en historisk kontekst. Dette er et generelt historiografisk poeng. Det betyr ikke at man må gjenfortelle hele historien hver gang man skal beskrive et bestemt fenomen i vår egen tid. Men i dette tilfellet, der det fysiske

rommet for en operaforestilling er temaet, mener jeg det er nyttig å se på hvordan et moderne operahus har en fysisk innretning som bygger på en svært lang og omfattende historisk utvikling.

3.11.1 Sentrale trekk i operahusets historie

Operaens fødsel regnes å ha funnet sted da renessansekunstnere ønsket å gjenskape antikk kultur, og da særlig gresk drama (Abbate & Parker, 2015, s. 39). De fysiske rommene som brukes til operafremførelser i dag har sine røtter i denne kunstnerbevegelsen, og derfor også de fysiske rommene som ble brukt til fremførelse av gresk drama i antikken. Vestlig teaterarkitektur generelt stammer faktisk fra Hellas i det sjette århundret f.Kr., samt hvordan dette ble videreført og utviklet av romerne (Newhouse, 2012, s. 17). Derfor må man se på de greske teatrene fra antikken for å bedre forstå hva som ligger bak utformingen av dagens fysiske rom for operafremførelser.

Et av de best bevarte eksemplene på antikkens greske teatre er amfiet i Epidauros (Newhouse, 2012, s. 17). Bygd på begynnelsen av tredje århundre f.Kr. består dette amfiet av en trappeformet tribune hugd inn i fjellet som spenner cirka 180 grader rundt en sirkulær scene på bakkenivå. Denne utformingen av tribunen bygger på det enkle prinsippet om at dersom en lydkilde er synlig og relativt nær vil man normalt kunne høre den. Selv på bakerste rad kunne man både se og høre skuespillet som fant sted på scenen, og selv setene helt ytterst på flankene fikk en relativt god utsikt til scenen. I dette tilfellet kunne rundt 12.000 publikummere nyte den legendariske akustikken amfiet og dets plassering i landskapet skapte. Plasseringen av publikum i de greske amfiteatrene kan beskrives som demokratisk. Den symmetriske halvsirkelen gjorde at så mange som mulig kunne komme så nær som mulig fremførelsen som tok sted på scenen. Denne utformingen gjorde også at alles oppmerksomhet ble rettet direkte mot scenen og skuespillet som tok sted der. Dette ved at alle sitteplassene er rettet mot scenen slik at publikum aktivt må snu seg for å fokusere på andre elementer og inntrykk enn kunstutøvelsen. Greske amfiteatre som det i Epidauros forble et mye brukt design for utendørsteater gjennom hele antikken med kun små endringer.

Dette halvsirkelformede amfiteatret ble videreført av antikkens romere, med det unntak at de foretrakk å bygge frittstående byggverk på flat mark fremfor å hugge et amfi inn i en fjellvegg (Newhouse, 2012, s. 17 ff.). De tidligste byggverkene av denne typen var fortsatt

uten tak, men avgrenset seg fra omliggende bebyggelse og natur med vegger. Allerede her etableres en fysisk manifestert grense som skiller teatret fra den utenforliggende verden, og som publikum må velge å krysse. Romerne foretrakk også en halvsirkelformet scene fremfor den sirkulære som ble brukt av grekerne. Dette gjorde at publikummet omringet scenen i mindre grad enn tidligere slik at de ble mer distansert fra den, noe som etter hvert også ble forsterket av et hevet scenegulv. Disse grepene gjorde det lettere for publikum å både se og høre det som skjedde på scenen, men de ble også mer tydelig adskilt fra artistene på scenen.

Det tok ikke lang tid før grekerne og romerne var i stand til å bygge tak over disse store amfiteatrene. Utover antikken ble bygningstypen Odeion nesten like utbredt som de store utendørsamfiene. Odeion-et i Agrippa fra ca. 15 f.Kr. er et eksempel på dette (Newhouse, 2012, s. 19 f.). Denne ca. 27,5 meter brede salen huset et amfi som steg opp fra en flat scene i den ene enden. Amfiet hadde plass til cirka tusen publikummere. Rommet var rektangulært og veggene var kledd med marmorinnlegg og pilastre, noe som burde gi rommet gode akustiske egenskaper. Det innesluttete amfiet i en rektangulær sal uten strukturelle søyler i midten av rommet gjør at Odeion-et i Agrippa kan sees på som er forløper til det moderne teatret, derav også operahuset slik det oppsto i Italias renessanse.

Renessansekunstnerne som sto bak de første operaene og deres fremførelse var ofte tilknyttet et hoff, og støtten fra prinser som Hertug Vincenzo sees på som avgjørende for etableringen av opera som kunstform (Snowman, 2010, s. 20). De aller første fremførelsene av operaverk fant derfor sted i forsamlingsaler forbundet med disse hoffene, mens det under større oppsetninger ble bygd midlertidige teatre (Johnson, 2018, s. 7 ff.). Det første huset vi vet om som ble spesifikt ble bygget og brukt som teater siden antikken ble bygd i Ferrara i år 1529, men det brant dessverre ned kun tre år etter ferdigstillingen (D'Ancona i Johnson, 2018, s. 105). Det tidligste permanente teatret som vi faktisk har en viss idé om utformingen av er hoffteatret i Mantova som ferdigstilt i 1549 (Johnson, 2018, s. 105 ff.). Tegnet av hoffets arkitekt Giovanni Battista Bertani, besto teatersalen av en hellende scene med et flatt parti nærmest publikum og et halvsirkelformet amfi som strakk seg opp til taket. Dette teatret har åpenbart hentet inspirasjon fra de gresk-romerske amfiteatrene fra antikken, noe som er spesielt tydelig i det halvsirkelformede amfiet som omslutter scenen. Det viktigste som skiller Bertanis teater fra tidligere teatre kan sies å være plasseringen. I stedet for å bygge det som en del av Gonzaga-palasset valgte han å plassere teatret nærmere selve byen Mantova. Dette

gjorde teatret mer tilgjengelig for borgere utenfor hoffet og kan sies å være en materialisering av operaens utvikling mot en mer folkelig kunstform.

Selv om noen av teatrene som ble bygd mot slutten av 1500-tallet åpnet for publikum utenfor hoffene var det fortsatt et skille mellom borgerne og de adelige. Dette ble opprettholdt gjennom et publikumsområdet som var inndelt etter klasse og status i samfunnet. Et eksempel på dette er teatret i Palazzo Apostoli i Roma (Johnson, 2018, s. 109 f.). Her ble adelen plassert fremst slik at de kunne nyte den beste utsikten, mens de mindre adelige ble plassert bakerst. I tillegg kunne dette teatret også tilby private plasser bak skodder der kardinaler og prinser kunne nyte operaen uten å være synlig for offentligheten. Denne fordelingen av publikum etter sosial status blir videreført i senere operahus, men det mest toneangivende trekket ved renessansens teatre er videreførelsen av antikkens vifteformede amfi. Her står arkitekten Andrea Palladio sentral. (Johnson, 2018, s. 122 ff.; Newhouse, 2012, s. 20 f.).

Det vifteformede amfiet var i lang tid normen innen teatre, konserthus og operahus, men i år 1628 åpnet det et teater som brøt med dette. Teatro Farnese i Palazzo della Pilotta ble bygd i et rom som var for smalt og avlangt for å bygge et godt vifteformet amfi (Newhouse, 2012, s. 21 f.). Dette resulterte i et amfi formet som en dyp U, ikke ulikt en hestesko, med et flatt område i midten. I tillegg til å effektivt utnytte plassen som var til rådighet, tillot denne utformingen at en rekke andre aktiviteter kunne finne sted i teatret. Dette ved at det store flate området i midten muliggjorde dansing, hestesport, og til og med vannsport ved å fylle dette området med vann. Teatro Farnese var også et av de første teatrene med et proscenium som innrammet scenen og tydelig skilte den fra resten av salen.

I 1637 åpnet det første spesialbygde operahuset; Teatro di San Cassiano i Venezia (Beranek, 2004, s. 553), og herfra skjøt byggingen av operahus virkelig fart. Innen år 1700 hadde mer enn 40 italienske byer et operahus (Newhouse, 2012, s. 23), og hundrevis av operaer ble fremført per sesong i Venezia alene (Abbate & Parker, 2015, s. 49). I takt med kunstformens popularitet skulle operahusene nå huse flere publikummere, og for å finansiere de store produksjonene ble det bygd losjer som kunne leies ut til adelen, sponsorer og andre velgjørere. Dette resulterte i hestekoformet amfi bestående av losjer som omringet en flat parkett stappfull med seter. I motsetning til antikkens amfiteatre var publikumsområdet nå helt separert fra scenen, og med losjenes dårlige akustikk og reduserte siktlinjer var publikum mer distansert fra artistene på scenen enn noen gang tidligere. Også orkestrets plassering i en

egen grav mellom scenen og publikum økte denne avstanden, både i fysisk og symbolsk forstand. Scenen ble som et titteskap der publikum kunne sitte uforstyrret på utsiden og titte inn. Denne flate parketten, omringet av et hesteskoformet amfi bestående av losjer synes å være normen for operahus på denne tiden. I dag regnes denne hesteskoformen som den mest effektive måten å knytte sammen publikum med artister på (Pilbrow i Newhouse, 2012, s. 25), og kan sees i mange, om ikke alle nåtidens operahus.

Utviklingen av den hesteskoformede operasalen fortsatte utover 1800-tallet, og kan på mange måter sies å kulminere i Palais Garnier i Paris (Grønvold et al., 2013, s. 23). Bygd i 1875 av Charles Garnier ble dette en vellykket operascene med svært god akustikk (Svendson, 2017). Foruten selve salen hadde operahuset betydelige produksjons- og publikumslokaler. Med husets grandiose trappesatser, store foajé, prangende korridorer, omfattende produksjonslokaler og pompøse fasade satte Palais Garnier en ny verdensstandard. Disse publikumslokalene satte fokus på rammen rundt selve kunstutøvelsen publikum opplevde. De grandiose og pompøse elementene i operahusets fysiske innretning tilfører noe høytidelig, om ikke religiøst til operafremførelsen som finner sted der. Fasaden representerer en grense publikum trer over for å kunne oppleve kunsten som utøves innenfor husets fire vegger. Nicholas Cook sammenligner dette med å entre en katedral (Cook, 2000, s. 35). Man må gjennom en overgangsrite for å komme inn i kunstens sfære, både fysisk i form av dører, økonomisk i form av en billett og sanselig ved at kunsten som utøves her ikke kan oppleves utenfor. Utsmykningen av operahus som Palais Garnier symboliserer også en egen forbindelse mellom kunsten som utøves og det guddommelige. Om Palau de la Música Catalana i Barcelona skriver Ulf Grønvold at "Den som har sett de bevingede hestene som kaster seg ut fra veggene i konsertsalen, forstår at musikk og ånd hører sammen, og at dette er et hus for de store opplevelser" (Grønvold et al., 2013, s. 17).

Palais Garnier videreførte også avlukkede losjer, såkalte *loges grillées*, som gjorde det mulig for publikum å stenge ute kunstutøvelsen som tok sted på scenen. I disse losjene kunne innehaverne gjøre alt fra generell sosialisering og spising, til businessmøter, gambling og elskov (Abbate & Parker, 2015, s. 4). Faktisk fant et av de mest berømte sjakkpartiene noensinne, *The opera game*, sted i en slik losje (Marshall, 1932, s. 54 ff.). Losjene ytterst i det hesteskoformede amfiet var også plassert slik at de fikk like god utsikt over publikummet som scenen. Prominente figurer i byens kunstmiljø kunne derfor bruke operaforestillinger

som en sosial arena for å se og bli sett. Hele salen er designet med tanke på de sosiale aspektene ved en operaforestilling (Newhouse, 2012, s. 25 f.).

Denne utviklingen mot operaforestillingen som en primært sosial forekomst skulle imidlertid snu nærmere århundreskiftet, hovedsakelig grunnet Richard Wagners Bayreuth Festspielhaus som åpnet allerede innen Garnier-operaens første driftsår, i 1876 (Beranek, 2004, s. 283-288; Newhouse, 2012, s. 27-31). Bayreuth Festspielhaus kan beskrives som nedstrippet sammenlignet med datidens teatre, og da spesielt Markgräfliches opernhaus i samme by. Salen var utført i livløse bruntoner uten noe særlig utsmykning, dens enkle trekonstruksjon var eksponert, og det flate tretaket var kledd i et lerret malt for å etterligne et romersk utendørsamfi. 1800 enkle seter var organisert i en vifteform som skrånet opp fra scenen med kun to etasjer med losjer oppe på bakveggen. Med dette minner Festspillhuset om de gresk-romerske amfiteatrene, faktisk er dets utforming merkelig likt Odeion-et i Agrippa fra rundt år 15 f.Kr. selv om det ikke ble utgravd før lenge etter Wagners død. Originalt var det heller ingen foajé eller andre publikumsfasiliteter som garderober og toaletter, og under Festspillene i Bayreuth i 1876 var Wagner den første som mørkla salen under fremførelser av opera og teater generelt (Fischer-Lichte, 2008, s. 39). Publikum kunne her vie sin fulle oppmerksomhet til kunstutøvelsen som tok sted på scenen, uten å bli distraheret av salens utsmykning, utforming og arkitektoniske uttrykk, andre publikummere i det naturlige synsfeltet eller sosiale aktiviteter i foajéen.

Man kan ikke diskutere Bayreuth Festspielhaus uten å nevne den nedsenkede orkestergraven. Akustiker Leo Beranek stempler den som senteret for en endeløs kontrovers (2005, s. 283). Graven strekker seg langt ned under scenen, og den lille åpningen foran scenen er for det meste dekket til. Dette fører til at orkestrets klang blander seg før den stråler ut i salen, og publikum får følelsen av at musikken stammer fra en mystisk avgrunn. Diskanten, og spesielt fiolinene blir dempet sammenlignet med åpne orkestergraver, og den reduserte projeksjonen av orkestret gjør det lettere å oppnå en balanse mellom orkester og solister. Selv om disse akustiske egenskapene kan sies å kle Wagners musikk godt, synes hovedmålet med denne orkestergraven å være et usynlig orkester som ikke tar vekk oppmerksomhet fra kunsten som utøves på scenen.

Senere utviklinger innen design av operahus kan sies å hente elementer fra både Bayreuth Festspielhaus og de klassiske hesteskoformede amfiene som Palais Garnier. Palais Garnier

synes å favorisere intimitet og kommunikasjon mellom en stor publikumsmasse, mens betydelige publikumsområder tilrettelegger for en komplett helaften på operahuset. Bayreuth Festspielhaus på den andre siden, representerer en rendyrket kunstopplevelse der operaverket er det eneste fokuset for aftenen. Akustisk sett bygger begge disse salene på en skoeseform med tilstrekkelig volum, noe som har vist seg å være et godt valg for operasaler og konsertsaler generelt (Beranek, 2004, s. 499-501).

En viktig endring i operahus gjennom de siste to hundre årene som ikke er nevnt ovenfor er den sterke utviklingen innen scenetekniske innretninger. Mange operahus blir bygd med den mest avanserte scenemekanikken som er tilgjengelig ved dets oppførelse, så naturligvis følger denne utviklingen den som har funnet sted i ingeniørkunst generelt. Hos de fleste operahus i dag kan scenografi forsvinne opp i et snorloft ved hjelp av vinsjer, ned i en underscene ved hjelp av heiser, og horisontal ved hjelp av elektriske og hydrauliske motorer, alt designet for å jobbe så lydløst, raskt og trinnløst som mulig. Som jeg vil diskutere i analysedelen av oppgaven gir denne scenemekanikken som fysisk innretning operaproduksjoner unike muligheter for bevegelser av scenebildet og andre visuelle virkemidler.

3.11.2 Operahuset i Bjørvika: dagens normer materialisert

I 2003 var det byggestart for et nytt operahus i Oslo. Dette var realiseringen av et langvarig politisk arbeid som på mange måter begynte idet Norge fikk en egen nasjonalopera 1957. De første femti årene holdt de til i Folketeaterbygningen på Youngstorget, men dette bygget representerte betydelige begrensninger for driften. En nasjonalopera har behov for et egnet operahus. I 2008 ble operahuset i Bjørvika ferdigstilt, og holdt åpningsforestilling 12. april samme år. (Skari, Bjørnstad & Vollsnes, 2010, s. 324-345). Bygget ble tegnet av arkitektkontoret Snøhetta med Statsbygg som byggherre, og en rekke underleverandører som Theatre Projects Consultans, Bosch Rexroth AS og Brekke Strand Akustikk (Statsbygg, 2008, s. 60 ff.). Kildene for denne delen av oppgaven er hovedsakelig Statsbyggs ferdigstillingsmelding av bygget (Statsbygg, 2008) og min egen erfaring fra forestillinger og omvisninger i huset.

Operahusets i Bjørvikas scenerom måler 27x22 m, med en spilleflate på 16x16 m, en 11,8 m dyp underscene og et scenetårn som strekker seg 32 m over scenegulvet. Foruten det enorme titteskapet publikum ser inn på er disse områdene fylt av meget avansert teaterteknisk utstyr.

Leverandøren påstår at dette var den hittil mest avanserte teatertekniske installasjonen noensinne (Bosch Rexroth, 2015, 0:45). Denne teknikken har som hovedformål å muliggjøre spektakulære scenebytter for publikums del, mens denne teaterdriften er effektiv og trygg for de ansatte. Spilleflaten er delt opp i seksten individuelt styrte heisseksjoner som kan heves med inntil 3 m, og senkes og skråstilles på inntil 0,7 m/sek. Disse heisene kan også senkes ned og erstattes av en 15 m bred dreiescene som trinnløst kan endre hastighet mellom 5 og 1000 mm/sek målt ved sirkelens omkrets. I scenetårnet er det installert 74 hydraulisk styrte trekkstenger fordelt over scenens dybde som alle spenner hele scenens bredde, og 20 punkttrekk. Trekkstengene fungerer som et fleksibelt opphengssystem for alt fra tepper, lyskastere og kulisvegger som heves og senkes, til svevende gulv og kulisser som roterer i luften. Til sammen består operahusets teaterteknikk av hele 350 tonn stål, over 200 hydrauliske enheter og en samlet effekt på 6500 kW (Bosch Rexroth, 2015, 2:55). Like foran scenen befinner det seg en orkestergrav med plass til 40-50 musikere og "(...) et svært fleksibelt teknisk arrangement av stoler og teaterteknikk" (Statsbygg, 2008, s. 58). Ved at den er åpen danner den sammen med prosceniet et stort og tydelig skille mellom sal og scene som separerer publikum fra artistene på scenen, mens noen av musikerne sier at det er den beste orkestergraven de noensinne har spilt i (Ibid., s. 13).

Produksjonslokalene bak scenen er også betydelig i omfang. I umiddelbar nærhet av scenen er det i praksis seks områder som kan brukes til lagring av kulisser som skal brukes i løpet av forestillingen eller andre produksjoner samme uke. Både over scenen i snorloftet, under scenen i heisen, bak scenen og på begge sider av den kan 16x16 m verdt med opp til 9 m høye kulisser lagres. I tillegg er det en montasjehall og en prøvesal som begge kan brukes til samme formål. Foruten disse arealene har operahuset en lasterampe på samme plan som scenegulvet, slik at kulisser enkelt kan lastes inn i lastebiler og fjernlagres. Det sier seg selv at dette arealet og disse løsningene tilrettelegger for omfangsrike og komplekse scenebytter innad i den enkelte operaforestilling, og en tett programmering av ulike operaoppsetninger.

Det er også en rekke verksteder som kan produsere disse kulissene innenfor operahusets fire vegger. Dog noe underdimensjonert for DNO&Bs og regjeringens høye ambisjoner for operahusets drift gir dette kunstinstitusjonen gode muligheter for å gjennomføre egenproduksjoner av opera. Metallarbeidere kan fabrikkere rammeverk som kles av snekkere, overflatebehandles av malere og monteres av scenearbeidere, alt i et samlebånd som strekker seg fra bygningens nordøstre hjørne til scenen. I tillegg huser bygget en rekke myke

verksteder som parykk- og sminkeavdeling, systue, vaskeri og trykkeri. I likhet med de scenetekniske rommene er også disse verkstedene fylt med svært avansert utstyr, infrastruktur og spesialverktøy.

Også DNO&Bs orkester, kor og solister nyter av omfangsrrike produksjonslokaler. Orkestret disponerer en prøvesal som er stor nok til at det kan avholdes tuttiprøver med fullt kor uten at lyden blir for sterk. Salen er også utformet for å ha akustikk tilnærmet orkestergraven. Dette gjør at orkestret kan oppnå svært realistiske prøver slik at den musikalske lederen virkelig kan trimme det for å yte best mulig i salen foran publikum. Et godt øvingslokale er også viktig for trene opp et orkester; ved at musikerne hører seg selv, hverandre og ensemblets tuttiklang bedre endrer det samspillet totalt (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 2020). Koret og solistene disponerer prøvesaler med tilsvarende tilpasset akustikk for svært gode arbeidsforhold, og de enkelte musikerne kan øve individuelt i spesialbygde øverom. Alle prøvesaler og øverom er utstyrt med til sammen 40 pianoer og klaverer, og er lydisolert fra naborom. En operasanger kan øve ved siden av en fiolinist mens et ballettkompani danser i etasjen over uten å forstyrre hverandre, og plasseringen av tekniske rom og verksteder er nøye gjennomtenkt med tanke på slike lydsensitive rom. Disse prøvesalene, øverommene og de andre fasilitetene som orkester, kor og solister disponerer, sammen med den gode akustikken i sal og orkestergrav, legger til rette for høy musikalsk kvalitet i DNO&Bs kunstneriske virke.

På den andre siden av scenekanten befinner selve operasalen seg, der publikum sørger for at kunstutøvelsen har tilhørere og et økonomisk fundament i form av billettinntekter og besøkstall. Auditoriet er formet som en hestesko med tre balkonger, som i følge arkitektene er utformet i stil med fortidens klassiske teatre (Snøhetta, 2018). Statsbygg skriver også at salen er utformet med operasalen i Dresden som forbilde (Statsbygg, 2008, s. 57). Her beskrives også denne utformingen som et godt kompromiss mellom mange ulike hensyn. Hestekoformen gir gode siktforhold og nærhet til scenen for alle sitteplassene, og er et godt grunnlag for å oppnå gode akustiske forhold. Sammenligner vi plantegninger for de klassiske operasalene i Palais Garnier og Dresden Semperoper (Beranek, 2004, s. 269 og 307) med den i Bjørvika (Statsbygg, 2008, s. 67), ser vi at den generelle formen til auditoriet er svært lik. Dette har vist seg å være et godt valg, for akustikken i Bjørvikas operasal regnes som svært god. Salen er riktignok ikke perfekt. De bakerste og øverste setene er svært trange og lider av

påtrengende lysarmaturer, og selv om akustikken er god kan den også beskrives som uinspirerende (Newhouse, 2012, s. 107 f.).

Det er imidlertid noen viktige forskjeller mellom operasalen i Bjørvika og de klassiske salene i Palais Garnier og Dresden Semperoper. Først og fremst har operasalen i Bjørvika et betraktelig mer moderne uttrykk. I stedet for utsmykkede gipsplater og skulpturer er balkongene her kledd med mørkt ammoniakkbehandlet eik i komplekse geometriske former. Heltrukne purpurrøde seter er erstattet med eksponert metall- og trekonstruksjon, og puter i en frisk oransjefarge som står i kontrast til det mørke treverket. Taket har et minimalistisk og nøkternt uttrykk der alt foruten en relativt smal himlingsoval og en lysekroner er malt i svart for å forsvinne mest mulig. Lysekronen her er i likhet i med mange klassiske operasaler også laget med håndstøpte krystaller for å fungere som en del av salens utsmykning, men er utformet som en flat, noe konveks sirkel med tverrgående lameller. Også prosceniet består av det samme ammoniakkbehandlede eikematerialet, samt svarte teppeseksjoner som fullfører salens visuelle uttrykk. Som Newhouse kommenterer, tar teaterteknikk forholdsvis stor plass i denne salen, noe som sammen med det topp moderne tekstesystemet som er innebygget i hver eneste stol gjør at salen har et moderne teknologisk uttrykk. En stor del av publikum har flere tekniske innretninger i synsfeltet sitt.

Et annet element som skiller operasalen i Bjørvika fra de klassiske hesteskoformede salene er seteorienteringen i balkongene. Der setene i Palais Garnier og Dresden Semperoper følger kurven til hesteskoen slik at de ytterste setene vender mot hverandre, er samtlige seter i Bjørvika rettet mot scenen. Med dette kan Bjørvika sees på som et kompromiss mellom hesteskoformens intimitet og gode akustiske egenskaper, og rendyrkelsen av kunsten slik den kommer til uttrykk i Bayreuth Festspielhaus sitt vifteformede amfi. I videreførelsen av denne rendyrkelsen er også losjene nesten fraværende i Bjørvikas hestesko. Mesteparten av de tre balkongenes bredde er åpnet helt opp uten noen form for avlukker eller skillevegger slik at publikum her deler ett og samme rom uten mulighet til å stenge salen ute. Det er riktignok et fåtall avgrensede områder helt ytterst på balkongene som kan minne om losjer, men disse er åpne mot salen uten gardiner, skodder eller lignende. Dersom publikum ønsker å spise, holde businessmøter, gamble eller lignende, må de trekke seg ut av salen til en ekstern "sponsoravdeling" (Statsbygg, 2008, s. 70).

I publikumsområdene utenfor Bjørvikas operasal videreføres det moderne uttrykket. Fasaden som er vendt mot byen, og da blir publikums første møte med bygningen, er monumental i sitt uttrykk. Den består av et teppe av hvit italiensk marmorstein som tegner linjer fra byen til fjorden og fra åsen i øst til kvadraturen i vest. Teppet er brutt av en stor glassvegg som gir plass til operasalens høyde, og som åpner bygget for byen og publikum. Eksteriøret består av skarpe geometriske former og linjer utført i harde og kalde materialer, men kommuniserer en idé om åpenhet og fellesskap som var unikt blant verdens operahus ved Bjørvikas oppførelse. Teppet av marmorstein skaper store overflater som er gjort tilgjengelig for publikum. I tillegg til kunsten som utøves innenfor veggene blir selve byggverket en attraksjon for offentligheten; publikum kan spasere på operahusets tak og dermed få et eget eierskap til DNO&B som offentlig kulturinstitusjon.

Arkitekturen manifesterer også grensene mellom hverdag og kunst, og mellom kunstens tempel og dens fabrikk. For å tre inn i operasalen og oppleve den kunsten som utøves der, må publikum først tre over en bro slik at de befinner seg på grensen mellom land og sjø, og dermed også Norge og verden ved at byen Oslo, og spesielt bydelen Bjørvika, har en lang historie med skipsfart. Deretter går de inn gjennom hovedinngangsdørene som er noe underdimensjonert med tanke på publikumskapasitet og rømningsmuligheter som ellers kan prege forsamlingshus av denne størrelsen. I det de har trådt over denne dørstokken åpenbarer foajéens enorme takhøyde seg, og operasalens yttervegg kommer til syne. Denne ytterveggen består av en rekke eikestaver av ulik tykkelse som er montert vertikalt i en stor sirkulær form. Både i materiale og form bryter denne veggen med fasaden; i stedet for hard stein, betong, metall og glass er det her anvendt mykt treverk, og i stedet for skarpe linjer og hjørner har denne veggen en jevnere og mer organisk form. Fra første skritt inn mot operasalen og kunsten trer publikum over i denne myke og organiske konstruksjonen. Jo nærmere de kommer salen, jo mer omsluttet av treverk og isolert fra hverdagen blir de. Idet de inntar salen kan de få inntrykket av å befinne seg inne i resonanskassen, eller hjertet, til et strykeinstrument.

Dersom man går utvendig langs operahusets fasade, åpenbarer det seg et tydelig skille midt i bygget, like bak scenen. Her går den monumentale fasaden over i et mye mer funksjonelt uttrykk. Dette skillet er manifestert av en såkalt *operagate* (Statsbygg, 2008, s. 67) – en tre etasjer høy korridor som går hele byggets bredde. På den ene siden befinner det seg kontorer, verksteder, prøvesaler, øverom, tekniske rom, kantiner, vaskerom, lagre og garderober. Dette

er alle funksjoner som jobber bak kulissene som en kunstens fabrikk. På den andre siden av operagaten er alle husets scener og publikumslokaler. Dette kan best beskrives som et kunstens tempel der den utøves og dyrkes.

Foajéen i operahuset huser alle de fasiliteter som tilbys publikum foruten selve kunstutøvelsen. De tjenestene og den aktiviteten som dette fysiske rommet legger til rette for setter rammen rundt opplevelsen av selve kunstutøvelsen. Det er dette lokalet publikum anvender før salens dører åpnes, under eventuelle pauser, og etter teppefall. Operahuset i Bjørvika har en foajé på en størrelse som gjør at publikum tilsvarende en fullsatt operasal komfortabelt kan befinne seg der, noe som ikke er en selvfølge i opera- og konserthus. Den er også utstyrt med garderobe, toalettfasiliteter, billettkontor og suvenirbutikk, samt en rekke serveringssteder som publikum kan benytte seg av. Der seteorientering og utforming av sal dikterer hvilke sosiale aktiviteter som kan finne sted *under* kunstutøvelsen, dikterer foajéen de som kan finne sted *rundt* utøvelsen. Dette representerer en lyttekultur som skal redegjøres for i den neste kinesiske esken.

3.12 Ellevte eske: Det sosiale rommet

Den ellevte esken i mitt sett med kinesiske esker er det sosiale rommet som DNO&Bs produksjon av *Tosca* i sesongen 2017/2018 finner sted i. Sentralt i dette står fremførings- og lyttekulturen innen opera, og vestlig kunstmusikk forøvrig, som eksisterer i Norge i dag. Dette ved at denne kulturen, uansett hvorvidt publikum velger å forholde seg til den, setter en ramme rundt fremførelsen i form av uskrevne regler, normer og forventninger til generelle atferdsmønstre.

Det er viktig å presisere sted og tid når man skal studere en slik lyttekultur. Dette fordi sosiale normer varierer i stor grad mellom ulike institusjoner og stedsbestemte kulturer, og fordi disse endrer seg over tid. For eksempel er det tradisjon for å synge de mest berømte og krevende ariene to ganger i enkelte operahus, mens det i hos andre operakompanier ville vært uhørt å forstyrre den narrative linjen i operaverket. Fremførings- og lyttekulturen innen opera og vestlig kunstmusikk som eksisterer i Norge i dag er på mange måter en kulminasjon av flere hundre års utvikling og tradisjon innen opera, og vestlig kunstmusikk generelt, i Europa.

3.12.1 Lyttekultur innen vestlig kunstmusikk

Lyttekulturen til vestlig kunstmusikk i dag blir ofte sett på som den mest seriøse og prestisjefulle måten å oppleve musikk på (Jensenius, Zeiner-Henriksen & Nymoen, 2017, s. 5 ff.). Dette ved at publikum er forventet å sitte stille med en stor grad av kroppsbeherskelse under hele fremførelsen (Cook, 2000, s. 35). Dette står i motsetning til mange andre musikkjangre der publikum normalt inntar en mer aktiv og deltakende rolle i fremføringssituasjonen. Som et eksempel på en sjangerspesifikk lyttekultur som står i motsetning til vestlig kunstmusikk kan rock nevnes. Her vil en god konsert kjennetegnes av en stor fysisk respons fra publikum (Frith, 1996, s. 124 f.); jo fortere publikum hopper ut av setene og danser, jo bedre er konserten. Innen vestlig kunstmusikk ville det derimot vært uhørt å reise seg fra setet sitt for å danse midt under fremførelsen, og det er svært uvanlig med noen form for applaus eller jubel før siste tone i siste sats av musikkverket. Det er her forventet at publikum inntar en fysisk sett passiv rolle som lytter og mottaker i fremførelsen. De skal beherske seg selv og sin kropp ved å holde alle ytre tegn til begeistring til et minimum. Musikken skal lyttes til gjennom *absorpsjon*; all oppmerksomhet er rettet mot kunstutøvelsen (Johnson i Weber, 1997, s. 678). Dette handler om å gi plass til den fantastiske kunsten som fremføres i respekt for komponist, dirigent, utøvere og kunstinstitusjonen forøvrig.

Også utøvere må følge en streng sosial kode. De skal kles i pene svarte klær, og i noen tilfeller også hvit skjorte. Ved mindre det fremføres svært krevende samtidsverk skal solister spille uten bruk av noter, mens organister, orkestermusikere, korister og sangsolister under fremførelser av oratorier kan ha notene foran seg (Cook, 2000, s. 35 f.). Det er etablert klare hierarkiske nivåer innad i de ulike ensemblene med tanke på stemmefordeling og styring av frasing, artikulering og kreative variasjoner i tempo. Rundt selve kunstutøvelsen er det ofte gjennomført en rekke ritualer, og hele fremførelsen følger en egen etikette. De ulike artistene skal entre scenen på en bestemt rekkefølge, og aller sist kommer musikalsk leder og eventuell solist. Selv om alle orkestermusikerne garantert har stemt instrumentet på bakrommet før de går på scenen skal orkestret stemmes før konserten kan begynne. Og etter siste tone skal artistene reise seg og bukke på riktig vis, før de går av scenen i omvendt rekkefølge av den de kom inn i.

Lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk har ikke alltid vært så seriøs. Etter premieren til Mozarts 31. symfoni i 1778 skriver Mozart et brev til sin far der det skildres en lyttekultur som står i stor kontrast til den som er forbundet med vestlig kunstmusikk i dag: "Midt i den

første Allegroen var det en passasje som jeg var sikker på at ville glede. Publikummet ble ganske opprømt – det var et voldsomt utbrudd av applaus. Men jeg visste, da jeg skrev den (passasjen), hvilken effekt den ville gi" (Anderson, 1966, s. 558). Dette brevet viser ikke bare at publikum brøt ut i applaus under denne ene fremførelsen, det viser også at denne typen publikumsrespons var en del av lyttekulturen til vestlig kunstmusikk på denne tiden. Dette ved at Mozart skrev passasjen i Allegroen til sin 31. symfoni spesifikt med tanke på dette spontane utbruddet av applaus. Denne lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk på 1700-tallet var også mye åpnere for sosial omgang mellom publikum, noe har reist spørsmål om man i det hele tatt lyttet på musikken som ble fremført (Weber, 1997). Blant annet argumenterer James H. Johnson for at klientellet på Académie Royale de Musique i Paris behandlet fremførelsene som en sosial møteplass mer enn en kilde for musikalske opplevelser. Han går så langt som å beskrive operafremførelsene her som en sosial plikt, og avskriver de som "ikke ordentlig" opera. Noe av det samme synspunktet blir delt av Peter Gay i *The naked heart*, og av Lydia Goehr i *The imaginary museum of musical works* (Ibid. s. 680 f.). Uansett lytteidealer som absorpsjon kan man utvilsomt si at lyttekulturen på 1700-tallet tillot mer lydproduksjon og sosial omgang blant publikum.

Dagens lyttekulturs krav til stillhet og kroppsbeherskelse hos publikum kan spores tilbake til en utvikling som tok sted på 1800-tallet (Sennet i Jensenius et al., 2017, s. 7). På denne tiden begynte publikummet til vestlig kunstmusikk å omfatte arbeiderklassen i tillegg til middelklassen og høyklassen. Middelklassen følte da et behov for å skille seg fra arbeiderklassen under disse fremførelsene av vestlig kunstmusikk på lik linje med andre sosiale arenaer i samfunnet. Dette gjorde de ved å kontrollere sine følelser i stillhet fremfor de spontane utbruddene av applaus og jubel som var normen tidligere. Stillhet og kroppsbeherskelse ble nå kjennetegnet på et respektabelt publikum. Denne endringen i lyttekultur kan også sees i sammenheng med genidyrkingen av romantikkens store komponister. Spesielt med Beethoven ble det etablert en ny standard for genialitet. En god symfoni skulle ikke bare være vakker, men burde også være genial og tilføre sjangeren noe nytt (Kobb, 2019).

3.12.2 Kommunikasjon fra artister til publikum

Lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag kommer blant annet til uttrykk gjennom ulike former for kommunikasjon mellom artister, publikum og

produksjonspersonell under fremførelsen. Først og fremst er selve kunstutøvelsen en form for kommunikasjon fra artister til publikum. Som de overnevnte kinesiske eskene viser, kan denne utøvelsen deles inn i flere enkeltstående elementer. Selve operaverket som tekst slik det er skapt av komponist og tekstforfattere er grunnlaget for denne kommunikasjonen. Dette er igjen tolket av artister og kunstneriske ledere, og til slutt utøvd av musikere, skuespillere og sceneteknikere, som i øyeblikket også er styrt av dirigenter og inspisienter.

Foruten øyeblikket der kunsten utøves består denne kommunikasjonen også i hvordan de aktuelle aktørene opptrer før og etter utøvelsen. Dette er spesielt synlig i de tilfeller der dirigenten gjør en egen entré før orkestret spiller og sceneteppet løftes, noe som kan sies å være mer regelen enn unntaket i dagens lyttekultur. Gjennom en egen entré, ofte lyst opp i en ellers mørklagt sal, poengteres dirigentens viktige rolle og status som musikalsk leder. Entréen oppmuntrer publikum til å applaudere dirigenten allerede før vedkommende har gjort seg fortjent til det gjennom orkestrets og sangensemblets velklang. Dette kan sies å være en form for genidyrkelse av dirigenten, mye i likhet med den komponister begynte å oppleve på 1800-tallet. Ofte hilser denne dirigenten på konsertmesteren før podiet inntas, noe som gjør publikums applaus gjeldende også for orkestret. Denne entréen kan best beskrives som et ritual alle aktører i fremførelsen deltar i. Det planlegges av produksjonspersonellet, gjennomføres av artistene og tillates, om ikke oppmuntres, av publikum.

Et eksempel som illustrerer hvilken rolle dette inngangsritualet har for enkelte kunstinstitusjoner er Berlinfilharmoniens konsert 12. mars 2020 (Berliner Philharmoniker, 2020). Jeg bruker dette eksempelet fra Tyskland for å illustrere kulturen i Norge fordi Berlinerfilharmonien på mange måter kan sies å være et eksempel til etterfølgelse for andre lignende ensembler i Europa, deriblant norske orkestre. På grunn av utbruddet av Covid-19 viruset og de gjeldende smittebegrensende tiltak på den tiden måtte orkesteret spille for en tom sal. Publikum fikk kun oppleve konserten i sitt eget hjem gjennom et videoopptak gjort tilgjengelig på internett. Selv uten publikum i salen valgte aktørene i denne fremførelsen å gjennomføre dette ritualet. Det hadde ikke noen praktisk verdi siden produksjonspersonellet kunne vente med å kjøre opptak til dirigenten var på podiet og klar til å sette an. Dirigent og solister gjorde sin rituelle entré nærmest i stillhet. For å fylle tomrommet som står igjen uten publikum tilstede i salen måtte orkesteret selv applaudere og slå buene i stativet. Som dirigent Simon Rattle selv sier etter han har inntatt podiet, er de svært usikre på hvilke ritualer som skal utføres og hva den generelle konsertetiketten tilsier i dette tilfellet. Likevel virker den

rituelle entréen å være direkte nødvendig for å oppnå en helhetlig musikalsk fremførelse slik Berlinerfilharmonien ønsker det for sitt publikum.

Etter kunstutøvelsen er ferdig tar denne ikke-kunstneriske kommunikasjon oftest form av en mottakelse av publikums respons. Dersom publikum applauderer, eller man er helt sikker på at de vil det, gjennomfører kunstutøverne en rekke rituelle gester. Etter siste tone og dramaturgiske handling er det teppefall. Utøvelsen av kunstverket er nå over og aktørene på og bak scenen kan fremstå som seg selv fremfor den karakter eller rolle de har hatt i operaen. Etter kort tid trer hovedrolleinnehaverne frem og mottar applausen gjennom buking, nikkning, neiing, og andre takknemlige gester. Dette etterfulgt av at teppet heves og avslører alle operaens solister, skuespillere, statister og eventuelle korsangere oppstilt i en pen rekke som strekker seg ut gjennom hele scenens bredde. De ulike aktørene trer frem for å bukke og neie i flere omganger, og i en forhåndsbestemt rekkefølge. I noen tilfeller trer også dirigent og regissør inn på scenen for å motta applaus, før sceneteppet til slutt senkes for godt denne fremførelsen. Dette ritualet vil kunne variere fra institusjon til institusjon i større grad enn dirigentens entré.

3.12.3 Kommunikasjon fra vertskapet til publikum

Vertskapets kommunikasjon til publikum er også et uttrykk for lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag. Med betegnelsen vertskapet mener jeg alle ansatte på operahuset publikum er i kontakt med i løpet av sitt besøk. Mer bestemt er dette snakk om dørvakter, billettselgere og -kontrollører, publikumsverter, garderobevakter, renholdspersonell, servitører, bartendere og andre selgere. Der artistene står for kunstutøvelsen og de tilhørende ritualene, sørger dette vertskapet for en helhetlig ramme rundt dette, helt fra publikum for første gang trer over dørstokken til de forlater operahuset.

Dette vertskapet er det første publikum møter i døren. Det uttrykket og den kommunikasjonen disse står for kan derfor beskrives som iscenesettende for fremførelsen. Gjennom sitt antrekk setter de en standard for rammen, eller atmosfæren, rundt kunstutøvelsen. Idet publikum møter dressjakker, nystrøkne skjorter, pressede bukser og blankpolerte sko rår det liten tvil over fremførelsens formalitet. Dette noe stive antrekket hos vertskapet uttrykker at publikum kan forvente høflighet og god etikette, men også en forventning om at publikum skal følge denne etiketten, eller lyttekulturen. Vertskapets

antrekk har også et rent funksjonelt aspekt; det er mørkt i fargen. Dette betyr at de kan trekke seg tilbake i den tiden kunstutøvelsen finner sted for å ikke distrahere publikum fra den. I salens mørke vil de kunne sitte eller stå helt kamuflert bak setene, men likevel kunne gripe inn eller bistå underveis i forestillingen. Denne funksjonaliteten uttrykker også en egen profesjonalitet som publikums helhetlige opplevelse av fremførelsen mer eller mindre bevisst vil påvirkes av. Ved å sette en standard gjennom sitt antrekk, både formelt og profesjonelt, gir vertskapet et viktig bidrag til fremførelsen som helhet.

Vertskapet gjør også et viktig bidrag til atmosfæren gjennom sin direkte kommunikasjon med publikum. Gjennom å være service-innstilte og vennlige i alle tjenestene de tilbyr bidrar de til at publikum føler seg velkommen og ivaretatt. Eksempler på dette er salg av programblader, billetter, mat og drikke, billettkontroll og innslipp, og informasjon om pausetid og toalettfasiliteter. Gjennom deres gode kroppsholdning, pene språk og generelle etikette setter det enkelte medlem av vertskapet tonen for fremførelsen i sin direkte kommunikasjon med publikum.

Mer generelt vil tjenestene som tilbys og organiseringen av dette være viktig for atmosfæren. Er garderobene selvbetjent, eller må publikum stå i kø og vente på at en funksjonær skal merke og henge opp jakkene på riktig plass i systemet? Den selvbetjente garderoben er effektiv, men kan beskrives som mindre formell enn den betjente. Mengden og plasseringen av publikumsverter gjør det lettere for publikum å spørre om hjelp. En dørvakt ved hver inngang til salen skaper en egen trygghet hos publikum, spesielt med tanke på nødsituasjoner og evakuering. Utvalget og prisene i baren kommuniserer spise- og drikkemønsteret publikum forventes å følge. Dette ved at mindre enheter til dyrere pris vil redusere inntaket til publikum, mens en halvliter øl til 70 kroner ville tillatt at drikken fikk større fokus under forestillingen. For å belyse dette kan vi sammenligne en musikal på Chateau Neuf (CN) med en operaforestilling hos DNO&B. På CN selges det popcorn, vin som er ferdig porsjonert i plastkontainere, drinker og øl i plastglass, og champagneflasker i isbøtter, og alt er tillatt å ta med inn i salen. Hos DNO&B selges det småkaker, små beger med nøtter, vin skjenket i høye glass, øl og drinker i glass, og det er ikke tillatt å ta med noe av det inn i salen. DNO&B synes derfor å søke en mer rendyrket kunstopplevelse sammenlignet med CN ved at mat og drikke ikke får like stor plass. I tillegg serveres DNO&B drikken i penere glass. Alkoholholdig drikke, samt kvaliteten og serveringen av den synes å være viktig for en helhetlig fremførelse innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag. Som Oslo

Konserthus, en sammenlignbar kunstinstitusjon til DNO&B, skriver i informasjonssiden til publikum: "Med god musikk hører god drikke til. Våre serveringssteder åpner en time før konsertstart" (Oslo Konserthus, 2018).

3.12.4 Kommunikasjon fra publikum

Sist, men ikke minst representerer kommunikasjonen fra publikum et viktig uttrykk for lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag. Uansett hvilke uttrykk og hvilke kommunikasjon som kommer fra artister og produksjonspersonell vil publikum i sitt store flertall diktere den generelle atmosfæren under operafremførelsen. Artister og produksjonspersonell kan uttrykke en forventning ovenfor publikum, men de bestemmer selv hvorvidt de skal oppfylle den, og de skal mye til før publikummere kastes ut. For eksempel stiller kunstinstitusjoner ofte krav til at mobiltelefoner ikke brukes under kunstutøvelsen og helst skrues helt av. Dette har de i praksis liten mulighet til å håndheve, men dersom et sårt øyeblikk i kunstutøvelsen ødelegges av en høy og påtrengende lyd får det sannsynligvis konsekvenser. Et ekstremt eksempel på dette finner vi under pianistens Christian Zacharias konsert i Göteborg konserthus 23. oktober 2013 (Göteborgs Symfoniker, 2013). Her stopper pianisten hele fremførelsen da en høylytt ringetone bryter inn i et stille soloparti i Haydns pianokonsert. Fremførelsen gjenopptas først flere sekunder etter telefonen har sluttet å ringe.

Lydproduksjon er det mest kraftfulle virkemiddelet publikum har for å påvirke fremførelsens atmosfære. Blir det for mye av den på feil tidspunkt i fremførelsen blir kan det være svært ødeleggende for det kunstneriske uttrykket artist og produksjonspersonell jobber så hard for å skape. Forblir de helt stille gjennom fremførelsen som helhet vil de heller ikke tilføre noe som helst til fremførelsen og den vil dø ut. Se for deg at etterklngen til et operaverks siste tone får dø ut foran en fullsatt, men helt stille sal, etterfulgt av at salslysene tennes og publikum reiser seg for å gå. Uten en stående applaus som en klimatisk finale for fremførelsen vil det helhetlige inntrykket av den være mer nedtonet, om ikke negativt, for de fleste av aktørene. Dersom publikum heller bidrar til atmosfæren gjennom den riktige lydproduksjonen til riktig tid, i følge lyttekulturen, vil det kunne heve den helhetlige musikalske fremførelsen til et helt eget nivå. For eksempel gjennom en intens stillhet som kommuniserer aktiv lytting gjennom absorpsjon, med korte og kraftige utbrudd av applaus etter de mest krevende sangprestasjonene, og til slutt en stormende applaus etter siste tone mens teppet faller. Dette vil gi kunsten og dens utøvelse rom for å være fokuspunktet for

denne store folkemassen, og artistene vil få ro til å fokusere på å prestere best mulig. Etter solistene har jobbet seg gjennom de tidvis svært krevende ariene vil de i dette tilfellet få umiddelbar belønning og anerkjennelse for arbeidet sitt, noe som vil kunne inspirere de til å prestere godt videre i forestillingen.

Publikum realiserer med andre ord lyttekulturen de andre aktørene forventer og tilrettelegger for. Med at de er den mest folkerike gruppen aktører i fremførelsen sitter de med en avgjørende makt i skapelsen av et sosialt rom rundt kunstutøvelsen. De er det viktigste grunnlaget for atmosfæren i rommet der kunsten utøves, en av de største potensielle kildene for lydproduksjon under kunstutøvelsen, og viktigst av alt en ren forutsetning for at fremførelsen kan finne sted.

4 Analyse: DNO&Bs *Tosca*

For å vise hvordan det fysiske og sosiale rommet opera fremføres i kan påvirke en den helhetlige fremføringen vil jeg analysere noen utvalgte scener fra en operaoppsetning. Jeg har valgt å studere Puccinis *Tosca* slik den ble satt opp på Den Norske Opera & Ballett i sesongen 2017/2018. Dette materialet er redegjort for i de kinesiske eskene ovenfor, men jeg vil her gi en kort oppsummering. *Tosca* er en opera i tre akter komponert av Giacomo Puccini mellom 1896 og 1899 til tekst av Giuseppe Giacosa og Luigi Illica, og etter et skuespill av Victorien Sardou som skildrer Roma rundt juni 1800 (Rune J. Andersen, 2020). Operaen ble uroppført på Teatro Costanzi i Roma 14. januar 1900 og har gjennom årene blitt en av de mest fremførte (Operabase i Opera Sense, 2016), og derfor angivelig også en av de mest kommersielle operaene. Som et politisk bakteppe for handlingen i operaen ligger den ustadige maktsituasjonen i Italia før landets samling i 1860-årene (Wolff, 2019). Regissøren for DNO&Bs oppsetning i sesongen 2017/2018 var den spansk-katalanske Calixto Bieito, og musikalsk leder var den tyske Karl-Heinz Steffens. Denne regien kan beskrives som nedstrippet, direkte og brutal.

Min analyse er bygget på to kilder, eller representasjoner, av den faktiske hendelsen som er operafremførelsen som helhet. Den ene er NRK sin TV-produksjon av operaoppsetningen tirsdag 20. juni 2017 slik den ble sendt som en del av programmet Hovedscenen søndag 3. september 2017 kl. 19:45 på NRK2. Denne produksjonen er gjort tilgjengelig på NRK nett-TV (NRK, 2017), og tidskoden fra denne videospilleren vil bli brukt som referansepunkt i min analyse. I tillegg vil illustrerende bilder bli hentet fra denne TV-produksjonen. Den andre kilden er min deltagende observasjon av samme operaproduksjon da jeg selv var publikum lørdag 17. februar 2018 kl. 18:00. Denne fremføringen var arrangert utelukkende for publikum mellom 16 og 30 år som en del av DNO&B sin "Ung i Operaen-satsing" (Den Norske Opera & Ballett, 2018).

4.1 Åpningsscenen

Operaforestillingen starter med en helt mørklagt sal og scene, noe som ikke er uvanlig for fremføring av scenekunst i dag. Men i stedet for at orkesteret vekkes til live gjennom det karakteristiske Scarpia-motivet, åpner det hele med flere minutters stillhet (NRK, 2017, 0:07:08-0:09:20). Midt på scenen, opplyst av et sterkt lys står det en mannlig karakter fremst mot scenekanten og holder en papplate høyt over hodet med ordene "*Your silence will not protect you*" skrevet med tusj i store bokstaver (fig. 2). Han er kledd i en slitt dongeribukse, en billig genser og en gammel brun skinnfrakk. Han fremstår generelt som ustelt; klærne er møkkete, og håret er langt, fettete, flokete, og henger rett ned. I tillegg har han et stort blått øye og en mengde størknet blod under nesen. I pannen har han også tre stygge kuttskader med hvert sitt blodige sår. Han står helt stille med skiltet løftet over seg, og ser ut mot publikum med et tomt og livløst blikk (fig. 3). Dette er det eneste som skjer på scenen i løpet av disse minuttene. Publikum blir derfor plassert i det auditive, om ikke det absolutte, sentrum av forestillingen. Dette, sammen med den tydelige meldingen som er skrevet på skiltet, skaper en svært interessant situasjon.



Figur 2: Karakteren i åpningsscenen (1)



Figur 3: Karakteren i åpningsscenen (2)

Publikum under fremførelser av vestlig kunstmusikk og opera inntar ofte en passiv rolle som tilskuer. De sitter på utsiden av handlingen, tydelig separert av en scenekant, et proscenium og en orkestergrav, og titter inn på scenerommet. Dette scenerommet er vanligvis også kraftig belyst mens salslysene er svært svake, om ikke skrudd helt av. Disse faktorene plasserer publikum i en egen sfære som er separert fra scenen og fremføringen som finner sted der. Publikum vil derfor kunne føle på en trygghet om at de ikke vil bli påvirket av det som skjer på scenen. De vil ikke måtte gjemme seg i en kirke eller bli jaktet ned av den onde politimester Scarpia og henrettet på Castel Sant'Angello. De trenger heller ikke å bekymre seg for Napoleons fremmarsj i Europa. Denne grensen mellom publikum og scene er også gyldig i ønsket publikum vil kunne ha for å påvirke handlingen. Uansett lydproduksjon, kroppsbevegelser eller andre handlinger vil Cavaradossi møte sin

skjebne i slutten av tredje akt, og det vil ikke være mulig å advare Tosca om Scarpias lumske plan om å henrette Cavarodossi "akkurat som Palmieri". Publikum har vanligvis muligheten til å distansere seg totalt fra operaens handling ved å innta rollen som utelukkende mottaker i fremførelsen. Det er heller ikke tradisjon innen vestlig kunstmusikk og opera for å forvente noen særlig handling fra publikum under forestillingen. Foruten korte utbrudd av applaus etter de mest krevende arier, holder publikum seg vanligvis rolig gjennom hele fremførelsen. Ikke før etter at sceneteppet har falt rettes oppmerksomheten mot publikum da det forventes en langstrakt applaus mens solister, statister, kor, dirigent med flere stiller seg opp og bukker etter tur. Det er altså en fysisk grense i form av en scenekant, et proscenium og en orkestergrav som ikke bare skiller sal fra scene, men også artister og tilskuere i fremførelsen. Denne grensen blir brutt ned fullstendig åpningsscenen av denne operaproduksjonen.

Karakterens skilt med teksten "*Your silence will not protect you*" er et utrop som her blir rettet direkte mot publikum. Et publikum som forventer å nettopp kunne sitte i stillhet og titte uforstyrret inn i scenerommet fra sin trygge plass i salens amfi. Dette er et utrop mot publikum ved at skiltet holdes opp som ett av ekstremt få visuelle uttrykk i løpet av åpningsscenens minutter. Av disse visuelle inntrykkene er denne teksten også den desidert tydeligste; det er ingen tvil om hva som står skrevet i store svarte blokkbokstaver midt på scenen. Denne teksten blir da også det publikum vil legge merke til først. Karakteren, hans klær, posisjon og holdning vil være sekundært i disse to minuttene.

Denne karakteren er for de fleste av publikummerne ukjent på dette tidspunktet. Selv om man kjenner operaen vil ikke skiltet og teksten "*Your silence will not protect you*" kunne si noe om hvem som står på scenekanten. Dette ved at hverken denne teksten eller instruksjonen om å stå stille på scenekanten med et skilt holdt over seg står nevnt i librettoen (Legerman, 1962, s. 979 ff.). Heller ikke antrekket er særlig karakteristisk. De fillete klærne kan være et vagt hint om at det er Angelotti som står på scenekanten, men en fengselsdrakt har karakteren definitivt ikke. Selv om Angelotti er den første karakteren som blir presentert i operaens libretto, garanterer heller ikke dette at det virkelig er han som står alene i mørket. Etter nærmere tre minutter får publikum endelig en konkret pekepinn på karakterens identitet i det han begynner å synge Angelottis replikker (NRK, 2017, 0:09:45). Før disse replikkene vil Angelotti fremstå som en ukjent og mystisk karakter, og selv etter dette tidspunktet er det bare de mer erfarne operapublikummerne som vil gjenkjenne karakteren. For de som ikke kjenner operaen *Tosca* vil replikker som "Endelig! I panikk så jeg politi overalt." og "«Ved

foten av madonnaen» skrev min søster" bare fungere som en vag pekepinn mot karakterens bakgrunn. Ikke før ti minutter etter første replikk avsløres identiteten til karakteren i åpningsscenen (NRK, 2017, 0:19:13). Etter en kort ordveksling mellom han og Cavaradossi blir karakteren titulert som "Angelotti! Konsul av Romas falne republikk!". Det blir også tydeliggjort at han har flyktet fra fengselet i Castel Sant'Angelo.

Kjennskap til operaverket, særlig dets handling, karakterer og replikker, vil påvirke publikums opplevelse av fremføringen. Publikummere med inngående kunnskap om operaverket vil kunne engasjere seg i regien og den musikalske tolkningen på et helt annet og dypere nivå enn andre i publikummet som kanskje erfarer det aktuelle operaverket for første gang. Den sistnevnte gruppen vil ha mer enn nok med å henge med i replikkene og handlingen. Selv med tekstsyste­mer og trykte hefter av librettoen vil det lett så seg en usikkerhet om de faktisk skjønner hvilken karakter som står på scenen og hvordan hen bidrar til handlingen. Denne kjennskapen vil naturligvis variere fra publikummer til publikummer i den enkelte fremføring, men dersom flere publikummere med tilnærmet lik grad av kjennskap til operaverket sitter nært hverandre vil det skape en viss atmosfære i dette området av salen. Mest merkbart vil en eventuell usikkerhet om handlingen være. Dette ved at disse publikummerne vil rette mye oppmerksomhet mot tekstskjermen eller librettoheftet, og kanskje henvende seg til andre rundt seg med spørsmål som "Hvem var hun i den røde kjolen igjen?". Det sistnevnte vil i beste fall kun være til sjenanse for andre publikummere i umiddelbar nærhet, men vil også kunne forstyrre andre i salen. En slik usikkerhet har derfor potensiale til å spre seg utover store deler av salen. Den utstrakte bruken av stillhet og stillstand i åpningsscenen til DNO&Bs produksjon av *Tosca* i sesongen 2017/2018 vil kunne bygge opp under atmosfæren en slik usikkerhet blant publikumskaper, noe som også forsterkes av teksten "*Your silence will not protect you*".

Man kan stille spørsmål ved hva publikums stillhet vil beskytte dem fra. Ett svar kan være maktmisbruken og de onde hensiktene til politimester Scarpia. Dette er i utgangspunktet en fiktiv karakter som er adskilt fra den ekte verdenen og kun eksisterer innenfor scenerommets fire vegger i det øyeblikket operaverket fremføres. Scarpia vil derfor ikke utgjøre en reell trussel for publikum. Dette kan imidlertid endres i det Angelotti, som også er en fiktiv karakter, henvender seg til publikum med skiltet sitt. Denne henvendelsen bryter gjennom den fjerde veggen i scenerommet slik at publikum innlemmes i scenerommet og handlingen som finner sted der. Truslene som representeres der vil plutselig kunne fremstå som mer

reelle enn normalt. Selv om publikum skjuler seg selv gjennom sin stillhet kan de fortsatt være utsatt; politimester Scarpias lange arm virker å kunne strekke seg ut over scenekanten.

Et annet svar på hva publikums stillhet vil kunne beskytte dem fra, kan være reelle personer som Scarpia representerer gjennom sitt utseende, sin væremåte og sine handlinger. Tanken om at det finnes noen virkelige personer der ute med en slik makt og evnen til å misbruke den er rent fryktinngytende. Produksjonen sier selv at kostymene uttrykker en egen type makt som kan sammenlignes med harde forretningsfolk, og til dels Donald Trumps maktutøvelse som USAs president (NRK, 2017, 0:04:52). Det kan også være andre maktpersoner koblet opp mot denne portretteringen. Det vil ikke være utenkelig å se dette opp mot Me-Too-sakene som har kommet frem de siste årene. Her har forretningsmenn med makt misbrukt sin posisjon for å utnytte kvinner. Deres kraftfulle klesstil kan sies å ha blitt et uttrykk for besittelsen av denne makten. Ved å forholde seg stille kan det tenkes at publikum tillater karakterer som Scarpia å vokse frem i dagens politiske landskap slik at en virkelighetens *Tosca* kan finne sted.

Angelottis utrop kan også fortelle publikum at deres stillhet ikke vil forhindre utviklingen mot en farlig og grotesk verden i en mer generell betydning. Ved å forholde seg stille vil ofte ha samme virkning som å samtykke med en urett som blir utført eller opprettholdt av både ledere og befolkningen. Kvinners stillhet vil ikke kunne beskytte de fra seksuell trakassering eller overgrep fra menn i maktposisjoner, som for eksempel Harvey Weinstein. Ved å forholde seg stille på 50- og 60-tallet kunne mørkhudede i USA ha tillatt segregeringen å fortsette lenger. Homoseksuelle i Saudi Arabia vil fortsatt bli straffeforfulgt selv om de forholder seg stille. Denne tanken om utviklingen mot en farlig og grotesk verden i en mer generell betydning støttes opp av det faktum at teksten på Angelottis skilt er likt et berømt sitat fra den amerikanske poeten og feministen Audre Lordes essay *The Transformation of Silence into Language and Action*. (Lorde, 2017, s. 2)

"*Your silence will not protect you*" er også tittelen til det posthume samleverket til Lorde (Lorde, 2017). Essayet *The Transformation of Silence into Language and Action* skrev hun kort tid etter en brystkreftdiagnose med påfølgende mastektomi, noe som fikk henne til å bli tvangsbevisst om sin egen dødelighet. Blant de mange tankene som fulgte dette nære møtet med den endelige stillhet var spørsmålet om hva hennes stillhet tidligere i livet hadde bidratt med. Det hadde i hvert fall ikke beskyttet henne, for dø ville hun til slutt uansett om hun har

vært stille eller ei. Snakker hun derimot ut for seg selv og den urett hun opplever vil det kunne resultere i en bedre verden for henne og andre kvinner. Ved å transformere stillhet til ord og handling vil man kunne bekjempe stillhetens tyranni.

Angelottis utrop mot publikum, og bruddet av den fjerde veggen i scenerommet som det medfører, kan også beskrives som en ver fremdungsteknikk. Dette ved at det forhindrer illusjonen på scenen fra å oppstå, og dermed også publikums følelsesmessige innlevelse (Leinslie, 2019). De vil derfor observere det som skjer på scenen med et mer kritisk blikk. I tillegg til å se på hva som skjer i operaen vil publikum da kunne stille spørsmål ved hvordan og hvorfor det skjer. Handlingen og dens tolknings dagsaktuelle art vil derfor kunne fremstå som mer tydelig for publikummet i salen. Gjennom dette vil kunsten oppnå en endrende kraft som strekker seg ut av konsertsalen og ut i publikums hverdag, og det er akkurat dette som virker å ha skjedd med Klassekampens musikkritiker Magnus Andersson: "Han (Angelotti) står der til hver eneste sjel i salen fått tid til å spørre hvordan vi engasjerer oss i det som virkelig er viktig" (Andersson, 2017).

Som nevnt innledningsvis plasseres publikum i det auditive sentrum under denne åpningsscenen. Det er så stille at man kunne høre en knappnål falle, så små host og hvissing som eller ville vært maskert av lyden fra orkester og solister blir transformert til intense lydutbrudd som skyter gjennom salen. Selv små kroppsbevegelser blir hørbare i det klær og møblement gnisser mot hverandre. Bakgrunnstøyen fra husets ventilasjon og diverse scenetekniske innretninger legger seg som et pressende teppe over salen. Det unike auditive rommet og atmosfæren som skapes av denne stillheten blir et kraftig virkemiddel, og publikum blir dratt inn i handlingen.

Da jeg selv opplevde denne åpningsscenen lørdag 17. februar 2018 kl. 18:00 ble denne stillheten en svært kroppslig erfaring. Det virket som om lufttrykket økte sakte, men sikkert gjennom hele den tiden Angelotti sto alene på scenen. I dette sto opplevelsen av støy nivået i salen sentralt. Dette ved at lyden av luft som strømmet ut fra ventilasjonsdysene rundt meg opplevdes som sterkere og sterkere desto lengere tid det gikk. I det jeg gikk inn i salen og snakket med følget mitt var jeg, som de fleste andre, ikke bevisst på ventilasjonsstøyen i det hele tatt. Etter de første 5-10 sekundene av åpningsscenen ble støyen meg merkbar, og i løpet av et halvt minutt dominerte den lydbildet slik jeg oppfattet det. Derfra økte støyen i intensitet og utviklet seg til å bli altomfattende, nesten som følelsen av å stå i et vakuum eller

et ekkofritt rom. Lyden blandet seg med indre kroppsllyder som hjerteslag og pusting. Kroppen min ble fastlåst i setet. Det samme skjedde med andre rundt meg. Nesten hele salen satt stille, som om tiden hadde stoppet opp. Den manglende erfaringen fra dette unge publikummet gjorde at det spredde seg en stor usikkerhet i salen. Det var ingen som turte å bryte ut i applaus, snakke høyløyt eller på en annen måte bryte stillheten. De drøye to minuttene Angelotti står alene på scenen opplevdes som en liten evighet. Min opplevelse var på flere måter lik som å holde to minutters stillhet i sorg eller respekt for noen avdøde. Det var en selvfølge at jeg skulle være stille, men det var likevel et stort ubehag med det hele.

På flere måter er disse minuttene med stillhet lik stille stykket som John Cages 4:33 (Fischer-Lichte, 2008, s. 123), men det er faktisk ikke er total stillhet i dette tidsrommet. Operasalen fylles av en rekke bilyder og støy som vanligvis ikke er merkbart. Disse vil aldri være like fra fremførelse til fremførelse, og er derfor en av hovedgrunnene til at en fremførelse aldri kan gjenskapes i sin helhet. Det som utgjør tonaliteten i fremførelsen under åpningsscenen er utelukkende atmosfæren slik den skapes av publikum, lyd fra aktiviteter og forhold utenfor salen, og støy fra tekniske innretninger og infrastruktur. Det hele kan sees på som en kommentar til den strenge lyttekulturen, eller det sosiale rommet, som operafremførelsen finner sted i.

Under fremførelsen tirsdag 20. juni 2017 var publikums reaksjon til Angelotti, lydproduksjon og bidrag til atmosfæren svært annerledes. Etter ett snaut minutt begynner en liten gruppe nervøst å applaudere (NRK, 2017, 0:08:04), men de trekker seg fort tilbake da resten av publikummet ikke følger opp (Ibid., 0:08:15). Det er nærliggende å anta at denne gruppen føler seg tvangsintegret i en lyttekultur som de ønsker å bryte. Dette resulterer i en applaus som desintegrerer publikummet som en udifferensiert sosial gruppe, særlig da den andre delen av publikum forblir stille og lar applausen dø ut. En annen sannsynlig mulighet er rett og slett at denne gruppen kjedet seg og ønsket at forestillingen skulle "fortsette". Denne applausen kan i dette tilfellet sees på som et forsøk på å sparke i gang en autopoietic feedback loop som til slutt kan resultere i mer action på scenen. Publikum synes da å være bevisst over sin påvirkningskraft; ved å applaudere kommuniserer de at de er fornøyd, og at de gir artistene tillatelse til å fortsette kunstutøvelsen. Artistene, her representert av Angelotti, reagerer imidlertid ikke på denne applausen, og det oppstår ingen betydelig autopoietic feedback loop i denne åpningsscenen.

I åpningsscenen er det flere virkemidler og elementer gjort mulig av det fysiske rommet som spiller inn, deriblant scene- og teaterteknikk. En viktig faktor som ligger til grunn for at Angelotti fremstår sentral i denne scenen er bruken av lys, nærmere bestemt scenelys. Tradisjon tro er sal og scene i utgangspunktet totalt mørklagt. Dette fungerer som et blankt lerret for lysdesigneren som nå kan male scenerommet, og for så vidt også salen dersom det skulle være ønskelig, med farger og hvitt lys i ulike fargetemperaturer. Vanligvis blir viktige sceneelementer og artister opplyst med et sterkt lys som skiller de fra bakgrunnen, og det er akkurat det som skjer her i åpningsscenen. Angelotti blir fremhevet i det mørke rommet gjennom et kaldt lys som så vidt dekker karakteren. Han er opplyst fra flere vinkler slik at det ikke er noen uttalte skygger i ansiktet hans. Lyssettingen gjør at Angelotti oppleves som relativt nær i forhold til det store rommet. Det resulterer i at publikum kan miste følelsen av den store salen og rette sitt fokus mot scenen og den kunsten som utøves der.

Disse lysarmaturene som det finnes hundrevis av i hovedscenen på DNO&B er konstruert for å kunne projisere et svært presist formet og farget lys på en nøyaktig posisjon i rommet. Dette gjøres ved at armaturene er festet i et nettverk av strukturelle rør og festepunkter via en rekke justerbare, men stabile ledd. Lyset fra lyspæren filtreres gjennom optiske linser, irisler, samt såkalte kniver, spader og låvedører. Akkurat i dette tilfelle er det nærliggende å tro at lyset på Angelotti stammer fra en følgespot operert av en tekniker på et galleri høyt over publikum med tydelige instruksjoner fra regissør og lysdesigner. Bak den tilsynelatende enkle effekten at Angelotti lyses opp ligger det en ufattelig mengde infrastruktur og teknologiske løsninger.

4.2 Scenerommets himling senkes: Første scenebytte

Etter åpningsscenens pinefulle minutter med stillhet skjer det endelig noe på scenen (NRK, 2017, 0:09:20). Tonene fra Scarpia-motivet fyller salen og scenerommets tak kommer til syne (fig. 4). Det er en enorm svart himling med tverrgående rister som slipper gjennom et kraftig blåhvitt lys. Under denne himlingen svever det en sky med scenerøyk som strekker seg hele scenens bredde. De mikroskopiske røykpartiklene som er jevnt fordelt i luften reflekterer lyset som trenger gjennom himlingen slik at også tomrommet i scenografien blir synliggjort for publikum. Umiddelbart blir denne himlingen senket ned til bare noen få meter over gulvet (fig. 5). I løpet av 5-6 sekunder blir scenerommet transformert fra å tilsynelatende være takløst til å bli en avlang liten eske.



Figur 4: Overgang til andre scene (1)



Figur 5: Overgang til andre scene (2)

Musikken og kulissene i denne overgangen fra første til andre scene er dramatiske virkemidler. Orkestret spiller fem mektige akkorder i *tutta forza* som utnytter store deler av ensembles register (fig. 6). Jeg har valgt å vise dette gjennom en pianoreduksjon av partituret. Dette fordi et fullt orkesterpartitur ville tatt for stor plass, og fordi en pianoreduksjon er mer oversiktlig med tanke på bruken i denne analysen. Pianoreduksjonen vil riktignok ikke vise hvilke instrumenter som spiller de ulike tonene og følgelig den klanglige utviklingen som kan skje i tillegg til den harmoniske og dynamiske. Instrumentasjonen kan man imidlertid identifisere gjennom å høre på et opptak, som for eksempel Hovedscenen (NRK, 2017), i tillegg til at de ulike instrumentenes register vil kunne fungere som en pekepinn.

Først legger bassinstrumentene med en sprakende trombonerekke en kvintharmonikk fra kontra Bb. Deretter kommer tenorstemmene og horn gruppen inn på andre slag i 3/2-takten og gjør Bb-durakkorden komplett før begge disse gruppene legger en Ab-durakkord på tredje slag. Bassgruppen lander så på en kvintharmonikk fra kontra E på eneren i andre takt som forsterkes av en paukevirvel. De resterende instrumentene i orkestret kommer til slutt inn på andre slag og fullfører akkorden til en E-dur som spenner opp til en trestrøken E. Bassinstrumentene legger av i løpet av det andre slaget og resten av orkestret ligger over til og med eneren i tredje takt.

The image shows a piano reduction of an orchestral score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'ANDANTE MOLTO SOSTENUTO' with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of 'fff'. The second measure has a dynamic marking of 'fff tutta forza'. The notation includes various notes, rests, and articulation marks like accents and slurs. The bass staff shows a sequence of chords: Bb major, Ab major, and E major.

Figur 6: Pianoreduksjon

Orkestret skaper i disse tre taktene en massiv lydvegg som beveger seg trinnvis nedover og øker i både dynamisk og klanglig styrke. Som nevnt ovenfor starter det hele med en kvintharmonikk spilt i et dypt register. Foruten den oktaverte grunntonen er dette likt som åpne kvinter ofte brukt i folkemusikk, og såkalte "power chords" som er et sentralt musikalsk element i rockemusikk. Nettopp begrepet "power chord" mener jeg også er gjeldende i åpningen av et romantisk operaverk som *Tosca*. For harmonikken i denne første tonen fremstår virkelig kraftfull. Denne klanglige styrken forsterkes allerede i første taktens andre slag der orkestrets toner spenner over tre oktaver, og på det tredje slag 3 og en halv. På andre taktens andre slag spenner orkestret toner intet mindre enn fem oktaver.

I notematerialet er det notert styrkegraden *fff* og instruksjonen *tutta forza*. Dette betyr i utgangspunktet at hele orkestret skal spille med sin fulle styrke, så hvordan kan man skape en dynamisk utvikling kan man spørre seg. Det skjer ved å øke antall lydkilder. Den dynamiske utviklingen må altså forstås gjennom instrumentasjonen fremfor notasjonen. For eksempel, hvis en fiolin produserer 50dB alene vil tre fioliner kunne produsere 54,8dB (Rossing, Moore & Wheeler, 2014, s. 109 f.). Det er hovedsakelig en økning i antall klingende instrumenter som ligger bak den dynamiske utviklingen i *Toscas* første takter.

Et annet musikalsk element som bidrar til dramatikken uttrykt i disse taktene er intervallet mellom grunntonen i den første og siste akkorden. Dette intervallet er en forstørret kvart, kanskje bedre kjent som tritonus. Dette ved at intervallet tilsvarer tre heltonetrinn, noe som plasserer tonen midt mellom to oktaver. Tritonus bærer også navnet djevelens intervall, et stempel som stammer fra middelalderens kirkemusikk. I lang tid har intervallene kvart, kvint og oktav blitt ansett som de reneste og mest velklingende intervallene, noe som også var gjeldende i kirkemusikk. Tritonus ligger en halvtone unna to av disse rene intervallene; kvint og kvart, og bryter derfor totalt med denne rene stemmings estetikken.

Denne nedadgående bevegelsen i musikken speiles i kulissene. Orkestrets første tone settes an på samme tid som tenningen av scenelysene over himlingen; orkestret og musikken åpenbarer seg for publikum samtidig som kulissenes monumentale størrelse avsløres. Dette etterfølges av at himlingen senkes mens orkestret beveger seg ned mot den endelige E-durakkorden. I det denne E-durakkorden slås av har himlingen nådd sin laveste høyde. Denne bevegelsen er med andre ord nøye koordinert med musikken for å skape en enhetlig effekt der auditive og visuelle uttrykk forsterker hverandre. Denne dramatikken, både

musikalsk og visuelt, står i ekstrem kontrast til de foregående minuttene med total stillhet. Det er ingen tvil om at handlingen i operaen nå skal til å starte for fullt.

Effekten denne bevegelsen i kulissene har, uansett om den studeres alene eller sammen med musikken som en helhet, ville ikke være mulig uten de scenetekniske innretningene som skjules bak prosceniet. Himlingen, som går fra å være skjult av mørket til å henge bare noen få meter over gulvet er festet i scenetrekke som igjen henger fra et sett med wirer og vinsjer i snorloftet. Løftekapasiteten, presisjonen og ikke minst sikkerheten forbundet med dette løftesystemet dikterer hvilke muligheter regissører har med tanke på slike effekter. I dette tilfellet har ingeniørene, montørene og operatørene fra Bosch Rexroth, Statsbygg og DNO&B gjort det mulig for operaproduksjonen å senke himlingen på akkurat den måten vi ser i overgangen til andre scene. Det kan tenkes at Bieito ønsket en raskere bevegelse for økt dramatisk effekt, men at DNO&Bs scenetekniske avdeling satt ned foten for å opprettholde sikkerheten til artistene som står under dette maskineriet. Scenetrekksystemet i operahuset i Bjørvika representerer her både store muligheter og noen begrensninger for Bieito og hans team.

Hadde DNO&B fortsatt holdt til på Folketeatret kunne denne effekten blitt veldig annerledes. I motsetning til operahuset i Bjørvika er Folketeatret utstyrt med manuelle motvektstrekk. Det vil si at scenografien ville hengt i et manuelt løftesystem, noe som setter store begrensninger sammenlignet med automatiserte systemer av samme type. I Folketeatret har hvert enkelt av de titalls scenetrekke en egen vogn for balast, eller motvekt, som tilsvarer vekten til det som henger over scenen. Dette motvektssystemet er samlet på en side av scenen og er tilgjengelig via et sett med gangbroer. For å heve eller senke scenetrekke må teknikere da stå på disse gangbroene og dra i tau for å heve eller senke kulissene som henger over scenen. Selv om motvektssystemet gjør at teknikerne ikke må bære vekten av kulissene, må de likevel jobbe mot tregheten til de potensielt 350kg tunge kulissene. Dette resulterer blant annet i helt andre sikkerhetsrutiner i forbindelse med senkning av kulisser. Sannsynligvis ville det ikke vært forsvarlig å stå under kulissene mens de flyttes på, og det ville i hvert fall ikke være trygt å flytte en hel himling fra en høyde på over 9 meter ned til 4 meters høyde på 6 sekunder.

En annen begrensning med et slikt manuelt trekkssystem er logistikken som kreves for å senke flere trekk samtidig. Jeg antar at himlingen og lysene som senkes under overgangen til andre

scene i DNO&Bs produksjon av Tosca i 2017/2018 henger i rundt ti scenetrekk som senkes synkront. Skulle denne senkningen bli gjort av manuelle motvektstrekk kan man anta at det trengs to personer for hvert trekk for å gjøre det på en sikker og presis nok måte. Legger man til den ekstra scenemesteren som må til for å synkronisere arbeidsinnsatsen fra trekkoperatørene er det nødvendig med 21 teknikere kun for denne ene overgangen. Det sier seg selv at den økonomiske, logistiske og sikkerhetsmessige terskelen for å realisere denne effekten med et manuelt løftesystem som dette vil være enormt høy. Sceneteknikken i operahuset i Bjørvika er essensiell for senkningen av himlingen som skjer i overgangen fra første til andre scene i DNO&Bs produksjon av Tosca i 2017/2018.

4.3 Te Deum: Siste scene i første akt

Etter at Tosca stormer mot Cavaradossis villa, sjalu over hans potensielle elskerinne, beveger operaen seg mot første akts høydepunkt og avslutning (NRK, 2017, 0:50:30). Cavaradossis kunstinstallasjon strekker seg over scenen og fanger de andre karakterene i et nett av hvite teipstrimler mens den nakne Madonna-figuren ligger midt på scenekanten med ryggen til publikum. Operakoret fyller hele bredden bakerst i scenerommet og er tilskuer til handlingen som utspiller seg lenger fremme på scenen. Den store svarte himlingen henger fortsatt bare noen meter over scenegulvet. Da Scarpia er ferdig med å instruere sine menn om å skygge Tosca begynner han, Spoletta og Sciarrone å rive ned teipstrimlene mens barnekoret trer inn i rekken bakerst på scenen. Cavaradossis hjelpere står hjelpeløse langs veggen på scenerommet, og sakristanen sitter fortvilt ved scenekanten, alle forskrekket av politimennenes aggresjon. Spoletta samler teiprester i en lang klump, og mens "kanonskuddene" runger fra orkestergraven rykker Madonna-figuren til.

I det musikken når et høydepunkt gjennom tuttikorets *Te Deum* hever scenerommets himling seg for første gang (Ibid., 0:52:45). På samme måte som himlingens senkning i operaens første scenebytte kan denne bevegelsen i kulissene sies å forsterke en musikalsk effekt. Der musikkjournalister ofte kan beskrive stemningen og musikalsk trøkk på konserter med uttrykket "publikum/artist løftet taket", blir taket her faktisk løftet i ordets bokstavelige betydning, tilsynelatende grunnet den store tuttiklangen fra orkester, solister, operakor og barnekor. Så godt som hele den musikalske apparatet til DNO&B er her i sving, noe som utvilsomt resulterer i et trøkk som kan beskrives med dette uttrykket. Handlingsmessig er

denne scenen en også kulminasjon av hele første akt; scenen for operaens handlingen er satt, karakterene er introdusert, og Scarpias ondsinnede plan blir åpenbart.

Musikken, handlingen og hevingen av scenens himling er også forsterket av andre dramaturgiske virkemidler. Manngarden som strekker seg hele scenens beveger seg sakte, men bestemt fremover under tonene til *Te Deum*. En snau seksten meter bred rad av mennesker presser seg fremover og reduserer i praksis scenens spilleflate dybdemeter for dybdemeter. Mot slutten av scenen er alle teipstrimler fjernet fra luften, takhøyden mangedoblet, og scenedybden redusert til kun noen få meter. I løpet av et snaut minutt blir scenerommet totalt transformert, og hele prosessen skjer i et blendende hav av hvitt lys. Også publikum blir blendet av en ekstremt kraftig lampe plassert bakerst på scenen. Dette skaper et glødende omriss av alle scenens karakterer og tydeliggjør den store folkemengden som utgjør manngarden.

Scenen avsluttes ved at Scarpia pisker den nakne Madonna-figuren som fortsatt ligger på scenekanten hele seks ganger (0:53:40). Dette, sammen med raseringen av Cavaradossis kunstinstallasjon er handlinger som aldri ville vært godtatt i en reell situasjon. Spesielt piskingen er en rent umenneskelig handling. Selv om det ikke er en like alvorlig handling som Abramovičs selvskading i *Lips of Thomas* demonstrerer det faktum at publikum ikke griper inn og forhindrer denne legemsbeskadigelsen hvordan det sosiale rommet fremførelsen er situert i skaper en grense som distanserer publikum fra den handlingen som finner sted på scenen. Dette er et ikke-reelt hærverk og kroppslig overgrep der alle artistene er innforstått med det som skal skje, men en hvit middelaldrende mann i en maktposisjon som pisker en naken dame vil likevel kunne vekke følelser som er forbundet med virkeligheten. Dette resulterer i en utfordring av publikummet gjennom en sjokkeffekt som er legitimert av sjangerens lyttekultur.

4.4 Åpning av tredje akt: Gjetergutten

Tredje og siste akt (NRK, 2017, 1:36:20) åpner tradisjonelt med en skildring av en oppstillingsplass på Castel Sant'Angelo der Cavaradossi senere skal henrettes. I likhet med de andre scenene i denne operaoppsetningen er brostein, brystninger, tårn og andre kulisser som kan minne om et slott erstattet med Gschwenders sorte bokser. I tillegg er det gjort noen dramaturgiske valg for å sy sammen andre og tredje akt da Bieito har fjernet pausene i denne

oppsetningen. Scarpia ligger livløst på ved scenekanten og må flyttes for å gi plass til handlingen som følger. Dette er løst av konen hans, en karakter som opprinnelig ikke eksisterer i operaverket. Hun trer inn på scenen og beundrer sin livløse mann på avstand. Til tonene av tredjeaktens hornsolo går hun bort til liket, tilsynelatende upåvirket av sin manns død, og pakker sammen småtingene som ligger strødd rundt Scarpia. Hun drar så liket etter beina ut fra scenen.

I det Scarpias kone skal til å dra liket ut fra scenen trer det inn en uniformert gutt (1:37:15). Dette viser seg å være gjeterguttene som synger kjærlighetssangen '*Io de' sospir'i*'. I likhet med Scarpias kone er også dette en karakter som ikke opprinnelig står på scenen. Normalt står denne gjeterguttene off-stage ute av syne for publikum. I det gjeterguttene begynner å synge står han alene på scenekanten mens Scarpia blir dratt bakover i en langstrakt korridor og ut av syne (1:37:55). Gjeterguttene holder en kjærlighet på pinne i sin høyre hånd som han pakker ut og begynner å spise etter kjærlighetssangen (1:39:00). Innpakningspapiret blir revet av og slengt på bakken. Godteriet inntas gjennom lange slikk med åpen munn og et smukt ansiktsuttrykk avbrutt med enkelte latterutbrudd (Fig. 7). Akkompagnert av orkestret er dette det eneste som skjer på scenen i løpet av nesten fire minutter.



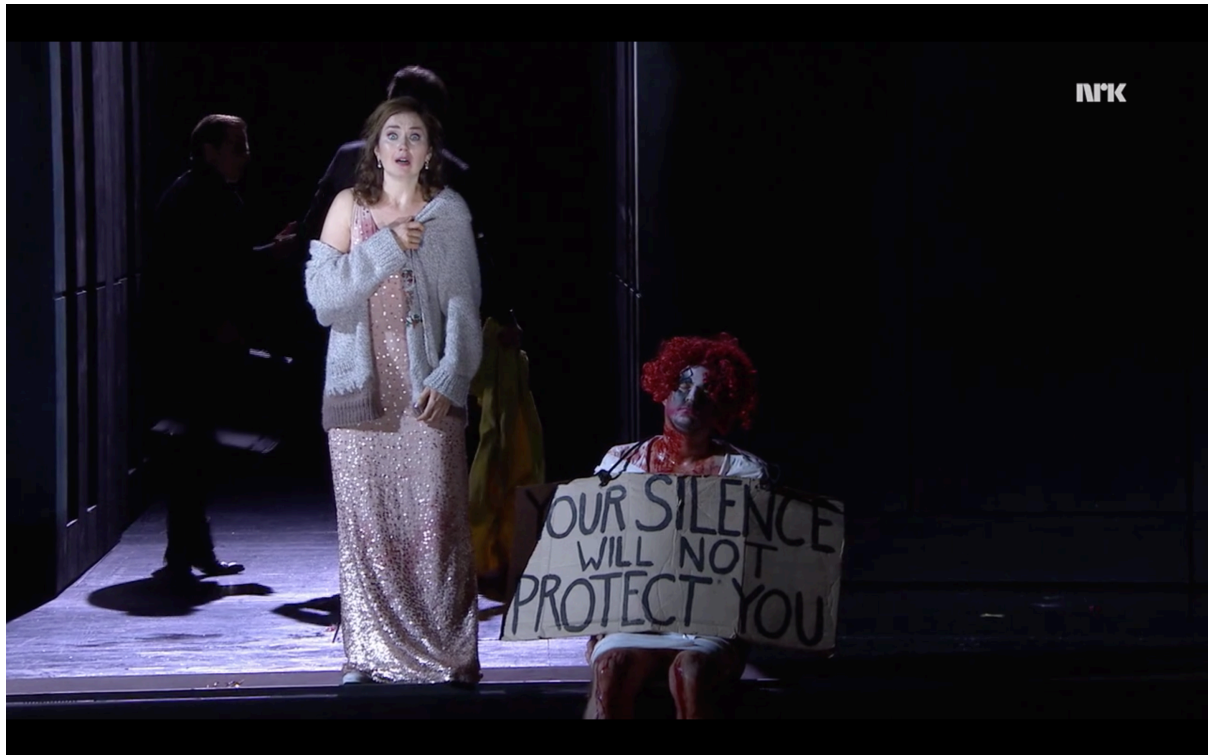
Figur 7: Gjeterguttene spiser kjærlighet på pinne

Etter kort tid blir gjetergutten oppbragt og kaster slikkepinnen i bakken slik at den knuses i flere biter (1:41:45). Han går så videre ved å aggressivt trampe i stykker de gjenværende bitene av slikkebinnen mens han opphisset pruster og roper. Til slutt river han av seg slipset, kaster jakken på bakken, og setter seg for å røyke en sigarett mens Cavaradossi og fangevokteren tren inn på scenen (1:43:00).

Å gi en karakter som er ny for denne oppsetningen denne tiden alene på scenen bryter naturligvis med tradisjonene forbundet med en så hyppig oppført opera. Til sammenligning bruker Metropolitan Opera sin oppsetning i 1978 (Metropolitan Opera, 2016) denne tiden på å skildre slottet, soldater og eksekusjonspelotongen, mens gjetergutten står gjemt bak sceneteppene. Sannsynligvis oppfattes Bieitos portrettering av gjetergutten direkte provoserende av enkelte publikummere som mener at musikken burde tale for seg selv under denne scenen. Likevel kom det ingen merkbare reaksjoner fra publikum hverken under forestillingen der NRK gjorde opptak eller der jeg var publikum selv. Dette viser at lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag er så streng at ingen buer eller på andre måter gi uttrykk for sin misnøye. Det kan sies at det er ulik tilbøyelighet blant publikum til å godta slike endringer av regien i ulike stedsspesifikke lyttekulturer. Sannsynligvis vil dette forholdsvis sårbare øyeblikket i Bieitos regi kunne bli ødelagt av buing fra et mindre behersket publikum.

4.5 Operaverkets kulminasjon: den siste scenen

Skiltet fra åpningsscenen med teksten "*your silence will not protect you*" kommer også frem i siste scene. I stedet for å bli skutt av en eksekusjonspelotong kles Cavaradossi her ut som en klovn og blir satt på utstilling på scenekanten med dette skiltet i fanget (2:01:50). Dette antrekket kommer i tillegg til store mengder teaterblod, opprevne klær, og en tvangstrøye bestående av teip fra hans egen kunstinntallasjon.



Figur 8: Cavaradossi som klovn

Dette skiltet, den betydningen det har og de assosiasjonene publikum får gjennom denne teksten rammer med dette inn hele operaverket slik det er realisert av Bieito og DNO&B. Det er det første kunstneriske uttrykket fra scenen som møter publikummet, og det er blant de siste. I denne avslutningen blir teksten også direkte relevant i operaens handling. Dette ved at Cavaradossi blir tatt og "henrettet" av Scarpias menn uansett hvor lite han har fortalt dem om han medvirkning i Angelottis flukt. Det budskapet som skiltet retter mot publikum blir dermed gjeldende i høyeste grad da denne scenen viser hvor lite stillhet faktisk kan beskytte deg.

Denne stillheten som skiltet henviser til kan tolkes som publikums stillhet under fremførelsen av vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag. Stillheten representerer en over hundre år gammel lyttekultur som utgjør det sosiale rommet fremførelsen er situert i. Selv om publikum utøver stor grad av kroppsbeherskelse og lyddisiplin vil de ikke kunne beskytte seg fra volden og maktmisbruket som utøves i operaverkets handling, eller virkelighetens farlige og groteske verden.

I likhet med operaforestillingens første scene er dette skiltets presentasjon og tilstedeværelse etterfulgt av et dramatisk scenebytte. Fra en trang og smal korridor under Cavaradossis

"henrettelse" (Fig. 8), utvider scenerommet seg (Fig. 9) til sin fulle bredde mens bakre del fylles av en manngard (Fig. 10). Scenens himling senkes og scenegulvet under folkemassen heves i det de alle løfter opp plakater av Scarpia (Fig. 11). Også her spiller det fysiske rommets sceneteknikk en essensiell rolle for å oppnå den visuelle effekten i dette scenebyttet. Disse bevegelsene i kulissene bygger opp under en musikalsk og handlingsmessig dramatik, og har derfor stor påvirkning på den helhetlige musikalske fremførelsen.



Figur 9: Overgang til siste scene (1)



Figur 10: Overgang til siste scene (2)



Figur 11: Scarpia som martyr

4.6 Oppsummering av analysen

Åpningsscenen i DNO&Bs oppsetning av *Tosca* i sesongen 2017/2018 bryter den fjerde veggen av scenerommet gjennom en ver fremdungseffekt som utfordrer normene og de etablerte rollene innen lyttekulturen til vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag. Dette skaper en særegen atmosfære som, i mangelen på bevegelse og lydproduksjon på scenen, utgjør hoveddelen av den helhetlige musikalske fremførelsen i det aktuelle tidsrommet. Her tydeliggjøres den sentrale rollen til den dynamiske kommunikasjonen mellom publikum og artist i en helhetlig musikalsk fremføring ved at publikums rolle som utøver blir eksponert. Spesielt i de tilfeller der publikum applauderer midt i denne scenen blir dette tydelig. Åpningsscenen viser også hvordan publikums kjennskap til operaverket vil kunne påvirke fremførelsens atmosfære, og hvordan enkelte regigrep kan vekke assosiasjoner til, om ikke direkte referere til, dagsaktuelle samfunnsdebatter. Denne atmosfæren, og kommunikasjonen fra publikum til artist og innad i publikum, satt i kontekst av opera og vestlig kunstmusikks lyttekultur, utgjør et sosialt rom som fremførelsen er situert i. Artisten på scenen blir belyst av en rekke lysarmaturer som er gjort mulig av operasalens scenetekniske infrastruktur, og den mørklagte salen som setter vedkommende i fokus er en viktig forutsetning for publikums opplevde nærhet til artisten. Denne nærheten bygger også på publikums plassering i salen, spesielt det faktum at alle setene i salen vender mot scenen. Gjennom dette muliggjør det fysiske rommet operaen fremføres i at publikum opplever en nærhet og intimitet med kunstutøvelsen på scenen.

Operaens første scenebytte demonstrerer mulighetene sceneteknikk som fysisk innretning gir utøvere og kunstneriske ledere. Her flyttes en enorm himling i en overmenneskelig fart og presisjon, noe som skaper et dramatisk visuelt uttrykk. Denne bevegelsen speiler en lignende bevegelse i musikken; himlingen senkes og orkestret spiller fem akkorder med en nedadgående basslinje. Sammen utgjør dette en kraftfull effekt. Trekkstengene, de hydrauliske vinsjene og tilhørende elektronisk utstyr som en del av det fysiske rommet som er operasalen i Bjørvika er en nødvendighet for akkurat denne effekten.

Første akts siste scene demonstrerer også hvordan sceneteknikken som en del av det fysiske rommet kan utnyttes i en helhetlig musikalsk fremføring. Gjennom en heving av himlingen poengteres handlingens og musikkens utvikling mot et høydepunkt i form av første akts kulminasjon. Beskrivelser av musikalske uttrykk som "hever taket" blir her gjeldende i sin

bokstavelige betydning. Denne første akts kulminasjon i dens siste scene blir også forsterket av en utstrakt bruk av scenelys. Gjennom blendende hvite farger, og et kraftig motlys hever operasalens lysarmaturer og tilhørende infrastruktur det visuelle uttrykket til et nytt nivå. Også her er det fysiske rommet fremførelsen finner sted i en nødvendighet for det visuelle uttrykket, og da også den helhetlige musikalske fremførelsen. Den tilsynelatende legemsbeskadigelsen av en naken skuespiller viser hvordan det sosiale rommet fremførelsen er situert i danner en grense mellom scene og sal. Denne grensen forblir ubrutt da den gjeldende lyttekulturen legitimerer dette simulerte overgrepet og lignende sjokkeffekter.

Tredje akts første scene viser hvor disiplinert og behersket publikum innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag er. Dette ved at selv de regivalg som kan oppleves som rent provoserende av enkelte publikummere ikke fremkaller merkbare reaksjoner fra publikum. Lyttekulturen slik den er en del av det sosiale rommet viser her sin restriktive kraft.

I den siste scenen plasseres skiltet operaen åpner med midt på scenekanten. Med dette demonstreres utropet "*you silence will not protect you*" sin betydning og aktualitet utenfor operahusets fire vegger. Utropet kan tolkes som en direkte henvisning til stillheten og kroppsbeherskelsen som kjennetegner lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk og opera i Norge i dag. Publikum vil aldri være upåvirkelige av kunsten som utøves på scenen uansett hvor stille de er. Operaens siste scene er også en kraftdemonstrasjon av de store mulighetene det fysiske rommets scenetekniske innretninger har. Dette gjennom raske og presise bevegelser av både vegger, tak og scenegulv, alle av betydelig størrelse.

5 Konklusjon

Ved å etablere et sett med kinesiske esker som modell har jeg i denne oppgaven vist hvordan en operafremførelse som helhet er et heterogent, komplekst og mangefasettert stykke materiale. I denne modellen deles en fremførelse av operaverket *Tosca* slik det var oppsatt av DNO&B i sesongen 2017/2018 inn i tolv lag.

Den innerste og første esken er den faktiske historiske situasjonen som skildres i operaverkets handling, og den andre esken er hvordan dette blir dokumentert og beskrevet i ettertid. Disse to eskene representerer en historisk og historiografisk tilnærming til materialet.

Den tredje esken er Sardous teaterstykket *La Tosca* slik det er grunnlaget for operaverket *Tosca* sin handling. Denne esken representerer en teater- og litteraturvitenskapelig tilnærming.

Den fjerde esken er operaverket *Tosca* slik det er skapt av Puccini, Giacosa og Illica, og representert i deres skriftlige materiale. Denne esken representerer verkanalyser innen både teater-, litteratur- og musikkvitenskap. Operaverkets skriftlige materiale kan også sees i sammenheng med sjangerhistorikk innen disse fagfeltene, samt biografien og det kunstneriske virket til komponisten og tekstforfatterne.

Den femte esken er fremføringshistorien til operaverket *Tosca*, og den sjette esken er DNO&Bs oppsetning av dette operaverket i sesongen 2017/2018. Disse eskene representerer fagfeltet fremføringsstudier, og dette kan også settes i en sjangerhistorisk kontekst innen teater-, og musikkvitenskap.

Den syvende esken er den enkelte fremførelse av DNO&Bs oppsetning av operaverket *Tosca*. Denne esken representerer konseptet performativitet gjennom å behandle en fremførelse som unik og ikke-reproduserbar.

Den åttende esken er NRKs TV-produksjon av DNO&Bs oppsetning av *Tosca* i sesongen 2017/2018, og den niende esken er NRKs TV-produksjon slik den er gjort tilgjengelig som nett-TV. Disse to eskene representerer medievitenskap som fagfelt ved å belyse hvordan den faktiske fremførelsen blir mediert gjennom en TV-produksjon og en nettbasert videoavspiller.

Den tiende esken er det fysiske rommet som DNO&Bs oppsetning av operaverket *Tosca* finner sted i. Dette representerer de arkitektur-geometriske elementene i operahus.

Den ellefte esken er det sosiale rommet som DNO&Bs oppsetning av operaverket *Tosca* er situert i. Dette representerer fagfeltene kulturstudier og sosiologi.

Den tolvte esken er min faglige tilnærming, tolkning, presentasjon, diskusjon og analyse av det overnevnte materialet slik det fremstår i denne masteroppgaven. Denne esken representerer et metaperspektiv på vitenskapelig arbeid.

Denne modellen bestående av et sett med kinesiske esker gir muligheten til å studere en helhetlig musikalsk fremførelse gjennom en synoptisk og tverrfaglig innfallsvinkel. Modellen er dynamisk i den betydning at esker vil kunne endres, legges til og fjernes for at modellen kan anvendes på andre fremførelser. Modellen viser også hvor mange fagfelt som er involvert i en studie av en operafremførelse som helhet.

Gjennom min diskusjon av det *fysiske rommet* som er operahuset i Bjørvika har jeg pekt på enkelte arkitektur-geometriske aspekter ved en operasal, med tilhørende produksjonslokaler og publikumslokaler, som kan påvirke en helhetlig musikalsk fremførelse. Plasseringen av publikum i salen, ofte i en hesteskoform, vil påvirke hvilke deler av operasalen som de fokuserer på. Dersom alle setene i salen er vendt mot scenen er det lettere for publikum å oppleve kunstutøvelsen gjennom total absorpsjon. Hvis de derimot vender delvis mot resten av publikum tilrettelegger dette i større grad for sosial omgang og andre aktiviteter utenom lyttingen. Scenekanten og prosceniet rammer inn kunstutøvelsen på scenen og tilrettelegger med dette for at publikum kan distansere seg fra scenen og se inn i den fra utsiden som et titteskap. Bak denne scenekanten eksisterer det en operaens fabrikk bestående av vinsjer, heiser, tepper, kulisser, verksteder, prøvesaler og andre støttelokaler. Mulighetene som disse fysiske innretningene gir dikterer hvilke kunstneriske uttrykk som kan skapes på scenen. Publikumslokalene utenfor salen setter rammen rundt publikums opplevelse av kunstutøvelsen ved at de tilrettelegger for visse typer aktiviteter og tjenester før og etter kunstutøvelsen, og i eventuelle pauser.

Gjennom min bruk av begrepet *det sosiale rommet* i utvidet forstand har jeg redegjort for den seriøse og prestisjefulle lyttekulturen innen vestlig kunstmusikk, derunder opera, i Norge i dag. Dette viser hvilke sosiale normer som er gjeldende under fremførelser av opera, både for publikum, artist og produksjonspersonell. Herunder er det en rekke ritualer som gjennomføres av artistene på scenen som en del av en konsertetikette, og strenge krav til publikums lydproduksjon.

I analysen har jeg vist hvordan etablert terminologi innen performativitet kan knyttes til teoretiske begreper om det fysiske og sosiale rommet en fremførelse finner sted og er situert

i. Dette ved å gå tett inn i enkeltscener i én bestemt operaoppsetning og peke på virkemidler og elementer i den helhetlige fremførelsen som går inn under det fysiske og sosiale rommet.

Som mitt sett med kinesiske esker viser er det en rekke aspekter som utgjør og påvirker opera som en helhetlig fremførelse. I denne oppgaven har jeg sett på flere elementer som kan kategoriseres under det fysiske rommet fremførelsen finner sted i og det sosiale rommet den er situert i. Det fysiske rommet med dens romplan, infrastruktur, innretninger og fasiliteter dikterer hvilke kunstneriske uttrykk som kan skapes av artister og produksjonspersonell på scenen, og hvordan dette kan oppleves av publikum. Det sosiale rommet operafremførelsen er situert i består av en lyttekultur med lang historie. Denne stiller tidvis strenge krav til generelle atferdsmønstre hos publikum, spesielt med tanke på kroppsbeherskelse og lydproduksjon. Dette utgjør en sentral del av fremførelsens atmosfære.

Litteraturliste

- Abbate, C. & Parker, R. (2015). *A history of opera*. New York: Norton.
- Andersen, R. J. (2020). Giacomo Puccini. Hentet 04.02.2020 fra https://snl.no/Giacomo_Puccini
- Andersen, R. J. (2020). Tosca. Hentet 18.01.20 fra <https://snl.no/Tosca>
- Anderson, E. (1966). *The Letters of Mozart and his Family. Chronologically Arranged, Translated and Edited with an Introduction, Notes and Indexes. Vol. II*. New York: St Martin's Press.
- Andersson, M. (2017, 19.06). Generasjonsskifte. Hentet 28.02.20 fra <https://www.klassekampen.no/article/20170619/ARTICLE/170619954>
- Auslander, P. (1999). *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.
- Beranek, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture* (2nd utg.). New York: Springer.
- Berliner Philharmoniker. (2020). Digital Concert Hall: Simon Rattle conducts Berio and Bartók. Hentet 17.04.20 fra <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/52535#>
- Bosch Rexroth. (2015). Stage technology in the Norwegian opera house. Hentet 24.04.20 fra <https://www.youtube.com/watch?v=ol8psPf02hE>
- Carner, M. (1985). *Giacomo Puccini: Tosca*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, N. (2000). *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2013). Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies. I N. Cook & R. Pettengill (Red.), *Taking it to the bridge: music as performance* (s. 70-85). Michigan: The University of Michigan Press.
- de Brisis, K. I. (2018). Verismen. Hentet 05.02.20 fra <https://snl.no/verismen>
- Den Norske Opera & Ballett. (2018). Tosca står for meg som “mee too-drama” nummer én. Hentet 26.05.2018 fra <https://www.facebook.com/operaen/videos/10155980037298726/>
- Encyclopædia Britannica. (2020). Verismo. Hentet 05.02.20 fra <https://www.britannica.com/art/verismo-Italian-opera>

- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance* (S. I. Jain, Overs.). Oxon: Routledge.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goffman, E. (1992). *Vårt rollespill til daglig* (K. Risvik & K. Risvik, Overs.). Oslo: Pax forlag.
- Göteborgs Symfoniker. (2013). Haydn killed by cell phone. Hentet 26.04.20 fra <https://www.youtube.com/watch?v=TAaU8yPXA1A>
- Grønvold, U., Roalkvam, G., Jensen, S., Havran, J., Ingemundsen, J. & Stavanger konserthus. (2013). *Rom for musikk*. Stavanger: Wigestrånd ; i samarbeid med Stavanger konserthus.
- Guldbrandsen, E. E. (2006). Modernist Composer and Mahler Conductor: Changing Conceptions of Performativity in Boulez. *Studia Musicologica Norvegica* 32(01), 140-167.
- Halvorsrød, H. (2017). Vidunderlig vondt og behørig uforløst. Hentet 13.04.20 fra <http://www.scenekunst.no/sak/vidunderlig-vondt-og-behorig-uforlost/>
- Høholt, H. (2017). TOSCA - FLAUSE. Hentet 12.04.20 fra <http://kulturkompasset.no/tosca-flause/>
- Jensenius, A. R., Zeiner-Henriksen, H. T. & Nymoen, K. (2017). *Music Moves: The Book based on the MOOC*. Hentet fra <http://leanpub.com/musicmoves>
- Johnson, E. J. (2018). *Inventing the Opera house: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Justis- og beredskapsdepartementet. (2005). Lov om straff (LOV-2005-05-20-28).
- Juul, K. (2017). Tosca med gaffateip. Hentet 12.04.20 fra <https://www.vl.no/kultur/anmeldelse/tosca-med-gaffateip-1.980870>
- Kartomi, M. (2014). Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*, 36(2), 189-208. doi: 10.1080/08145857.2014.958268
- Katz, M. (2006). Portamento and the Phonograph Effect. *Journal of Musicological Research*, 25(3-4), 211-232. doi: 10.1080/01411890600860733
- Kobb, C. (2019). Musikk i romantikken. Hentet 16.04.20 fra https://snl.no/musikk_i_romantikken

- Legerman, D. G. (Red.). (1962). *A Treasury of Opera Librettos*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc.
- Leinslie, E. (2019). Verfremdung. Hentet 19.03.20 fra <https://snl.no/Verfremdung>
- Lorde, A. (2017). *Your silence will not protect you*. London: Silver press.
- Loxley, J. (2007). *Performativity*. Oxon: Routledge.
- Marshall, F. J. (1932). *Comparative Chess*. Philadelphia: David McKay Company.
- Metropolitan Opera. (2016). First three parts of Puccini: Tosca act 3 with english captions 1978. Hentet 02.05.2020 fra <https://www.youtube.com/watch?v=7fu8N5QjoN0>
- Moe, K. (2017). Tosca: ta med solbriller. Hentet 12.04.20 fra <http://www.kulturspeilet.no/tosca-ta-med-solbriller/>
- Newhouse, V. (2012). *Site and sound: the architecture and acoustics of new opera houses and concert halls*. New York: The Monacelli Press.
- NRK. (2017). Hovedscenen: Tosca. Hentet 01.05.20 fra <https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller>
- Opera Sense. (2016). Top 10 Most Popular Operas in the World. Hentet 25.01.20 fra <https://www.operasense.com/most-popular-operas/>
- Ørstavik, M. (2017, 12.06). Den ondeste figuren i hele operahistorien ble nettopp enda ondere. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/OVbMV/den-ondeste-figuren-i-hele-operahistorien-ble-nettopp-enda-ondere>
- Oslo Konserthus. (2018, 15.05). Praktisk informasjon. Hentet 10.04.2020 fra <https://www.oslokonserthus.no/praktisk-informasjon/>
- Østerberg, D. & Engelstad, F. (1995). *Samfunnsformasjonen: en innføring i sosiologi*. Oslo: Pax forlag.
- Rossing, T. D., Moore, F. R. & Wheeler, P. A. (2014). *The science of sound* (3rd, new international ed. utg.). Harlow: Pearson.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sartori, C. (2019). Giacomo Puccini: Italian composer. Hentet 05.02.20 fra <https://www.britannica.com/biography/Giacomo-Puccini>

- Selvik, E. (2017). Operaregissørens konsept treffer fiffen midt i magen. En nødvendig handling. Hentet 12.04.20 fra <https://www.dagbladet.no/kultur/operaregissorens-konsept-treffer-fiffen-midt-i-magen-en-nodvendig-handling/67675563>
- Skari, A. M., Bjørnstad, K. & Vollsnes, A. O. (2010). *Norges opera & balletthistorie*. Oslo: Opera forlag.
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Snøhetta. (2018). Norwegian National Opera and Ballet. Hentet fra <https://snohetta.com/projects/42-norwegian-national-opera-and-ballet>
- Snowman, D. (2010). *The Gilded Stage: A Social History of opera*. London: Atlantic Books.
- Statsbygg. (2008). *Nytt operahus: Den Norske opera & ballett : Kirsten Flagstads plass 1, Oslo: nybygg og brukerutstyr* (Vol. nr. 673). Oslo: Statsbygg.
- Svendsen, T. O. (2017). Parisoperaen. Hentet 10.05.2018 fra <https://snl.no/Parisoperaen>
- Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. (2020). Interview with Mariss Jansons: Wish and Reality. Hentet 25.04.20 fra <https://www.br-so.com/sound-and-space/mariss-jansons-wish-and-reality/>
- Weber, W. (1997). Did people listen in the 18th century? *Early Music*, XXV(4), 678-692. doi: 10.1093/earlyj/XXV.4.678
- Wolff, E. C. (2019). Italias historie før samling. Hentet 25.01.20 fra https://snl.no/Italias_historie_f%C3%B8r_samling

Figurer

#	Kilde	Side/tid	Notat
1	Egenprodusert på grunnlag av illustrasjoner fra nettbutikken <i>The Container Store</i> (https://www.containerstore.com/s/gift-packaging/gift-boxes/colorblock-nested-boxes/12d?productId=10033305)	X	Kinesiske esker
2	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	0:07:15	Åpningsscenen (beskåret)
3	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	0:08:25	Angelottis ansikt
4	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	0:09:21	Overgang til andre scene (1)
5	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	0:09:26	Overgang til andre scene (2)
6	Pianoreduksjon av Tosca (https://musopen.org/music/7336-tosca/)	Side 1	Orkestrets første toner (beskåret)
7	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	1:39:30	Gjetergutten spiser kjærlighet på pinne
8	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	2:02:19	Cavaradossi som klovn
9	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	2:02:50	Overgang til siste scene (1)
10	NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	2:03:09	Overgang til siste scene (2)

11 NRK Hovedscenen Tosca (https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/2017/MKTV16013517/avspiller)	2:03:41	Scarpia som martyr
--	---------	--------------------