

# Begrunnelser for talentbygging og kunstnerisk utøvelse blant barn og unge

*En studie av Barnekoret ved Den Norske  
Opera & Ballett*

Aurora Mølmann Fuglem



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap  
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2020

BEGRUNNELSER FOR TALENTBYGGING OG  
KUNSTNERISK UTØVELSE BLANT  
BARN OG UNGE

*EN STUDIE AV BARNEKORET VED DEN NORSKE OPERA &  
BALLETT*

Aurora Mølmann Fuglem

Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap  
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2020

© Aurora Mølmann Fuglem

2020

Begrunnelser for talentbygging og kunstnerisk utøvelse blant  
barn og unge: En studie av Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett

Aurora Mølmann Fuglem

<http://www.duo.uio.no/>

# Sammendrag

Formålet med denne oppgaven er å belyse driften av Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett, og legge fram argumenter for legitimering av Barnekorets eksistensberettigelse. Samtidig bidrar oppgaven til innhenting av materiale når det kommer til forskning på barn og unge, og utøvelse av musikk på et kunstnerisk høyt nivå, der ulike faktorer av det å utøve musikk er likeverdige deler av aktiviteten. Oppgaven er fokusert rundt Barnekorets sammensatte drift. For å belyse ulike deler av Barnekorets drift, har jeg benyttet meg av ulike metoder og måter å innhente forskjellig kildemateriale på. Barnekorets drift er sammensatt på den måten at det både er et fritidstilbud til barn og unge, et pedagogisk tilbud, samtidig som Barnekoret skal møte de kunstneriske kravene som kommer med det å være en del av Den Norske Opera & Ballett. I tillegg til dette dukker det opp spørsmål rundt hva det vil si å være en kulturinstitusjon, og etiske dilemmaer knyttet til barn og arbeid. Oppgaven er inndelt slik at Barnekorets drift blir gjennomgått fra ulike perspektiver, fra Den Norske Opera & Ballett sitt perspektiv, barnekoristens perspektiv, og det norske samfunnet sitt perspektiv.



# Forord

Tusen takk til min veileder Nanette Nielsen for innholdsrike, lærerike og nyttige tilbakemeldinger i arbeidet med denne oppgaven.

Jeg vil også rette en stor takk til Christian Lindhorst, leder for barnekoret ved Deutsche Oper Berlin for å stille til intervju og la meg observere en øvelse. Takk til Annilese Miskimmon, daværende operasjef ved Den Norske Opera & Ballett, for å ta deg tid til intervju fra en masterstudent. En stor takk til andre ansatte og tidligere ansatte ved Den Norske Opera & Ballett for å svare på spørsmål. Takk til leder for Barnekoret, Edle Stray-Pedersen for å ha tatt meg inn i Barnekoret, både som korist, praktikant og medarbeider.

Aurora Mølmann Fuglem

Oslo, 20. april 2020



# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b> .....	<b>IV</b>
<b>Forord</b> .....	<b>VI</b>
<b>1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
Problemstilling .....	2
Struktur.....	2
Arbeidet med oppgaven .....	4
1.1 Teori og metode.....	4
1.1.1 Avgrensing og min rolle som forsker.....	4
1.1.2 Teoretisk forankring.....	5
1.1.3 Innsamling av data .....	7
1.1.4 Tilleggsopplysninger.....	10
<b>2 Kulturinstitusjonen Den Norske Opera &amp; Ballett og Barnekoret</b> .....	<b>12</b>
2.1 Den Norske Opera & Ballett .....	13
2.2 Introduksjon av Barnekoret ved DNO&B .....	14
2.3 Begrunnelsen for å starte et barnekor .....	15
2.4 Barnekorets betydning for hovedsceneproduksjoner og videre utvikling ved DNO&B .....	16
2.5 Hvilke utfordringer er det ved driften av Barnekoret? .....	18
2.5.1 Kunstneriske og pedagogiske utfordringer .....	19
2.5.2 Utfordringer knyttet til Arbeidsmiljøloven .....	20
2.6 Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin.....	23
2.6.1 Organisering av barnekoret ved Deutsche Oper Berlin .....	23
2.6.2 Utfordringer og eksistensberettigelse.....	27
2.7 Konkluderende kommentar .....	29
<b>3 Talentutvikling og barndom</b> .....	<b>32</b>
3.1 Talent og utvikling.....	33
3.1.1 Ulike talentutviklingstilbud.....	33
3.1.2 Utviklingsmiljø.....	35
3.1.3 Barnekoret som musikkpedagogisk virksomhet .....	37
3.1.4 Hva skiller talentutvikling fra annen opplæring?.....	39
3.2 Talent og barn.....	43



3.2.1	Barn som utøvere .....	44
3.2.2	Magisk realisme .....	45
3.3	Talent og identitet.....	47
3.4	Konkluderende kommentar .....	50
<b>4</b>	<b>Samfunnet .....</b>	<b>53</b>
4.1	Verdibegrepet og DNO&B .....	54
4.2	Økonomisk verdi .....	56
4.3	Pedagogisk verdi.....	61
4.4	Kunstens egenverdi.....	67
4.5	Samfunnsverdi .....	69
4.6	Konkluderende kommentar .....	72
<b>5</b>	<b>Oppsummering.....</b>	<b>74</b>
	<b>Litteraturliste.....</b>	<b>82</b>
	<b>Vedlegg .....</b>	<b>90</b>

## **Figurer**

Figur 1: Oppgavens struktur.....	2
Figur 2: Innøving av nytt verk i sosial sammenheng .....	37
Figur 3: Innøving av nytt verk i sosial sammenheng – norsk oversettelse .....	37
Figur 4: Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2015 .....	59
Figur 5: Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2016 .....	60
Figur 6: Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2017 .....	60
Figur 7: Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2018 .....	60
Figur 8: Ordinær fag- og timefordeling for elever i norsk grunnskole .....	63



# 1 Innledning

Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i Barnekoret i Den Norske Opera & Ballett. For de aller fleste er Barnekoret de dyktige barnekoristene som opptrer sammen med et profesjonelt ensemble på Hovedscenen ved Den Norske Opera & Ballett. Selv har sunget jeg der som barn, hatt praksis i Barnekoret som bachelorstudent ved musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, skrevet bacheloroppgave<sup>1</sup> om Barnekoret, og deretter vært ansatt der. Selv med mange ulike erfaringer med Barnekoret, er det spesielt én erfaring som gjør at jeg synes dette er interessant å skrive om, nemlig det at jeg valgte å slutte i Barnekoret etter ett år. Jeg har mange ganger spurt meg selv hvorfor jeg, i en alder av 11 år, valgte dette. Var det faglige, sangtekniske presset for høyt? Kom jeg ikke godt nok inn i gruppa sammen med de andre barna? Var forventningene fra Barnekoret formidlet godt nok til meg og foreldrene mine når det kom til antall ordinære øvelser, prøver, forestillinger og andre oppdrag? Arbeidet med denne oppgaven har ikke gitt meg svaret på disse spørsmålene, men det har gitt meg en større forståelse av det sammensatte systemet Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett er.

Denne oppgaven gir innblikk i drift av Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett, samtidig som den diskuterer Barnekorets eksistensberettigelse fra ulike perspektiver. Fra mitt arbeid med bacheloroppgaven var det lite informasjon og teori å finne om ulike barnekor ved operahus rundt om i verden. På den ene siden har dette gjort det mer spennende å skrive om akkurat dette temaet. På den andre siden har det muligens gjort forskning- og skrivearbeidet mer utfordrende. Det at det finnes lite informasjon knyttet til temaet i denne oppgaven, har derfor blitt løst på den måten at argumenter til diskusjonen ofte er blitt funnet i ulike disipliner. At man henter argumenter fra ulike disipliner er kanskje ikke så rart, da driften av Barnekoret er kompleks. Kombinasjonen av barn som utøvere knyttet til forventningene ved en hovedsceneproduksjon ved DNO&B, er spesiell på en slik måte at barn sjeldent blir vurdert etter profesjonelle kriterier. Samtidig skal Barnekoret møte pedagogiske forventninger i opplæring av barnekoristene og forholde seg til regelverk knyttet til arbeid og barn og unges skolegang, familieliv og fritid. Denne oppgaven omhandler barn og musikk, men er ikke utelukkende musikkpedagogisk rettet. Elementer fra ulike retninger innen forskning på

---

<sup>1</sup> Fuglem, Utfordringer ved bruk av barn og unge som profesjonelle utøvere i kulturlivet, 2015. Denne bacheloroppgaven ble skrevet som en del av faget "MUS3091 – Hospitantemne. På jobb i musikkfeltet – praksisplass og prosjektoppgave". Dette emnet er delt mellom skriving av bacheloroppgave på 15 sider og 8 ukers praksis i musikkfeltet. Dette er derfor en mindre bacheloroppgave i antall sider. Emnet er adgangsbegrenset, og er et alternativ til ordinært emne til «Bacheloroppgave i musikkvitenskap».

musikk, som musikkpedagogikk, musikkestetikk, musikkterapi, musikkhistorie og en sosiologisk måte å forske på musikk hentet fra populærmusikkstudier, bidrar på sine måter i denne oppgaven.

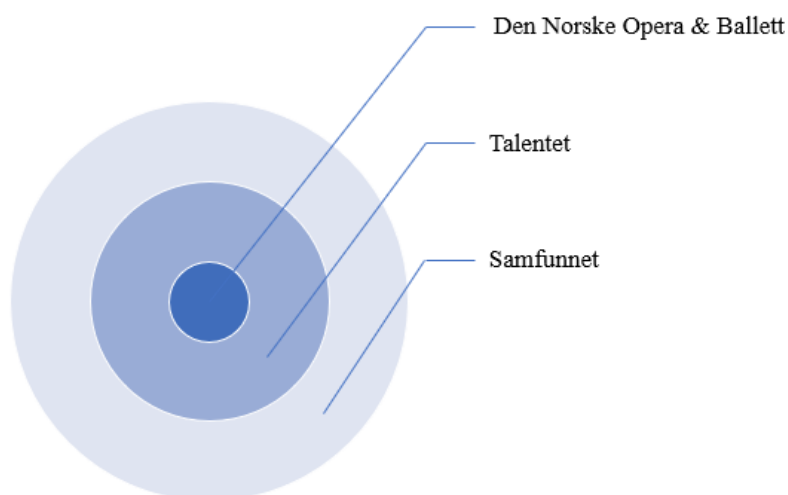
## Problemstilling

I denne oppgaven ønsker jeg å se nærmere på hvilke utfordringer det ligger i å ha et barnekor ved Den Norske Opera & Ballett, og hvilke muligheter dette gir for en kulturinstitusjon, for koristene i Barnekoret, og for samfunnet. Hvor finner man motivet for oppstart, og videre motivasjon for Barnekoret? Alle disse spørsmålene blir svart på gjennom følgende problemstilling:

*Hvilke argumenter finner vi i legitimering av Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett sin eksistensberettigelse?*

## Struktur

For å svare på dette har jeg valgt å strukturere oppgaven slik at jeg først ser på disse problemstillingene gjennom kulturinstitusjonens øyne, der operaen er det innerste skallet (se figur 1). I kapittel 3 vil disse problemstillingene bli vurdert lenger ut fra sentrum av sirkelen, der man finner talentet og koristene. Den ytterste sirkelen visualiserer samfunnet. I kapittel fire vil jeg derfor se på hva det vil bety for et samfunn at man har et barnekor lokalisert ved et operahus.



(Figur 1, Oppgavens struktur)

I kapittel 2 presenteres ulike argumenter som er berikende i diskusjonen om Barnekorets eksistensberettigelse fra Den Norske Opera & Ballett sitt perspektiv. For å ha en god forståelse for argumenter fra dette perspektivet, er det svært relevant å informere om kulturinstitusjonen selv. Generell informasjon om Barnekoret er viktig for å bedre kunne sette seg inn i diskusjonene videre i oppgave, både hvordan det driftes, men også i forhold til Barnekorets oppstart.

Videre følger kapittel 3, der perspektivet har flyttet seg fra kulturinstitusjonen til hver enkelt korist i Barnekoret, som i dette kapittelet også blir kalt talentet. Det å argumentere for eller mot Barnekorets eksistens i dette kapittelet vil da bety å presentere hvilke argumenter som påvirker talentet i positivt eller negativ forstand. En analyse av andre talentutviklingsprogrammer vil være medvirkende for å forstå hvordan slike programmer er relevant for talentutviklingen i Barnekoret. Samtidig er det slik at det er viktig å finne argumenter for hvorfor Barnekoret kan anses som et talentutviklingsprogram, og hva som gjør dette talentutviklingstilbudet unikt. Hvordan barndommen til hver enkelt korist, og hvordan deres identitet påvirkes av de forventningene som følger med et talentutviklingstilbud er betydningsfull for diskusjonen i dette kapittelet.

Den ytterste sirkelen i Figur 1 visualiserer samfunnet rundt, og her vender diskusjonen seg mot et bredere samfunnsperspektiv. Gjennom statlig støtte til Den Norske Opera & Ballett er det tydelig at det finnes argumenter ut fra dette perspektivet. I kapittel 4 presenteres det ulike verdier som er viktige i et samfunn, og det diskuteres argumenter som underbygger de ulike verdiene. Verdiene som blir presentert er økonomisk verdi, pedagogisk verdi, kunstens egenverdi og samfunnsverdi.

Strukturen og innholdet i denne oppgaven er inspirert av flere av oppgavens referanser. Blant annet av Hanken og Johansen (2013), som påpeker at man kan legitimere musikkpedagogisk virksomhet på ulike måter, blant annet med utgangspunkt i kulturarven, individet og i samfunnet. Sammenlignet med Hanken og Johansens bok *Musikkundervisningens didaktikk* (2013), kan man trekke linjer mellom det de omtaler som «individet» og kapittel 3 i denne oppgaven, som tar talentets perspektiv i denne oppgaven, og det de omtaler som «samfunnet» i Hanken & Johansens inndeling og kapittel 4 i denne oppgaven. Findlay har valgt å dele boka si *The Value of Art* inn i kapitlene “The Commercial Value of Art”, “The Social Value of Art” og “The Essential Value of Art” (2012). Disse verdiene er verdier som kommer inn som

perspektiver i denne oppgavens kapittel 4 der økonomisk verdi, samfunnsverdi og kunstens egenverdi, blir diskutert..

## **Arbeidet med oppgaven**

Arbeidet med denne oppgaven startet høsten 2015, og oppgaven er skrevet over flere år. Masteroppgaven har vært en del av et deltidsstudie, ved siden av andre studier og jobb. Gjennom disse fem årene er det ansatt en ny operasjef fra 1. august 2017 (Den Norske Opera & Ballett, 2019, a) og det har vært nye korister inn og ut av Barnekoret. Dette er ikke unikt for DNO&B og Barnekoret over en femårsperiode, da det er vanlig med utskiftning både blant barnekoristene, men også i stillingen som operasjef. Barnekoret har den samme ledelsen den har hatt siden jeg begynte å skrive og har det samme oppdraget ved operahuset. Alt dette kommer jeg tilbake til i ulike deler av oppgaven. Gjennom hele oppgaven vil jeg bruke Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett som case, der talentet vil være korister som er eller har vært aktive i Barnekoret ved DNO&B, kulturinstitusjonen vil være Den Norske Opera & Ballett, og samfunnet vil være det norske samfunnet.

## **1.1 Teori og metode**

I dette delkapittelet legger jeg fram de ulike arbeidsmetodene jeg har brukt i arbeidet med masteroppgaven, og refleksjoner rundt de valgene jeg har tatt i dette arbeidet. Jeg vil peke på fordeler og ulemper med de valgene som er gjort, og også kommentere hva disse valgene svarer på, og hva de ikke vil kunne gi svar på. Metodekapittelet er organisert slik at følgende komponenter ved oppgaven blir kommentert: avgrensing, oppgavens teoretiske forankring, innsamling av data og min rolle som forsker.

### **1.1.1 Avgrensing og min rolle som forsker**

Det er mange måter som man kunne gått inn og forsket på Barnekoret i Den Norske Opera & Ballett. Det kunne vært mulig å utelukkende ta for seg enten deres formidling på Hovedscenen, det sosiale samspillet i Barnekoret, ha et musikkpedagogisk perspektiv og skrive om det pedagogiske opplegget i Barnekoret. Man kunne fulgt enkelte av koristene i Barnekoret, for å se hvilken påvirkning deltagelse i Barnekoret har hatt for deres tanker om fremtiden, og hvilke valg de hadde tatt. Det ville også vært mulig å gå mer inn i dybden på Barnekorets egne produksjoner, i større grad ha sett på de ulike produksjonene de har satt

opp, og fulgt en produksjon fra den blir til, under øvelser og prøver og fram til resultatet vises for publikum. I denne oppgaven har jeg valgt et bredt omfang, både fordi jeg finner det interessant, men også fordi oppgavens problemstilling lar seg besvare på denne måten.

I forskning innenfor hermeneutikk og fenomenologi er det vanskelig å ikke bli påvirket av sin egen førforståelse og egne vurderinger, og derfor er det viktig å være bevisst på sin egen rolle i forskningsarbeidet (Dalland, 2017). I og med at forskeren i stor grad er instrumentet, vil resultatene av forskningen kunne være ulike. Med min tidligere kjennskap til Barnekoret i ulike roller, er det klart at jeg allerede i inngangen av dette prosjektet er farget av mine tidligere erfaringer. Samtidig er det disse erfaringene som har gjort det interessant for meg å undersøke mer om Barnekoret ved DNO&B. De ulike sidene ved Barnekoret jeg har valgt å gå nærmere inn på er trolig påvirket av mine menneskelige, politiske og faglige verdier (Dalland, 2017). Jeg har ikke vært en student som kommer utenfra og skal observere et fenomen jeg synes er interessant. Jeg har vært en student med kjennskap til fenomenet jeg skal undersøke. Samtidig er annen utdanning innen pedagogikk og arbeid i den offentlige skolen i Norge roller som kan ha påvirket hvilke funn jeg har ansett som aktuelt ved de ulike resultatene som har kommet fram av metodene mine. Derfor har det i mitt møte med intervjupersoner vært viktig for meg å forklare mine relasjoner til Barnekoret, hva jeg jobber med og hvorfor jeg ønsker å undersøke mer om Barnekoret. Det er ikke utelukkende negativt å ha en tidligere relasjon til det som skal undersøkes, men det å være bevisst sin subjektivitet er viktig for å forstå sine egne tilganger og resultater.

Ved at jeg har valgt å skrive denne masteroppgaven på norsk, vil den kanskje være lettere tilgjengelig for norske lesere. Samtidig er det slik at det finnes lite forskning på dette internasjonalt, og nettopp derfor kan man argumentere for at engelsk språk ville gjort oppgaven lettere tilgjengelig engelskspråklige lesere. Arbeidet kan oversettes i fremtiden, om det viser seg å være nødvendig.

### **1.1.2 Teoretisk forankring**

Ingeborg Lunde Vestad er instituttleder for institutt for kunsthøgskolen og kulturstudier ved Høgskolen i Innlandet. Vestad har skrevet ulike tekster om barn og musikk, og har blant annet skrevet doktorgrad om barnemusikk (2013). Susan Young er en anerkjent forsker og kjent for sin forskning på småbarn og musikk (Young & Ilari, 2019). Slik Vestad siterer Susan Young i sin artikkel *Barnemusikk som et transdisiplinært emne: Om selvforståelse, musikkbegrep og*

*affordanse som overskridende forskningsverktøy* (2015), kan jeg også se til Young for å legitimere min oppgaves brede omfang, der jeg innenfor musikkvitenskap skriver en masteroppgave som mulig også inneholder temaer som før kan ha blitt sett på for å være utenfor musikkvitenskapen.

Samtidig er forskningsoppgaver innenfor musikkvitenskap er tidligere blitt kritisert for av disse er rettet mot kunstmusikken. Og i det populærmusikken har fått større plass innenfor forskning på musikk, har et kritikkpunkt vært at populærmusikken har blitt vurdert ut ifra kunstmusikkens kriterier. I senere tid er populærmusikken blitt implementert og akseptert ut fra sin egenart som en del av den musikkvitenskapelige disiplinen. Gjennom denne aksepten har også det å forske på ulike deler ved selve opplevelsen av populærmusikken blitt legitimt. Denne oppgaven retter lyset mot barn, talentutvikling og kunstmusikk, og ser på disse temaene i et perspektiv som kan forstås som bredere enn bare det musikalske, der “musickingen” rundt Barnekoret ved DNO&B kommer i søkelyset. Begrepet “musicking” er etter hvert blitt et kjent begrep innenfor musikkvitenskap, etter at den New Zealand-fødte musikkpedagogen, komponisten og musikkforskeren Christopher Small introduserte det sent på 90-tallet (Kulset, 2018). “Musicking” forstås som et verb, der “musicking” omhandler alle deler av en musikalsk fremføring, og der meningen i denne utøvelsen ligger i relasjonene som etableres (Small, 1999). Der Small setter den klassiske kunstmusikken som et ytterpunkt opp mot en mer antropologisk orientert posisjon, åpner han også opp for å inkludere alle måter å delta i musikk på, også innenfor klassisk musikk. En sådan tilgang er avspeilet i denne oppgaven.

De kommende ulike metodene er slik oppgavens omfang er, bredt sammensatt. Denne oppgaven er blitt til gjennom et sett ulike forskningstradisjoner, som også kan ses i sammenheng. I arbeidet med å svare på oppgavens problemstilling, har de følgende forskningstradisjonene vært relevante.

Der naturvitenskapen har sine fire dimensjoner rom, stoff, tid og hastighet, vil de ikke være tilstrekkelig sett fra et humanistisk perspektiv. Menneskers eksistens henger sammen med at vi ønsker å finne betydningen i ting. Betydnings- og meningsdimensjon blir kalt en femte dimensjon, og gir rom for å forståelse framfor forklaring. I humanistisk forskning er hermeneutikk og fenomenologi sentrale elementer. Hermeneutikk er læren om fortolkning. Historisk sett har fortolkningslære vært sterkt tilknyttet å tolke dokumenter innen juss, klassisk filologi og teologi. I dag er også andre typer dokumenter og tekster inkludert i



hermeneutikken. For denne oppgaven er hermeneutisk tradisjon relevant da oppgaven både tolker lover og regler, men også andre typer tekster, der tekstbegrepet er utvidet til f.eks. også muntlige som intervjuer.

Fenomenologi betyr læren om fenomener. Et fenomen anses som det vi kan erfare gjennom sansene våre. Det å kunne beskrive hva man har opplevd, og deretter tolke dette er sentralt. På denne måten kan man gjerne se hermeneutikk og fenomenologi i sammenheng. Fenomenet i denne oppgaven er Barnekoret i Den Norske Opera & Ballett, og oppgaven ønsker å undersøke mening og betydning. Mening kan brukes både om menneskelige aktiviteter, men også om tolkningen av disse aktivitetene. De kommende kapitlene i oppgaven har en blanding av disse to variantene av mening. Kapitlene kommenterer adferden i Barnekoret ved DNO&B fra ulike perspektiver, samtidig som tolkningen av disse perspektivene er argumentene for Barnekorets eksistensberettigelse. Den hermeneutiske spiral kan forklares slik: “Det karakteristiske for meningsfulle fenomener er at de må fortolkes for å kunne forstås” (Dalland, 2017, s. 46). Dette underbygger prinsippet om at det er relevant for et fenomen å tolkes på nytt, utvikles og deretter skape ny kunnskap. På denne måten kan enkeltdeler av et fenomen danne forståelse i senere tid sett i lys av noe annet (Dalland, 2017).

### **1.1.3 Innsamling av data**

For å kunne svare på problemstilling har engasjement med forskjellige typer kilder vært betydningsfullt. Slik omfanget av oppgaven er bredt, har også omfanget av datamaterialet vært bredt. Foruten om det brede omfanget, er måten kildene er blitt brukt på sett på som kvantitative, der det innsamlede datamaterialet i stor grad prøver å få frem det særegne for Barnekoret, der ulike deler av datamaterialet søker sammenheng og helhet. Samtidig er dette en kvalitativ studie som gjennom en hermeneutisk-fenomenologiske metode går i dybden på fenomenet Barnekoret, blant annet gjennom dybdeintervjuer og analyse av ulike tekster.

Det å imøtekomme feltet, og være fleksibel i intervjusituasjoner er kvalitativt orienterte metoder. Blant sentrale kilder er intervjuer, mailkorrespondanser, publiserte artikler i media og tidsskrifter, offentlige dokumenter, observasjon og teori fra akademiske bøker.

#### **Intervjuer**

Jeg har hatt to ulike intervjuer i denne oppgaven, og i stor grad tilpasset meg etter det intervjuobjektet har ønsket å dele. Allerede i forkant av intervjuene har jeg fått innblikk i hva

intervjuobjektene selv ønsker, blant annet når det kommer til hvilket språk intervjuet skal foregå på, og hvilke spørsmål som skal undersøkes. Det første intervjuet jeg hadde var med leder av barnekoret ved Deutsche Oper Berlin, Christian Lindhorst, høsten 2016. Dette intervjuet kom i etterkant av en observasjon av en barnekorøvelse. Da vårt felles språk er engelsk, ønsket Lindhorst å få spørsmålene tilsendt på mail i etterkant av møtet. Spørsmål oversendt på mail er med på å styre svarene til intervjuobjektet, og gir mindre rom for spontane og uventede svar. I tillegg til dette gir skriftlige spørsmål oversendt på mail intervjuobjektet god tid til å overveie og reflektere over både spørsmålet som blir stilt, og hvordan man skal svare. Ved at Lindhorst selv uttrykket at han ønsket det, ga han uttrykk for at det var viktig for han å svare ordentlig på spørsmålene som ble stilt.

Tre år senere, høsten 2019<sup>2</sup>, intervjuet daværende operasjef Annilese Miskimmon ved Den Norske Opera & Ballett. I hennes travle hverdag hadde jeg fått mulighet til et intervju i hennes arbeidstid. Miskimmon derimot ønsket gjerne å få tilsendt spørsmålene til intervjuet i forkant. Dette vil igjen ikke kunne gi like spontane svar sammenlignet med en situasjon der spørsmålene ikke var tilsendt i forkant, men det gir intervjuobjektet mulighet til å sette seg godt inn i teamet det skal snakkes om. Selv om Miskimmon i forkant hadde satt seg inn i spørsmålene, og spørsmålene ble stilt i rekkefølgen de var tilsendt, var det fortsatt rom for spontanitet og digresjoner.

Gjennom oppgavens problemstilling og de spørsmålene jeg ønsket svar på, var det ikke noe poeng i at intervjuobjektene skulle være anonyme. Valget av intervjuobjekter var et strategisk valg, da jeg ønsket å intervju personer som jeg mener har bestemte kunnskaper eller erfaring med temaet. Jeg har valgt fagfolk som jobber innen operafaget, og strategisk vært i kontakt med innehavere av spesifikke roller, slik som operasjef, leder for Barnekoret og andre administrativt ansatte ved DNO&B. Fordelen med å være i kontakt med de personene man tenker har bestemte kunnskaper innenfor et tema er at du får gode svar på det du lurer på. Likevel er det slik at intervju av f.eks. operasjefen i liten grad lar seg gjøre anonymt, og at Miskimmon da hele tiden vil svare på vegne av seg selv som operasjef, samtidig som hun er Den Norske Opera & Ballett sitt ansikt utad.

---

<sup>2</sup> 8. oktober 2019 ble det kjent at Miskimmon har takket ja til jobben som kunstneriske leder i English National Opera, og at hun går av i stilling som operasjef ved DNO&B april 2020, to år før hennes åremål utgår (Schwenke, 2019).

## **Mailkorrespondanser**

Når det kommer til materialet og informasjon som har vært vanskelig å få tak i, og der det kanskje bare har vært noen mindre spørsmål man trenger klarhet i, har jeg benyttet meg av mail. Det er flere personer jeg har hatt mailkorrespondanser med, og med flere av dem har det vært en diskusjon som har pågått over lenger tid. Dette er følgende ansatte ved DNO&B:

Gunnar Bergstrøm, regissør for Barnekoret, 19. januar 2017 og 11. oktober 2019

Elin Bolander, Controller, 12. november 2019 og 21. januar 2020

Johanne Lundebrekke Myskja, administrativt ansatt ved Barnekoret, 11. oktober 2019

Hilde Marie Toftner, personlig assistent for operasjefen, 9. august 2019 – 16. september 2019

Andre:

Steffen Kammler, tidligere kormester ved Den Norske Opera, 13. oktober 2019

## **Artikler**

Artikler skrevet i ulike medier er en sentral del av kildematerialet i denne oppgaven. Dette er i all hovedsak artikler fra nettaviser, vitenskapelige tidsskrifter og digitale oppslagsverk.

## **Offentlige dokumenter**

Av annet skriftlig materiale kommer også offentlige dokumenter. Her har *Arbeidsmiljøloven*, *Opplæringslova* og *Kunnskapsløftet* vesentlige. Av disse dokumentene er det bare *Arbeidsmiljøloven* som råder over Barnekoret, med tanke på at koristene i Barnekoret er å anse som ansatte når de får betalt ved forestillinger. *Opplæringslova* og *Kunnskapsløftet* brukes som dokumenter for å vise til gjeldende regler og lovverk for musikkundervisning i den offentlige skolen. Denne sammenligningen er betydningsfull i den pedagogiske delen av diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse.

## **Observasjoner**

De viktigste observasjonene gjort i arbeidet med denne masteroppgaven, er trolig de erfaringene jeg har hatt med meg fra tidligere, da de er grunnen til at jeg har ønsket å fordype meg i Barnekoret ved DNO&B. Samtidig er ingen av de observasjonene eksplisitt tatt med i oppgaven. Derimot er observasjonen av barnekoret ved Deutsche Oper Berlin gjort for å ha et sammenligningsgrunnlag med et barnekor ved et internasjonalt anerkjent operahus. Gjennom undersøkelser på nett viste det seg at da arbeidet med denne masteroppgaven startet i 2015, var Barnekoret ved DNO&B det eneste barnekoret i Norge direkte tilknyttet et operahus. Derfor valgte jeg å se utenfor Norge, og valget falt på Berlin. Ved Deutsche Oper er det

barnekor direkte tilknyttet til et operahus. På den måten ville det i større grad være mulig å sammenligne et barnekor med direkte tilknytning til et operahus i en tilnærmet lik operakultur og samfunn som her i Norge.

Observasjonen som ble gjort ved Deutsche Oper Berlin fant sted på en helt vanlig onsdag, i forbindelse med en ordinær øvelse for deres barnekor. Jeg var tilstede under hele øvelsen, og ble plukket opp i resepsjonen sammen med barna i barnekoret. Typen observasjon som fant sted var en ustrukturert observasjon, som er nyttig om man ønsker “å gjøre seg kjent i et nytt miljø” (Dalland, 2017). Valget falt på denne metoden da man i større grad kommer inn med åpent sinn, og kan notere seg spørsmål angående det man finner interessant. Min rolle under øvelsen var å være flue på veggen. Samtidig fikk jeg noter, slik at jeg kunne følge med underveis i øvelsen. Observasjonen gjennomført i et tidlig stadium av arbeidet med masteroppgaven. Fordeler med denne kombinasjonen av ustrukturert observasjon og tidlig gjennomføring er at det kan dukke opp spørsmål som vil være med å påvirke resten av oppgaven, og f.eks. oppgavens problemstilling. I dette tilfelle har observasjonen og det påfølgende intervjuet av Christian Lindhorst blitt brukt for å gi et perspektiv og sammenligningsgrunnlag med tanke på hvordan drift av barnekor ved profesjonelle operahus kan utføres.

Etter observasjonen ble det gjort et forsøk på et påfølgende intervju, men Lindhorst ønsket heller å ta det over mail. Lindhorst begrunnet dette med at han da kunne gi grundigere svar på de spørsmålene jeg hadde.

#### **1.1.4 Tilleggsopplysninger**

*Den Norske Opera & Ballett – Den Norske Opera*

DNO&B er en forkortelse for Den Norske Opera & Ballett. Før DNO&B ble flyttet til Bjørvika het kulturinstitusjonen Den Norske Opera. I de stedene i oppgavene det refereres til Den Norske Opera, refereres det altså til kulturinstitusjonen med det navnet det hadde før det ble flyttet til Bjørvika.

*Barnekoret – barnekoret - barnekor*

Når Barnekoret skrives med stor forbokstav, refereres det til Barnekoret ved DNO&B. Der det ikke skrives med stor forbokstav refereres det til andre barnekor, eller barnekor generelt.

## 2 Kulturinstitusjonen Den Norske Opera & Ballett og Barnekoret

Slik det er nevnt i innledningen er fokuset i dette kapittelet det som omhandler Den Norske Opera & Ballett lokalt, og hvordan denne kulturinstitusjonen driftes. Målet med dette kapittelet er gi viktig informasjon om Barnekorets virksomhet for å forstå på hvilken måte Barnekorets eksistens kan ha noe å si for operahuset. Fokus i dette kapittelet vil derfor være begrunnelser for Barnekorets eksistens sett gjennom et operahus sine øyne. Dette kapittelet gir et innblikk i ulik praktisk informasjon om Den norske opera & ballett, samt dens historie, for å klargjøre hvordan operahuset og Barnekoret er organisert. Sammen med dialog med sentrale aktører i Barnekoret, som daglig leder Gunnar Bergstrøm, og dirigent Edle Stray-Pedersen, har samtale med tidligere kormester for Den Norske Opera, Steffen Kammler, vært sentralt i innhenting av informasjon rundt opprettelsen av Barnekoret. Selve begrunnelsen for å starte et barnekor ved DNO&B er utslagsgivende for å forstå hvorfor det i første omgang ble etablert når man videre skal trekke fram eksistensspørsmålet rundt dagens barnekor.

For å forstå hvilken rolle Barnekoret spiller i planleggingen av det kunstneriske på operahuset og Hovedscenen har intervju med operasjef Miskimmon vært særdeles givende. Hvilke tanker Miskimmon har om Barnekorets bidrag til kunstnerisk virksomhet ved DNO&B vil bli presentert. Miskimmon sammenligner også Barnekoret med andre barnekor hun har jobbet med, både som regissør og operasjef. Miskimmon uttaler seg både om det kunstneriske nivået Barnekoret innehar, hvordan deres drift henger sammen med det kunstneriske nivået deres, og hvilke tanker og framdriftsplaner hun har rundt Barnekoret og deres påvirkningskraft når det gjelder å nå ut til et yngre publikum.

Deretter rettes fokus mot forskjellige utfordringer som kan være knyttet til Barnekorets aktiviteter. Mye av aktiviteten til Barnekoret er på kveldstid og krever mye av hver enkelt korist. I utgangspunktet kan det være svært belastende for barn å leve opp til det kunstneriske nivået som kreves ved DNO&B. I tillegg er det flere etiske dilemmaer knyttet til barn og det å få betaling for arbeid. For det første er barnarbeid strengt regulert i Norge. Kulturelt arbeid er av få unntak som er lovlig for barn under 13 år. For det andre dukker det opp et spørsmål om arbeidstid, både i antall timer i arbeid, og når det kommer til arbeid på kveldstid, helg og helligdager. En diskusjon angående hvem som egentlig er ansvarlig for barna i deres aktivitet ved operahuset, og om det å være aktiv i Barnekoret er en fritidsaktivitet eller arbeid, er også

blant dilemmaene som dukker opp og som kan være bidragsgivende i motargumenter når det kommer til Barnekorets eksistensberettigelse.

Til slutt rettes fokuset ut mot andre lignende barnekor for å sammenligne ulike måter å drive barnekor på i et operahus på. Driften ved Barnekoret i DNO&B sammenlignes med driften av barnekoret ved Deutsche Oper Berlin. Disse barnekorene har både likheter og forskjeller i sin drift. Blant annet er deres organisering, opptaksprøver, produksjoner, formidling utad, lønn til barnekorister og barnekorenes formål. punkter som er givende i en diskusjon rundt hvordan egne barnekor tilknyttet operahus driftes, og på hvilken måte disse barnekorenes eksistens gir noe tilbake til operahusene.

På samme tid vil dette kapittelet gi betydningsfull informasjon å ta med seg videre for å i større grad kunne forstå hva aktiviteten i Barnekoret ved DNO&B har å si for barnekoristene selv og også for det norske samfunnet. Dette er faktorer i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse som vil bli lagt fram i kapittel 3 og 4.

## 2.1 Den Norske Opera & Ballett

Den norske opera ble stiftet i 1957, der Staten, Oslo kommune og Norske Operafond opererte som aksjonærer i Operaens aksjeselskapet. Folketeatret ble tildelt Operaen, med Kirsten Flagstad som operasjef. 2. november 1958 hadde Den Norske Opera hadde sin første forestilling, i Hamar. Den første forestillingen i Folketeatret var premiere på *Lavlandet*, en opera skrevet av Eugen d'Albert (Svendsen, 2019). I 1983 overtok staten det fulle økonomiske ansvaret for Den Norske Opera. I forbindelse med flyttingen til operahuset i Bjørvika i 2008, ble opera og ballett sidestilt, og dermed ble også navnet endret til Den Norske Opera & Ballett. Den Norske Opera & Ballett er eid av den norske stat, og er organisert som et aksjeselskap (Svendsen, 2019). Operahuset skriver følgende om seg selv: “Den Norske Opera & Ballett er landets største musikk- og scenekunstinstitusjon, og skal presentere opera, ballett og konserter av høyeste kunstnerisk kvalitet” (Den Norske Opera & Ballett, 2019, d). DNO&B har omtrent 600 faste ansatte, samtidig som de har andre samarbeidspartnere inn og ut av huset. Barnekoret er en del av Den Norske Opera & Ballett.

I dag ledes DNO&B av en ledergruppe bestående av administrerende direktør Geir Bergkastet, operasjef Annilese Miskimmon, ballettsjef Ingrid Lorentzen, CFO Siv Merethe Skorpen, markeds- og kommunikasjonsdirektør Kenneth Fredstie, og teknisk direktør Karl

Hanseth. Ledelsen rapporterer til et styre som er oppnevnt av Kulturdepartementet. Seks av medlemmene er aksjonærvalgte, og to av medlemmene er valgt av de ansatte i DNO&B. Følgende sitter i styret: Anne Carine Tanum, *leder*, Jan Petersen, *nestleder*, Håkon Berge, *styremedlem*, Gro Bergrabb, *styremedlem*, Rolf Thorsen, *styremedlem*, Sarah Willand, *styremedlem*, Rasmus Heggdal, *representant for de kunstnerisk ansatte*, Markku Salonen, *observatør, kunstnerisk ansatte*, (1. vara: Bo Elley), Marit Brekke, *representant for de øvrige ansatte*, Jan-André Strand, *observatør, øvrige ansatte*, (1. vara: Janicke Lee Tombre, 2. vara: Henrik Celius) (Den norske opera & ballett, 2019, f).

## 2.2 Introduksjon av Barnekoret ved DNO&B

Barnekoret ved DNO&B består av ca. 80 korister i alderen 6-17 år. Korets leder og dirigent er Edle Stray-Pedersen, og har vært dette siden korets oppstart våren 2002. Ved ledelsen i DNO&B er det operasjef, Annilese Miskimmon som representerer Barnekoret (Miskimmon, 2019). Barnekoret har også en regissør og produsent, Gunnar Bergstrøm (Den norske opera & ballett, 2016, a). For å bli tatt opp som korist i Barnekoret må barna gjennom en opptaksprøve. Barnekoret har årlige opptaksprøver for nye korister. Opptaksprøven er til for å vurdere i hvilken grad barnet møter det musikalske og sceniske arbeidet ved Barnekorets aktiviteter, og hvilke forutsetninger barnet har for å møte disse (Stray-Pedersen, 2013). Opptaksprøven består av en selvvalgt sang, og enkle gehør- og dramaøvelser. Barnekoret er en kunstnerisk ressurs for hovedsceneproduksjonene ved DNO&B. Dette vil si at koret er en del av et profesjonelt ensemble og produksjon. I tillegg kommer Barnekorets egne, pedagogiske prosjekter. De pedagogiske prosjektene er produksjoner som i større grad preges av at de er lagd av barn for barn (Den Norske Opera & Ballett, 2016, a).

Barnekoret ved DNO&B kan ses på som enestående innenfor kulturlivet i Norge på grunn av korets direkte tilknytning til produksjonene på Hovedscenen. Barnekoret er først og fremst et kor som presterer på et profesjonelt nivå, samtidig som koristene får undervisning i operafaget (Den norske opera & ballett, 2016, a). Koristene er vanligvis med i koret over en lang tidsperiode, siden medlemmer av Barnekoret kan være med fra de er 6 til de er 17 år. Barnekoret har i utgangspunktet én musikalsk øvelse per uke. I tillegg kommer ekstra øvelser innenfor regi, scenepøver, orkesterpøver, kostymeprøver og forestillinger (Fuglem, 2015). Dette vil da si at mange av koristene bruker store deler av barndommen og fritiden sin på å være korist i Barnekoret ved DNO&B.



I og med at koristene ved Barnekoret får betalt for forestillinger, er de å anse som ansatte ved DNO&B, og derfor også underrettet Arbeidsmiljøloven. Dette kommer jeg tilbake til senere i dette kapittelet.

## 2.3 Begrunnelsen for å starte et barnekor

Gjennom mailkorrespondanse med regissør og produsent Gunnar Bergstrøm, ble jeg tipset om å ta kontakt med Steffen Kammler. Steffen Kammler var kormester ved Den norske opera, senere Den norske opera & ballett, fra 2001 til 2009. Han forteller at han ikke var fornøyd med de som hadde barnerollene ved operahuset, og derfor presenterte ideen for daværende operasjef, Bjørn Simensen, om et eget barnekor ved operahuset. Ifølge Kammler lot Simensen seg raskt begeistre, og så potensialet i operahuset bilde utad og for et større mangfold internt på operahuset. Gjennom et eget barnekor kunne man i større grad legge til rette for at det ikke lenger kun var gutter fra eksterne guttekor som spilte barnerollene, og barnekoristene kunne øves opp til å ikke bare synge pent, men også opptre tilfredsstillende på scenen (Kammler, 2019).

For å rekruttere korister til det nye barnekoret valgte Simensen og daværende korinspisient Nicolai Riise å gå ut til mediene og fortelle om ideen. Til prøvesang hadde over 200 barn meldt seg. Planen var å starte et kor med 40 barn og dele dem i to grupper, en for de under ti år, og en for de over ti år.

Simensen som operasjef hadde hovedansvar for operakoret, og skulle også ha det kunstneriske hovedansvaret for Barnekoret. Samtidig var det nødvendig å finne en medarbeider som kunne overta mye av den daglige driften til Barnekoret. Riise tipset om Edle Stray-Pedersen, som da ble ansatt og var med fra første prøvesang.

For å velge ut korister valgte Riise, Stray-Pedersen og Simensen å ta inn barna til personlig oppmøte, samtidig som prøvesangen ble filmet. På denne måten kunne man gå tilbake til prøvesangene om man skulle være i tvil.

De to første årene var Barnekoret utelukkende med i de store operaene som “La Boheme”; “Tosca”, “Carmen”, “Tryllefløyten”, “Spar Dame”, “Rosenkavaleren” og i “Nøtteknekkeren”. Gjennom arbeid med ulike store operaer vokste ambisjonen dithen at tanken om å gjøre egne produksjoner for Barnekoret meldte seg. Utfallet av dette var blant annet en felles konsert

sammen med Barneorkesteret ved Barratt Due, og egne barneoperaproduksjoner som “Brundibar”, “Det store bankranet” og “Der Jasager”. I operahuset i Bjørvika ble også verkene “Askepott” og “Pollicino” egne produksjoner Barnekoret satte opp (Kammler, 2019).

## **2.4 Barnekorets betydning for hovedsceneproduksjoner og videre utvikling ved DNO&B**

Barnekoret ble først og fremst etablert for å bistå i hovedsceneproduksjoner (Kammler, 2019). I 2020 er det 18 år siden Barnekoret ble opprettet. I løpet av den tiden har Barnekoret også hatt opptredener utenom hovedsceneproduksjonene. Likevel er det slik at gode, kunstneriske bidrag på Hovedscenen er et av Barnekorets sterkeste argumenter for egen eksistensberettigelse. Kunstnerisk ansvarlig for operaproduksjonene ved DNO&B er operasjefen. Gjennom Barnekorets eksistens har det vært flere ulike operasjefer. Annilese Miskimmon har vært operasjef fra 1. august 2017, og dermed også kunstnerisk ansvarlig for Barnekoret siden da. Høsten 2019 avtalte Miskimmon og jeg et intervju angående Barnekoret ved DNO&B.

I have worked in a lot of opera houses, both as a boss but also as a director where you work with the children, and I have never had such a good children’s choirs ever, like this is the best quality I have ever had in terms of all ages, and they are taught exceptionally well how to sing. (Miskimmon, 2019)

Ifølge Miskimmon er standarden til Barnekoret så høy at ledergrupper i operaen mener de bør være mer ambisiøs på Barnekorets vegne. Denne høye kvaliteten gjør det mulig å planlegge og enkelt gjennomføre hovedsceneproduksjoner med barnekor og barneroller. Miskimmon understreker at dette aldri er et problem, og viser til andre operahus hvor man må ut på leting etter et lokalt kor i byen for å dekke barneroller i en operaforestilling (Miskimmon, 2019).

Gjennom samtalen med Miskimmon kom det fram at Barnekoret ikke bare støtter opp under hovedsceneproduksjoner, men at det også planlegges hovedsceneproduksjoner som tar utgangspunkt i Barnekoret. I store deler av samtalen er fokuset nettopp på den videre utviklingen av Barnekoret og hva det har å si for operahuset (Miskimmon, 2019). “[...] they are so good at our mainstage in our kind of Carmen’s and La Boheme’s, we’re trying to find

bigger shows that are based around them for the mainstage. So, we're getting more ambitious for them, because the standard is so high." (Miskimmon, 2019).

Mange av Barnekorets egne oppsetningene settes opp på Scene 2. Scene 2 er en publikumssal som er mindre enn Hovedscenen både når det gjelder antall seter i salen og størrelsen på scenen. Miskimmon forteller at det ofte er like dyrt å sette opp en produksjon på Scene 2, som det er å sette opp en produksjon på Hovedscenen. Om man trenger å lage nye kulisser og kostymer vil det uansett være en stor kostnad knyttet til dette. Mange av oppsetningene på Scene 2 er også så gode og populære at de selger ut. Derfor vil det være mulig å kunne flytte de populære oppsetningene Barnekoret spiller på Scene 2 til Hovedscenen, slik at man får inn flere betalende publikummere til å se oppsetningen (Miskimmon, 2019).

We did a very difficult piece, in the VOeX festival, last season called "The Little Match Girl Passion", which is usually sung by an adult choir, but they [the children's choir] were brilliant, so I think what we have to do is grow the children's choir to be more ambitious because we got these amazing people who still want to work with us, but necessarily don't want to be with the little ones all the time. (Miskimmon, 2019)

At operaen nå velger i enda større grad å legge mer til rette for Barnekoret, viser at de ser på Barnekoret som en ressurs på huset. I tillegg ønsker de å beholde koristene i koret så lenge som mulig. Annilese Miskimmon påpeker at hennes situasjon, som en utenfra som har kommet til operahuset, lett kunne se mulighetene i et barnekor av høy kvalitet: "I think maybe, because I'm a foreigner, most of the people who work here, they love the children chorus, but I think they don't necessarily realize how good it is" (Miskimmon, 2019). Det at Miskimmon tidligere har jobbet ved operahuset hvor det har vært en annen situasjon når det kommer til å innhente sangere til barneroller i operaproduksjoner, kan ha vært med på å gi rom og muligheter til Barnekoret. Slik Miskimmon forteller, kan det av og til være lettere å komme utenfra og fortelle hvordan man opplever en situasjon, og dermed kan også Miskimmons observasjoner i større grad betraktes som mer objektive. Miskimmon hadde en holdning om at Barnekoret kunne gjøre noe større: "When I came in and said 'no, no, it's really good, we have to make something bigger for them', everyone was really excited" (Miskimmon, 2019).

What I want is that the children will have a show that is sung by them and performed by them in the main house, so they can experience being soloists and leading in the

main house with a full orchestra, a full production, period, like a real show, [a] completely professional team brought in. They will learn how to make big scale opera as the stars of the show, rather than a smaller bit of it. (Miskimmon, 2019).

Om denne forestillingen som er planlagt forteller Miskimmon at det fortsatt er en del hemmelighold rundt produksjonen, men hun kan røpe at premieren vil være i 2022. Det er viktig for Miskimmon å understreke at dette ikke er en «barneopera» som antas å være enkel både i form og innhold. Denne oppsetningen sies å ha et voksent tema og musikalsk sett vil det være meget sofistisert. Slik vil det også appellere til det vante operapublikummet. “[...] I think people who never come to the opera will come in to see this children’s opera, because it will be a different group of people. [...] that’s a way that I can get a more diverse group of audience members [than I do] to the other shows” (Miskimmon, 2019). Miskimmon legger heller ikke skjul på at det å bruke Barnekoret som den sentrale delen av en oppsetning muligens vil tiltrekke seg et yngre publikum, og da gjerne familier (Miskimmon, 2019). Ved at disse planene er fastsatt, viser ledelsen ved DNO&B at Barnekoret er en viktig del av operahuset, og at det velger å bruke tid og ressurser på en slik oppsetning: “The children’s work is the same important as “Boheme” and “Figaro”, it’s not something we do in the smaller space all the time” (Miskimmon, 2019).

## **2.5 Hvilke utfordringer er det ved driften av Barnekoret?**

Ved å bruke barn som aktører i et profesjonelt operahus, er det naturlig om det finnes utfordringer knyttet til dette. I motsetning til andre ansatte på huset, er dette en fritidsaktivitet for koristene i Barnekoret. Likevel er det slik at koristene i Barnekoret er å anse som ansatte, da de er registrert som lønnsinntakere. Samtidig betaler de medlemskontingent for å være en del av Barnekoret. I dette delkapittelet presenterer jeg ulike utfordringer knyttet til Barnekorets virksomhet som er kommet opp i intervjuer og mailkorrespondanse med operasjef Annilese Miskimmon, Barnekorets leder og dirigent Edle Stray-Pedersen, og Barnekorets produsent og regissør Gunnar Bergstrøm.

## 2.5.1 Kunstneriske og pedagogiske utfordringer

Under intervjuet med Miskimmon (2019) kom det opp to ting hun tenker kan være utfordrende med Barnekoret. Det ene handler om å legge til rette for at de er barn og i ulike aldre, og det andre omhandler den kunstneriske planlegging, med fokus på kostymer og scenesettet. “Planning, making sure they can live their lives and have not to work too hard, but yet work to a very high level. It’s a big sacrifice to families to be involved, it takes a lot of organisation” (Miskimmon, 2019). Det å være en del av et profesjonelt, kunstnerisk ensemble gjør at barna i Barnekoret blant annet presterer på tider av døgnet sine jevnaldrende muligens har lagt seg. Operahusets virksomhet med forestillinger på kveldstid kan være utfordrende. Det er viktig å tenke på at barna i Barnekoret har et liv utenom operahuset, både et familieliv, skole og venner.

Like we say to the directors “you have to plan for when the children should be here, and not just leave it open”. So, I mean, listen, it all works out, but obviously there is some complicated shows where there are double casts or even triple groups – that’s the most difficult. (Miskimmon, 2019)

I sitatet over kommer det fram at regissørene må tenke annerledes når de skal planlegge en produksjon der Barnekoret er med. Det kan da tenkes at det både er tiden for prøver og andre gjennomføringer, men også det kunstneriske. Barnekorets størrelse på 70 korister er betraktelig flere enn operakoret, som har 53 korister (Den norske opera & ballett, 2019, c). I enkelte produksjoner vil Barnekoret derfor stille med flere rolleinnhavere, slik at flest mulig av koristene får mulighet til å opptre på scenen og for at belastningen ikke skal bli for stor på hver enkelt korist. Dette er enda en organisatorisk utfordring knyttet opp mot det kunstneriske.

I størst mulig grad å tenke på dette i planlegging, er muligens også nøkkelen til at koristene fremover ønsker å fortsette i koret. Miskimmon forklarer videre at de nå i større grad enn tidligere prøver å komme de eldre koristene i Barnekoret i møte når det gjelder utfordringer som passer deres alder og kompetanse (2019). Tanken er å møte disse ungdommene med mer utfordrende temaer, der det musikalske har en betydelig høyere vanskelighetsgrad. Grunnen til at dette nå videreutvikles, er fordi de som jobber med Barnekoret i operaen erfarer at de har en gruppe med barnekorister som skiller seg ut når det kommer til operafaget, som i større grad viser en interesse for å satse på operafaget som yrkesvei.

Selv om Barnekoret er et veldig godt kor som presterer på et høyt musikalsk nivå, finnes det også kunstneriske utfordringer knyttet til Barnekoret. “If you have 70 people in the children’s choir and they all need a costume, that is very expensive, [...] if you have to be an alien or an animal, that can get very expensive” (Miskimmon, 2019). Nå er det ikke slik at det å lage kostymer til barn koster noe mer enn til voksne utøvere, men det er muligens slik at de oftere trenger å lage nye kostymer til barnekoristene, særlig med tanke på at deres egne pedagogiske forestillinger er produksjoner som kan være urproduksjoner eller produksjoner som sjeldent settes opp.

## **2.5.2 Utfordringer knyttet til Arbeidsmiljøloven**

Arbeidsmiljøloven, eller lov om arbeidsmiljø, arbeidstid og stillingsvern mv, som er lovens fulle navn, er den grunnleggende lov for arbeidslivet i Norge. Formålet til arbeidsmiljøloven er blant annet å sikre et godt arbeidsmiljø der arbeidstakerne har full trygghet mot fysiske og psykiske skadevirkninger, trygge ansettelsesforhold, likebehandling i arbeidslivet, og tilrettelegginger og tilpasninger i arbeidsforholdet for arbeidstakere der deres forutsetninger eller livssituasjon tilsier dette (Stokke, Jakhelln & Gisle, 2018).

### **Barn som arbeidstakere**

“Alle korister som deltar i forestillinger må være registrert ved Den Norske Opera & Balletts lønningskontor med fullt navn, bostedsadresse, personnummer og et kontonummer for honorarutbetalingene” (Stray-Pedersen, 2013). I utgangspunktet er det slik at Arbeidsmiljøloven beskytter barn og unge mot å arbeide før fylte 15 år (Arbeids- og sosialdepartementet, 2019). Dette vil si at Arbeidsmiljøloven i all hovedsak ikke åpner opp for at barn skal arbeide. For unge over 13 år er det egne regler om deres arbeidsforhold. Likevel er det slik at Arbeidsmiljøloven åpner opp for at barn og unge kan arbeide om arbeidet er av kulturell eller lignende karakter.

### **Arbeidstid**

I Arbeidsmiljøloven § 10 er rettet mot arbeidstiden, og arbeidstiden defineres som tiden arbeidstakeren skal være tilgjengelig for arbeidsgiver. I utgangspunktet er det slik at arbeidet ikke skal gå utover barnets skolegang, og barnet kan kunne arbeide 2 timer dager det er skole, og det skal ikke overstige 12 timer i uker med undervisnings i samme uke. På dager hvor det er undervisningsfri har barn under 15 år eller barn som er i skolepliktig alder ikke lov til å

jobbe mer enn 7 timer, og ikke mer enn 35 timer i undervisningsfrie uke. Det påpekes at det er unntak når det kommer til arbeid av kulturell eller lignende karakter:

#### Kapittel 11. Arbeid av barn og ungdom

##### § 11-1. *Forbud mot barnarbeid*

(1) Barn som er under 15 år eller skolepliktige skal ikke utføre arbeid som går inn under denne lov unntatt

a) kulturelt eller lignende arbeid [...]

(Arbeids- og sosialdepartementet, 2019)

Det er Arbeids- og sosialdepartementet som avgjør hvilket arbeid barn og unge kan utføre (Arbeids- og sosialdepartementet, 2019). Barna i Barnekoret er under arbeidsgivers disposisjon også når de ikke får lønn, dette fordi koristene kun får lønn ved forestillinger og ikke andre prøver slik de andre ansatte ved operahuset gjør. “§ 10-2 Arbeidstidsordninger (1) Arbeidstidsordninger skal være slik at arbeidstakerne ikke utsettes for uheldige fysiske eller psykiske belastninger, og slik at det er mulig å ivareta sikkerhetshensyn” (Arbeids- og sosialdepartementet, 2019). Gjennom samtale med Miskimmon (2019) kommer det fram at DNO&B legger til rette så godt de kan for at tiden barnekoristene skal være tilgjengelig i størst mulig grad er forenlig med det å være et barn og en del av et familieliv. Det er frivillig å være med i Barnekoret. Dersom man opplever at sitt barn får uheldige fysiske eller psykiske belastninger av å være med i Barnekorets aktiviteter, kan det tenkes at det må være opp til foreldrene til barna å eventuelt ta dem ut av koret. Om fortsatte ønsker at barnet sitt skal være delaktig i Barnekoret må foreldre finne egne tilpasninger slik at deres barn kan være aktive i Barnekoret uten fysiske eller psykiske belastninger.

DNO&B som arbeidsgiver er ansvarlig for arbeidstidsordninger som omhandler sikkerhetssyn. Gjennom Barnekorets håndbok (Stray-Pedersen, 2016) kommer det fram at koristenes familie ukentlig skal få tilsendt en ukeplan som viser når, hva og hvor barnekoristene skal være den kommende uka. På denne måten blir korister og deres foresatte informert aktivitetsnivået hver uke. Dette gjør slik at man som en familie i større grad kan planlegge et familieliv, samtidig som man er informert om hva barnekoristene gjør når de er på operahuset. Gjennom denne kommunikasjonen har både DNO&B, ledelsen i Barnekoret og barnekoristenes foresatte sammen muligheten til å ta grep som gjør det mulig for barnekoristene å være aktive i Barnekoret.

Når det kommer til alminnelig arbeidstid og barnekorets aktivitet, vil det sjeldent være slik at barnekoristene overstiger ni timer i løpet av 24 timer eller 40 timer i løpet av sju dager. I og med at de er barn og går på skole, kan det være utfordrende å holde seg innenfor rammen på ni timer i løpet av et døgn om man regner skoletimer som arbeidstimer. På samme måte vil det være vanskelig å regne på hva som gjelder som arbeidsfri når det kommer til Barnekorets aktivitet. Ifølge Arbeidsmiljøloven § 10-8 er det slik at en arbeidstaker i løpet av 24 timer skal ha minst 11 timer sammenhengende fri, og i løpet av sju dager skal ha en sammenhengende arbeidsfri periode på 35 timer (Arbeids- og sosialdepartementet, 2019).

Arbeidsmiljølovens § 10-10 og § 10-11 omfatter søndagsarbeid, helligdagsarbeid og nattarbeid. Hovedregelen er at det skal være arbeidsfri fra kl. 18.00 dagen før en søndag eller helligdag og til kl. 22.00 dagen før neste virkedag. Nattarbeid er arbeid som gjør i tidsrommet 21.00 – 06.00. Dette tilsier at deler av Barnekorets aktivitet skjer når andre arbeidstakere har fri. I stor grad er det slik at arbeidets art på operahuset gjør det slik at det er nødvendig å jobbe i dette tidsrommet. Arbeids- og sosialdepartementet kan fastsette unntak fra Arbeidsmiljøloven når det gjelder kulturelt arbeid. (Arbeids- og sosialdepartementet, 2019). På den ene siden driver Barnekoret med pedagogisk aktivitet, og på den andre siden kan noe av aktiviteten i Barnekoret gå utover koristenes egne skolegang da noen av prøvene og forestillingene er i skoletid.

I så stor grad som mulig forsøker man å legge prøver til forestillinger slik at det ikke går ut over koristenes skolegang. Det er de foresatte som formelt må søke fri fra skolen, men Operaen kan formidle skriv som bekrefter aktiviteten.

(Stray-Pedersen, 2013)

## **Lønn**

I Norge har vi ingen minstelønn (Arbeidstilsynet, 2019). Dette vil si at det ikke finnes noe direktiv som tilsier hvor lavt det er lovlig å lønne en arbeidstaker. Koristene i Barnekoret har ingen timelønn, men de lønnes per forestilling de er med i. Barna får utbetalt et forestillingshonorar på 150kr når de er deltakende i koret eller større korgrupper. Dersom de har små solooppgaver eller deltar i mindre korgrupper får de 350kr per forestilling. For større solooppgaver får de 500kr.



## 2.6 Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin

For å ytterligere forstå arbeidet med Barnekoret ved DNO&B, vil det berike oppgaven å se til andre barnekor ved operahus. I og med at Barnekoret ved DNO&B er det eneste norske barnekoret ved en opera i Norge som er direkte tilknyttet et operahus, er det naturlig å utvide perspektivet. Å se hvordan et annet barnekor arbeider, snakke om hvordan barnekoret er organisert og hva barnekoret betyr for et annet operahus, vil kunne si noe om i hvilken grad Barnekoret ved DNO&B er mer eller mindre viktig for hovedsceneproduksjoner, og hvilken posisjon et barnekor har ved et operahus. Gjennom Miskommons kommentar om at Barnekoret ved DNO&B er et barnekor av høy kvalitet, sammenlignet med andre operahus hun har jobbet på, kan det være interessant å se hva de gjør likt og ulikt fra barnekor ved andre operahus.

Den 11. “International Opera Weekend” ble arrangert i Berlin høsten 2016. I den anledning hadde jeg en unik mulighet til å bli bedre kjent med operahusene i Berlin, både gjennom forestillinger, omvisninger og observasjoner. Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin lot meg observere en typisk øvelse hos dem, etterfulgt av et intervju med deres leder, Christian Lindhorst. Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin ble først opprettet i 2008. Deres første leder var Dagmar Fiebach. Siden 2012 har Christian Lindhorst ledet barnekoret ved Deutsche Oper Berlin. På samme måte som Barnekoret ved DNO&B er en del av operahuset, er barnekoret ved Deutsche Oper Berlin en del av operahuset der og er finansiert av Deutsche Oper Berlin og stiftelsen “Berlin Opera Foundation” som kombinerer de fem selvstendige operahusene i Berlin (Lindhorst, 2016; Oper In Berlin, 2019).

### 2.6.1 Organisering av barnekoret ved Deutsche Oper Berlin

Videre er det slik at barnekoret ved Deutsche Oper Berlin er delt inn i fire grupper. “The Small Choir: On the basis of simple songs, the children learn how to deal with their voice and practice singing on a stage with smaller performances (for example at [C]hristmas time)” (Lindhorst, 2016). Denne delen av koret blir sakte introdusert for opera, da først og fremst Carmen og La Bohème. “The Small Choir” er for barn i 6-9-årsalderen, og de har ukentlige øvelser.

“The Great Choir” er for barn fra 8 år, og gutter er med i denne delen av koret fram til de kommer i stemmeskiftet. Jenter er som regel med i denne delen til de er 15 år. I

utgangspunktet øver de to ganger i uka, og når det er sceneprøver kommer disse prøvene i tillegg. Det er denne delen av barnekoret ved Deutsche Oper Berlin som er med i alle barnekordeler i operaer Deutsche Oper Berlin setter opp. I tillegg til dette har de egne konserter.

For guttene som har kommet i stemmeskiftet finnes det en egen gruppe. Denne gruppa blir kalt for “The Voice Changers”, og øver to ganger i måneden, og om det måtte trenges ved spesielle anledninger. I denne gruppa gis det råd og veiledning av en stemmepedagog spesielt rettet mot stemmeskiftet. Denne gruppa har også egne, små konsert.

Fra jenter er 16 år, og etter guttene er ferdig med stemmeskiftet tar man del i “The Youth Choir”. Her øves det mot ulike oppsetninger en gang i uka, og ungdommene setter opp et større prosjekt en gang i året. Denne oppsetningen blir fremført på “The Tischlerei”, som er Deutsche Oper Berlins egne scene for mer eksperimentell kunst. Under intervjuet med Lindhorst var det eldste medlemmet i “The Youth Choir” 23 år (Lindhorst, 2016).

### **Opptaksprøver**

I intervjuet med Lindhorst kommer det fram at det arrangeres opptaksprøver to ganger i året, og de har satt opp ekstra datoer for gutter, slik at det skal være lettere å legge til rette for at gutter også kommer på opptaksprøver. Slik det er i Barnekoret ved DNO&B blir også barna her spurt om å fremføre en sang de har øvd på, men ved Deutsche Oper Berlin er det en velkjent folkesang. Ellers er det ingen ting barna trenger å forberede til opptaksprøve. Sangpedagogene ved opptaksprøven gjør noen stemmeøvelser med de påmeldte slik at man får vurdert stemmen (Lindhorst, 2016).

### **Produksjoner**

Ved Deutsche Oper Berlin har de en annen tilnærming når kommer til produksjoner koristene i deres barnekor deltar i. Blant annet har de en større takhøyde for hvor mange produksjoner per år hver enkelt korist kan delta i: “In the season 2015/16, the children's choir (or soloists of the children's choir) sang 52 times in productions of the Deutsche Oper Berlin. In addition, there are 5 concerts and smaller performances (Lindhorst, 2016). Det er også noen likheter med Barnekoret når det kommer til produksjoner og barnekorenes deltagelse, og det er at begge barnekorene er delt inn i ulike grupper slik at ikke alle synger på alle produksjoner. Ved Deutsche Oper Berlin er dette ikke bare valgt med tanke på barnekoristenes belastning, de har også et lovverk som regulerer antall timer barn kan arbeide. Slik som det er i

Barnekoret ved DNO&B deltar også barnekoret ved Deutsche Oper Berlin i alle barneroller ved operaproduksjoner, men med unntak av barnerollene i Tryllefløyten som ofte spilles av voksne, utdannede operasangere (Lindhorst, 2016).

### **Formidling utad**

Hvordan man formidler de ulike barnekorene utad er en viktig del av hvordan man ønsker at tilbudet skal bli oppfattet. Begge operahusene har valgt å gi rom til barnekoret sitt på hjemmesiden deres. På Deutsche Oper Berlin sin hjemmeside finner man følgende informasjon om barnekoret deres:

There are many ways at the Deutsche Oper Berlin for budding singers to get actively involved in opera and concerts. With a roll of approx. 150 active singers, the Children's and Youth Chorus is an important constituent of the Deutsche Oper Berlin.

(Deutsche Oper Berlin, 2017)

Utad blir deres barnekor frontet som en del av barnetilbudet ved Deutsche Oper Berlin, som en aktivitet for å øke operainteresse for barn. I intervjuet med Lindhorst forklarer han hvordan barnekoret ved Deutsche Oper Berlin er delt inn, og på Deutsche Oper Berlins hjemmeside poengteres det at “[t]his is the place for singing fans to have fun learning how to use their voice” (Deutsche Oper Berlin, 2017). I tillegg til å rette fokus mot at barnetilbudet ved Deutsche Oper Berlin er en morsom plass å være om man synes det er gøy å lære mer om stemmen, har Deutsche Oper Berlin en noe mer passiv formidling når det kommer til det kunstneriske: “They will learn simple pieces of song for short performances, e.g. as part of the annual Christmas carol singing, and be sensitively introduced to opera literature designed for children's choruses” (Deutsche Oper Berlin, 2017).

I tillegg til at Deutsche Oper Berlin markedsfører barnekoret sitt som en aktivitet for å øke interesse rundt opera, blir ungdomskor deres frontet som et alternativ til “mammaskirkekor” for sangere som verken er barn eller voksne, altså mellom 13 og 18 år. “If you would like to get involved in the Youth Chorus, you should bring with you some experience of choir singing and be available for Thursday rehearsals starting at 18.00” (Deutsche Oper Berlin, 2017). Ut ifra deres beskrivelse høres det ut som dette er noe man bare kan dukke opp på, om man er ledig kl. 18.00 på torsdager. Derimot er det slik at den delen av barnekoret som heter “Children's Chorus” har en mer profesjonell retorikk utad. Dette er det eneste stedet man blir bedt om å komme på prøvesang før man eventuelt blir tatt opp i koret:

Would you like to take your place on the main stage, performing alongside the great stars of opera and sing at the Paris Christmas market in LA BOHEME or dance in Seville's marketplace in CARMEN? Do you have a good voice and the pluck to perform on stage? Then sign up for a casting session. (Deutsche Oper Berlin, 2017)

På DNO&B sin hjemmeside ligger informasjonen om Barnekoret som en del av resten av operahuset, under fanen "Om oss". På siden som omhandler Barnekoret er det generelt mer informasjon om opptaksprøver og noe informasjon om hva det vil si å være en del av et barnekor i et profesjonelt operahus, sammenlignet med nettsiden til barnekoret ved Deutsche Oper Berlin. At koristene som er tatt opp til Barnekoret må gjennom en opptaksprøve nevnes tidlig i informasjonen om Barnekoret ved DNO&B. Om man blar seg lenger ned på siden kommer det egen informasjon om opptaksprøvene:

Alle som søker opptak til Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett må gjennom en prøve der man blant annet forsøker å danne seg et bilde av barnets musikalske og sceniske potensial for å være med på korets aktiviteter. Det avholdes opptaksprøve til Barnekoret hver vår, som består av en forberedt selvvalgt sang, som fremføres uten instrumentledsagelse, og enkle gehør- og dramaøvelser.

(Den norske opera & ballett, 2016, a)

Av ordlyden på deres hjemmeside, er det ingen ting som tilsier at Barnekoret er en morsom fritidsaktivitet. Det står derimot om hvordan Barnekoret tilbyr et medlemskap i landets største musikk- og sceneinstitusjon.

Om man på noen måte skal tolke måten de to barnekorene fremstilles utad, vil jeg si at det ved Deutsche Oper Berlin blir lagt mer vekt på at kor er en morsom fritidsaktivitet der man kan utfolde seg musikalsk, mens det ved DNO&B er mer fokus på hva som kreves av koristen for å være med i et barnekor ved et profesjonelt operahus. Det kan tenkes at retorikken Deutsche Oper Berlin har valgt, er valgt med tanke på at teksten skal rette seg mer mot barna i håp om at teksten fanger deres oppmerksomhet, og at de derav får lyst til å bli med i dette.

## **Lønn og forhold**

Det er også slik at koristene i barnekoret ved Deutsche Oper Berlin får betalt for forestillinger. Øvelsene er ikke betalt, men Lindhorst framhever at det musikkglede som er viktigst: "I don't see any ethical problems with children participation. The joy of music is most important to me and to the children. Pay is not the first priority" (Lindhorst, 2016). Man kan være enig

eller uenig i at “the joy of music” er det viktigste, og ikke om koristene får betalt. Fra møtet med Lindhorst fikk jeg også inntrykk av at det er strengere lover i Tyskland når det gjelder å bruke mindreårige i profesjonelle oppsetninger. Ved Deutsche Oper Berlin skisserer Lindhorst et regelverk knyttet til antall operaforestillinger (50) hver korist kan delta på i løpet av et år. I tillegg til det påpeker han at “[d]ifficult contents are discussed with the children and the children are under special protection of children's employment law” (Lindhorst, 2016).

Likevel er det slik i Norge at koristene i Barnekoret ved DNO&B først er underlagt Arbeidsmiljøloven om de faktisk får betalt. Det betyr at de først er beskyttet av rettighetene som kommer med Arbeidsmiljøloven når de får betalt. Øvelser som kan vare til langt på kveld eller ekstra kostymeprøver, vil da være utenfor Arbeidsmiljølovens ansvar, rett og slett fordi koristene ikke får betalt. Det er da det er viktig at de som leder et barnekor har en egen policy angående dette. Har DNO&B noe lignende for sine korister? Igjen kan man også stille spørsmål om øvelser ikke burde vært en del av dette regelverket. Burde det være en maks grense på hvor mange timer i uka en barnekorist kan kreves å møte opp ved operahuset? Eller anser man deltagelsen i Barnekoret som en fritidsaktivitet og hobby, der man lar barna drive med det de elsker aller mest? Ved en videre undersøkelse ville dette vært svært interessante spørsmål og problemstilling å fordype seg i.

## **Formål**

Hovedformålet ved barnekoret ved Deutsche Oper Berlin er “vocal training and acting on the stage” (Lindhorst, 2015). Hver korist har regelmessige sangtimer med profesjonelle sangere på operahuset. I tillegg til dette får særlig talentfulle korister mulighet til å synge soloroller for barn som f.eks. gjetergutt i “Tosca”. Lindhorst legger vekt på at koristene lærer om operaverden som en viktig del av deltagelsen i barnekoret. Gjennom operaproduksjoner lærer koristene å være i et profesjonelt operamiljø. Lindhorst mener at dette styrker deres selvsikkerhet, spesielt når barnekoristene blir anerkjent av andre sangere på scenen eller dirigenten for produksjonen. Gjennom å organisere ulike konserter får barnekoristene utvidet sin musikalske horisont. Dette er også en del av formålet. Turnéer og andre aktiviteter som utfordrer sosiale aspekter av å gjøre noe sammen, er også en del av formålet, ifølge Lindhorst.

## **2.6.2 utfordringer og eksistensberettigelse**

Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin har et veldig godt rykte i Berlin, og Lindhorst gir uttrykk for at det ikke er nødvendig å jobbe med eksistensberettigelsen for barnekoret ved

Deutsche Oper Berlin.. Det er mange foreldre som tar kontakt med Deutsche Oper Berlin for å undersøke hvordan deres barn kan ta del i koret. Samtidig som barnekoret er populært ved Deutsche Oper Berlin og blant foreldre, er det også enkelte utfordringer. En av de største utfordringene er å få gutter med i koret. Det er av denne grunnen det er to opptaksprøver i året, samtidig som interesserte gutter kan ta kontakt utenom oppsatte opptaksprøver. Grunnen til at det er viktig med en god balanse mellom gutter og jenter i barnekoret, er basert på det kunstneriske ønske om en god kjønnsfordeling når det kommer til det sceniske.

Lindhorst påpeker også at det å være en del av et internasjonalt, kjent operahus krever et veldig høyt nivå, også av barnekoristene. Dette gjelder særlig for øving opp mot produksjoner i regi av Deutsche Oper Berlin, og ikke barnekoret selv. Samtidig er det viktig å få inn nye korister, slik at opprettholder korets størrelse og stabilitet, da de eldre koristene i barnekoret etter hvert slutter.

Videre kan det skolegangen til koristene i barnekoret ved Deutsche Oper Berlin være et problem. Mange av barnekoristene har skole til 16.00, og derfor kan ingen øvelser begynne før 16.30. Når de kommer til operahuset har de en lang øvelse foran seg, samtidig som de må ha tid til å gjøre lekser når de kommer hjem.

Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin hadde i 2015 kun eksistert i åtte år, og av den grunn kan det være vanskelig å si noe konkret om hvordan framtiden til koristene som har tatt del i barnekoret ved Deutsche Oper Berlin kan se for seg. Likevel er det noen av de tidligere barnekoristene som nå søker mot en karriere innen sang, og som har blitt tatt til ulike musikkstudier. Likevel er det eksponeringen av musikk og opera som Lindhorst trekker fram som det viktigste. Det å ha opera som en del av barndommen vil muligens gjøre barnekoristene til en del av operapublikumet, korister i både profesjonelle, men også amatør kor for voksne, og generelt gjøre deres musikalske liv rikere.

Det var først i etterkant av møtet vårt at jeg fikk tilsendt intervjuvarene. På den ene siden er det fullt forståelig, at Lindhorst i etterkant av en lang arbeidsdag ønsket å få spørsmålene sendt på mail. På den andre siden derimot, kan man undre seg over om svarene på spørsmålene jeg sendte over er autentiske. Ut ifra min observasjon vil jeg si at svarene stemmer godt overens med det jeg opplevde der. Og det slo meg at jeg synes mye av oppsettet rundt barnekor i de to operahusene er veldig likt, samtidig som det er noen forskjeller mellom hvordan det organiseres i DNO&B og ved Deutsche Oper Berlin.

På den ene siden vil jeg si at koristene i barnekoret ved Deutsche Oper Berlin blir gjort mer uselvstendige i operahuset enn koristene i Barnekoret ved DNO&B. De har ingen mulighet til å gå rundt i huset på egenhånd, og alle koristene blir plukket opp ved artistinngangen av en vakt som følger dem opp og hjelper koristene med å låse seg inn og ut av rom som blir brukt under øvelser. Ved DNO&B har koristene egne adgangskort. Dette gjør slik at de har tilgang til de rommene de trenger, uten å måtte følges overalt. Man kan kanskje si at dette kan gjøre situasjonen mer kaotisk, når 80 barn løper rundt med egne adgangskort, og at de andre ansatte i operahuset kan irritere seg over for mange unger i kantina samtidig. Likevel gjør dette mye av arbeidet med Barnekoret enklere, rent logistisk. Om noen korister er forsinket trenger de ikke vente på at en vakt skal hente dem, de klarer å komme inn på egenhånd. Om man skal inn i et annet rom for å ha sangtime med en sangpedagog, kan koristene selv gå mellom rommene, i stedet for at enten sangpedagogen, dirigenten eller korvakter skal geleide dem rundt. Det å gi medlemmene i Barnekoret egne adgangskort og muligheter til å gå mer fritt rundt, gir de også mer tillit og signaliserer at de blir sett på som mer likeverdige medlemmer av operahuset, noe som igjen kan føre til at de tar mer ansvar for prosesser og resultater.

## **2.7 Konkluderende kommentar**

På den ene siden har dette kapittelet gitt et innblikk i Barnekoret ved DNO&B, mens formålet til dette kapittelet har vært å se på hvilke argumenter for Barnekorets eksistensberettigelse man finner innad i kulturinstitusjonen Den Norske Opera & Ballett. For å lettere kunne sette seg inn i argumentene, har det vært nødvendig å forklare driften rundt Barnekoret og Barnekorets historie. Ved å se tilbake til Barnekorets oppstart, finner vi de ulike argumentene for at Barnekoret i utgangspunktet ble etablert. Ikke bare er dette argumenter for etableringen av Barnekoret, de samme argumentene er verdifulle for Barnekorets videre eksistensberettigelse. Tidligere kormester ved Den Norske Opera, Steffen Kammler, forklarer at Barnekoret ble etablert grunnet kunstneriske behov på Hovedscenen. Dagens operasjef, Annilese Miskimmon, forteller at hun er meget fornøyd med det kunstneriske nivået Barnekoret innehar og den kunstneriske kvaliteten de leverer. På denne måten er det kunstneriske argumentet for etableringen av Barnekoret, et argument som kan videreføres i diskusjonen om Barnekorets eksistensberettigelse, da det kunstneriske nivået er så bra at det er en bidragsytende del av den totale kunstneriske helheten på Hovedscenen og DNO&Bs andre produksjoner. Selv om Miskimmon kommenterer enkelte pedagogiske avveininger som

blir gjort i opplæringen og undervisningen av Barnekoret, er det ikke spesifisert akkurat hvilke tiltak som er gjort for å ha et slik kunstnerisk nivå, men noe som kan være av interesse for videre studier rundt driften av Barnekoret.

Gjennom det kunstneriske perspektivet ved DNO&B er Barnekorets bidrag på Hovedscenen en viktig del av argumentasjonsgrunnlaget i denne oppgaven. Gjennom intervjuet med Miskimmon er det tydelig at Barnekorets eksistens kan argumenteres gjennom et kunstnerisk perspektiv. Barnekoret ved DNO&B er det beste barnekoret Miskimmon har jobbet med, både som operasjef, men også som regissør. Miskimmon trekker fram Barnekorets høye, kunstneriske nivå, kombinert med Barnekorets måte å møte utfordringer på når det gjelder det kunstneriske, lett lar seg gjøre. Blant annet det at Barnekoret kan bidra på mange forskjellige produksjoner samtidig, og fortsatt holde et høyt kunstnerisk nivå er blant argumentene Miskimmon trekker fram. I tillegg til å være særdeles fornøyd med Barnekoret ved DNO&B, er Miskimmon klar på at det å ha et barnekor ved et operahus gjør det enklere i planleggingen av det kunstneriske om man skal ha behov for sangere til barneroller i en operaproduksjon. På den ene siden kan Miskimmons uttalelser brukes som generelle argumenter for hvorfor et operahus burde ha et eget barnekor i driften sin. På den andre siden er det konkrete uttalelser som underbygger argumenter i Barnekoret ved DNO&B sin egen eksistensberettigelse.

DNO&B er ikke enestående i å ha et barnekor i deres egen drift. Ved å være i kontakt og observere et annet barnekor i direkte tilknytning til et operahus, kan det dannes et grunnlag for sammenligning. Barnekoret ved Deutsche Oper Berlin ble valgt ut som et barnekor Barnekoret ved DNO&B ville være relevant å sammenligne seg med. Gjennom sammenligning kommer gjerne ulikhetene godt fram. Likevel er det slik at man kan generalisere. Selv om barnekorene er organisert på ulik måte, har ulik framtoning i hvordan de formidler seg utad, ulikheter i holdning til lønn og antall produksjoner barnekoristene deltar i, har begge operahusene valgt å ha barnekor. Selv med ulik drift av barnekorene sine, vil det at andre operahus har aktive barnekor være et godt kunstnerisk argument for hvorfor operahus som ikke har barnekor i sin drift burde vurdere sin praksis rundt innhenting av korister til barneroller i operaproduksjoner. Dette er fordi gjennom et barnekor som en del av driften får man en helhetlig planlegging rundt også disse rollene i produksjonen, og som Lindhorst påpeker, bidrar det å ha egne korister ved et operahus til rekruttering til en karriere innenfor operafaget som voksen. Det å satse på operafaget som yrkesvei blir videre utdypet i kapittel 3.



Det er ikke bare argumenter som bidrar positivt i Barnekorets eksistensberettigelse som er blitt diskutert i dette kapittelet. En viktig del av det å jobbe med mennesker og barn, er å vite om og legge til rette for utfordringer man kan møte på. Blant annet kan det kritiseres at koristene i Barnekoret kun er beskyttet av Arbeidsmiljøloven under forestillinger, men ikke under prøver o.l. På den måten blir det opp til DNO&B å legge til rette for at dagene for koristene i Barnekoret ikke blir for lange, da særlig med tanke på at prøvene gjerne er på kvelden etter endt skoledag. Det som gjør det ekstra kritikkverdige er det at andre arbeidsgrupper ved DNO&B er beskyttet av Arbeidsmiljøloven under prøver og annen tid de er satt i arbeid på operahuset. Det er en selvfølge for ansatte at man skal være beskyttet av Arbeidsmiljøloven når man er på arbeid. Det kan tenkes at det burde eksistere en lignende lov for ubetalt arbeid. Det kan hende at en grunn til at det ikke eksisterer et slik lovverk rundt ubetalt arbeid, er for å holde andelen ubetalt arbeid nede. Det som også gjør det vanskelig er at Barnekorets virksomhet er en blanding av en fritidsaktivitet, og arbeid, med tanke på at de får betalt for forestillinger. Til syvende og sist vil det være foreldrene ansvar, til korister under 18 år, å vurdere om deltagelse i Barnekoret er forsvarlig for deres barn.

Det kan argumenteres for at argumentene man finner for Barnekorets eksistensberettigelse i dette kapittelet i større grad har en direkte påvirkningskraft når det kommer til Barnekorets eksistens, enn de som kommer i de to neste kapitlene. Dette kan begrunnes med at det først og fremst er ved kulturinstitusjonen man vil se ringvirkningene av eksistensen til Barnekoret. Når man går lenger ut av sirkelen, vil man gå inn i de mindre synlige påvirkningene Barnekoret har for f.eks. koristen selv eller for samfunnet. Det betyr ikke at argumentene som kommer fram i kapittel 3 og 4 er mindre betydningsfulle i diskusjonen rundt Barnekorets eksistens.

### 3 Talentutvikling og barndom

Koristene i Barnekoret bruker gjerne mange år av både barndommen og ungdommen sin i koret. Av den grunn vil det være nyttig å se på Barnekorets virksomhet gjennom barndommens og ungdommens øyne, for å søke og se det ut fra koristenes eget perspektiv. Ved å rette fokuset mot Barnekoret blir barn subjekter, og det kan være med å tydeliggjøre at barn blir tatt på alvor og har en virkning i fellesskapet.

En vid forståelse inkluderer barns rett til å få støtte i å uttrykke seg, bli synlig og ha virkning i sosial sammenheng. Det handler altså om å gi barn et rom – både i fysisk og psykisk forstand – for å uttrykke seg og virke/samhandle sammen med andre. (Bae, 2006, s. 8)

I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på enkelte begreper innenfor talentutvikling og på hvilken måte musikalsk læring påvirker barn og barndommen deres. I første delkapittel vil jeg gjøre rede for talent og utvikling. Det å sammenligne Barnekoret ved DNO&B med ulike talentutviklingsprogrammer vil være nyttig for å kunne trekke fram eventuelle forskjeller og likheter. Dette er vesentlig fordi Barnekorets eksistens kan legitimeres gjennom å være et talentutviklingsprogram. Ved å se på hva som er spesielt for utviklingsmiljøet og den musikkpedagogiske virksomheten i Barnekoret, og knytte deres praksis til teori, legges det til rette for å kunne finne viktige poenger i legitimeringsdebatten.

I neste delkapittel er fokuset på hvilken påvirkning talentutvikling kan ha for barndommens utvikling. Her undersøkes legitimeringsspørsmålet både for koristene i Barnekoret selv, men også hva det har å si for et publikum også bestående av barn at Barnekoret eksisterer. Med andre ord prøver jeg å finne ulike argumenter som på barns premisser argumenterer for eller mot Barnekorets eksistens.

Avslutningsvis diskuterer jeg talentbegrepet og ser det i lys av identitetsutvikling. Ulike måter å definere identitet på, hvordan musikk kan påvirke identiteten vår, vår relasjon til andre, og det å mestre noe er betydningsfulle temaer. Barnekoret er et eksempel på hvordan man kan kombinere talentbegrepet med ideer om identitetsutvikling. Nettopp derfor finner jeg det å framlegge Even Ruud og hans arbeid nyttig for perspektiver som kombinerer talentutvikling og identitetsutvikling.

Hovedsakelig beskriver dette kapittelet hvordan Barnekoret kan oppfattes som et talentutviklingsprogram, og viser til anerkjent teori som underbygger hvorfor det er viktig at Barnekoret er med på å bygge talenter i seg selv, i lys av barn som barn, og hvordan talentutvikling kan påvirke koristenes egen identitetsoppfattelse. På den måten er hensikten med dette kapittelet å forklare Barnekorets eksistensberettigelse i lys av talentbegrepet. At dette også er noe som bidrar til korets verdi vil bli diskutert i neste kapittel.

## **3.1 Talent og utvikling**

I denne oppgaven refererer “talent” til koristene i Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett. Koristene kan ses på som talenter innenfor operafaget, da de gjennom opptaksprøver er tatt inn som barnekorist ved landets største musikk- og scenekunstinstitusjon. Professor emeritus i medisin, Ulrik Malt, har definert talent slik: “[talent] brukes vanligvis om en persons iboende evner og muligheter til å kunne utvikle ferdigheter innenfor bestemte funksjoner [...]” (2019). Med denne definisjonen legges det altså vekt på at talent både er noe medfødt, men samtidig noe som kan utvikles. Dette vil ikke si at man uten videre er født med et talent, men at man innehar potensiale som kan utvikles til å bli det. Det er ikke alltid slik at et talent viser tegn til fremtidig fremragende kvalitet, det er heller slik at de viser tegn til rask progresjon gjennom en kombinasjon av gode muligheter og oppmuntring fra de rundt seg, f.eks. foreldre eller lærere (Hargreaves & Lamonte, 2017, s. 146). I Barnekoret er talent uten tvil noe som kan utvikles: koret fungerer som en del av det profesjonelle ensemblet ved DNO&B og koristene får ukentlig undervisning innenfor operafaget og bygger opp under at talent er noe som kan utvikles (Den norske opera og ballett, 2016, a).

### **3.1.1 Ulike talentutviklingstilbud**

I Norge finnes det ulike talentutviklingsprogrammer for unge musikere, blant annet har ulike kulturskoler forskjellige talenttilbud. Oslo kulturskole har de tre ulike fordypningstilbud. Disse er talentutviklingsprogram i musikk, teater og dans. Innen musikk har Oslo kulturskole et eget tilbud som heter “Lørdagsskolen”. Ved opptak til “Lørdagsskolen” er det ingen krav til sjangertilhørighet, men man må holde et høyt nivå, vise motivasjon, og muligheten for å sette sammen ulike ensembler blir vektlagt da “Lørdagsskolen” er et tilbud rettet mot samspill (Oslo kulturskole, 2019).

Norges musikkhøgskole har to talentutviklingstilbud i samarbeid med Oslo kulturskole. Her kan musikere under 19 år søke for å bli tatt opp til programmet. Det ene heter “Talentutviklingsprogram” (TUP), og består av lørdagssamling, der det andre, “Unge musikere”, består av både ukentlig undervisning og lørdagssamling. Lik andre talentutviklingsprogrammer baserer Norges musikkhøgskole seg på opptaksprøver, der søkere må vise et høyt nivå på eget hovedinstrument, samt at man viser mulighet for videre utvikling (Norges musikkhøgskole, 2017).

Barratt Due musikk institutt satser også på talentutvikling. Flere av deres tilbud er samarbeid med andre undervisningssteder. Innenfor deres tilbud er “Unge talenter”, “Musikk på Majorstuen”, “Senter for talentutvikling”, “Unge dirigenter” og “Orkestre”. Her må søkere gjennom opptaksprøve, og Barratt Due samarbeider blant annet med Bergen Kulturskole, Griegakademiet og Edvard Munch videregående skole i Oslo (Barratt Due, 2019).

I tillegg til dette har også talentutvikling innen musikk kommet inn i den offentlige skolen. Som tidligere nevnt har Barratt Due et samarbeid med Edvard Munch videregående skole i Oslo. “Musikk på Majorstuen” er et annet tilbud der flere undervisningssteder samarbeider for å tilpasse et undervisningstilbud (Oslo kulturskole, 2019). Dette talentutviklingsprogrammet er rettet mot elever i 5. – 10. klasse, og er et samarbeid mellom Majorstuen skole, Oslo kulturskole, Norges musikkhøgskole og Barratt Due musikk institutt. Her får elever ekstra musikkundervisning i skoletiden som retter seg mot hovedinstrument, bi-instrument, ensembler og musikkteori. Elever blir valgt ut på bakgrunn av en opptaksprøve, der ferdigheter på eget instrument, musikalitet, konsentrasjon og motivasjon utgjør kriteriegrunnlaget (Majorstuen skole, 2019).

Felles for disse ulike programmene er at alle benytter seg av en opptaksprøve for å identifisere talentene. Der Barnekoret i Operaen skiller seg ut fra de andre talentutviklingsprogrammene, er der de ikke markedsfører seg som et talentutviklingsprogram. Som tidligere skrevet er formålet til Barnekoret i Operaen å være en del av den kunstneriske fremførelsen ved Den norske opera & ballett, samtidig som de har en pedagogisk profil. Likevel kan det forstås som et miljø der man bygger talenter, fordi det pedagogiske opplegget og målet med undervisningen rundt koristene i Barnekoret er at de skal kunne opptre på en profesjonell operascene. I tillegg til dette har Barnekoret flere likhetstrekk med de andre talentbyggningsprogrammene der de har opptaksprøver som talentidentifikasjon og et mål om videre utvikling hos koristene.

### 3.1.2 Utviklingsmiljø

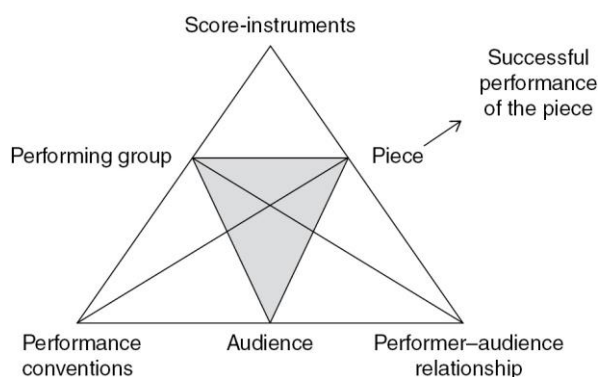
I prosessen med å forstå talentet som noe som er i utvikling, er det viktig å rette søkelyset mot utviklingsmiljøet. Professor innen musikkterapi og forfatter av *Musikk og identitet*, Even Ruud skriver: “God utvikling er avhengig av et støttende miljø, av mulighet til å internalisere tillitsfulle andre” (Ruud, 2013, s. 94). Ved å være tatt opp til Barnekoret ved DNO&B er man inkludert i et barnekor som hele tiden forholder seg til et profesjonelt operahus. DNO&Bs er Norges største musikk- og sceneinstitusjon, noe som gjør det mulig å gi koristene utfordringer basert på dette (Den norske opera og ballett, 2016, a). Hele operahuset vil da være en del av utviklingsmiljøet til koristene, både miljøet innad i Barnekoret, men også det å forholde seg til de andre aktørene på huset vil være en del av utviklingsmiljøet til koristene.

Det å hele tiden forholde seg til operahuset som Norges største musikk- og sceneinstitusjon, gir koristene muligheten til å se ferdigutdannede operasangere utøve opera, og observere ulike deler av deres arbeidsdag. Dette innebærer alt fra forestillinger, scenepøver, orkesterpøver, prøving av kostymer og til å høre om pensjonsmuligheter rundt bordene i kantina. Dette gir koristene en unik mulighet til å se hva framtida kan bringe, om man benytter seg av tilbudet Barnekoret gir, og satser på en fremtid som klassisk sanger. Hargreaves og Lamont (2017) påpeker i deres bok *The Psychology of Musical Development* at det sosiale miljøet rundt oss påvirker vår utvikling, og også musikalske utvikling. De viser til Vygotsky og hans sitat: “we become ourselves through others” (Hargreaves og Lamont, 2017, s. 44), der tanken er at sosiale relasjoner er basis i utvikling, og at språk og læring utvikler seg gjennom interaksjon mellom den lærende og lærer.

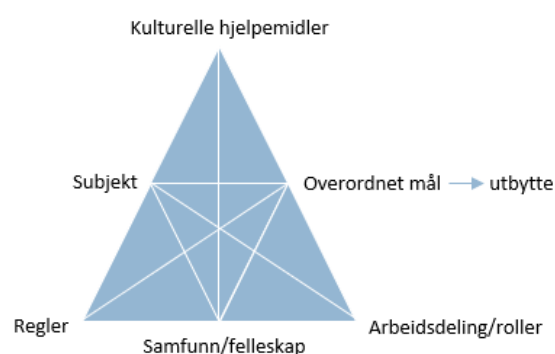
Blant Vygotskys mest kjente teorier, er teorien om den proksimale utviklingssone, også kalt nærmeste utviklingssone. Denne sonen er avstanden fra det man allerede kan, til det man kan lære seg ved hjelp av andre. I situasjonen med Barnekoret kan det f.eks. tenkes at den proksimale utviklingssone kan være den avstanden det er mellom det koristen allerede kan og dit koristen selv ønsker å komme gjennom flere år i Barnekoret. Den proksimale utviklingssonen kan også tenkes å være hva en korist kan om en spesifikk opera i utgangspunktet, og hva den samme koristen kan klare å lære seg av dette stykket med hjelp av en sanglærer eller dirigent. Teorien om den proksimale utviklingssonen kan man også tenke seg gjelder hele koret som enhet, der man er på et nivå flere uker før en premiere, og med hjelp fra hverandre har nådd det kunstneriske nivået koret skal nå før en premiere.

Innad i Barnekoret kan relasjonene til medkoristene og de som jobber med Barnekoret være en faktor for deres utvikling. Det å ha en god relasjon til læreren sin, her sanglærerne og dirigenten, har stor påvirkning på koristens utvikling og trivsel (Ruud, 2016, Hattie, 2009). Relasjonen mellom den som lærer bort og den som skal lære kalles ofte en elev-lærer-relasjon i pedagogikken (Hargreaves & Lamont, 2017). Selv om det ikke er noe krav om pedagogisk utdanning for å jobbe med Barnekoret, vil det fortsatt være relevant å se på forholdene mellom koristene som de lærende og f.eks. dirigenten som den som skal lære bort musikken til elevene. I læringsprosessen skal dirigenten, og eventuelt andre, hjelpe koristene til å nå et mål, først gjennom assistanse, for så etter hvert å kunne utføre aktiviteten selv. Det legges et stort ansvar på den som skal lære bort i teorien om den proksimale utviklingssonen. For at Barnekoret skal drives så effektivt som mulig, vil det være ønskelig at flest mulig av koristene kommer lengst mulig i stadiene av den proksimale utviklingssonen. Det første stadiet er stadiet hvor koristene trenger assistanse. Det andre stadiet er hvor koristene kan utføre oppgaven som er gitt dem, men utførelsen kan fortsatt utvikles og automatiseres. Ved det tredje stadiet viser koristene en utviklet fremførelse som er automatisert. Likevel finnes det et siste stadiet, der koristene vil ha overskudd og fleksibilitet til å utvikle fremføringen basert på selvregulering, og det benytte seg av denne kompetansen til å utføre andre oppgaver. På denne måten vil relasjonen mellom den lærende og den som skal lære bort være en kreativ prosess i seg selv (Hargreaves og Lamont, 2017, s. 109).

Videre kan det også ha påvirkning på en korist å være i et miljø med andre korister som er tatt inn i koret basert på de samme kriteriene som en selv. Å ta dette med i betraktningen av koristenes musikalske utvikling er å se på læringen gjennom et “cultural-historical activity theory”-perspektiv (Hargreaves & Lamont, 2017, s. 109). “Children’s musical learning [...] should be considered within the context of the musical activity of the groups of which they are part, including their families, peer groups, school classes, community institutions, and national groups” (Hargreaves & Lamont, 2017, s. 111). Dette understreker at læring er en kompleks aktivitet. Den finske forskeren Yrjö Engeström har utviklet en modell som illustrerer dette, med utgangspunkt i Vygotskys modell for mediering.



(Figur 2, Innøving av nytt verk i sosial sammenheng, Lamont & Hargreaves, 2017, s. 111)



(Figur 3, Innøving av nytt verk i sosial sammenheng – norsk oversettelse)

De tre øverste delene av figuren er Vygotskys opprinnelige figur. “Performing groups” er Barnekoret, “piece” er stykket som skal fremføres, og “score-instruments” er f.eks. notene og hos korister deres stemme, og det er “score-instruments” som medierer i relasjonen mellom Barnekoret og fremføringen. I Engestrøms utvidede versjon finner vi disse tre elementene i relasjon med hverandre, men også med tre nye elementer, nemlig regler, samfunnet og roller. Ved å implementere disse i modellen understrekes det at aktiviteten er bundet til samfunnet det utøves i, med andre mennesker som også er involvert i aktiviteten. Dette kan f.eks. være andre medarbeidere på operahuset, publikum i salen, og også generelt de som er interessert i opera som sådan. Igjen vil alle som er med i denne aktiviteten være bundet til ulike regler eller normer. Hargreaves og Lamont (2017) skriver at det blant annet kan være at publikum vet når de skal klappe, når de kan rope bravo i salen, og når de skal være stille og lytte. I dette inngår også reglene i selve stykket, f.eks. når det er aktskifte og pauser. I tillegg til dette er det bestemt ulike roller til de ulike personene som deltar i aktiviteten. Noen er utøvere, andre er lyttere, dirigenter osv.

### 3.1.3 Barnekoret som musikkpedagogisk virksomhet

De positive sidene ved utvikling i musikk er med på å legitimere Barnekoret som musikkpedagogisk virksomhet, og i dette delkapitlet vil jeg beskrive nærmere Barnekorets musikkpedagogiske virksomhet på ulike måter. Ingrid Maria Hanken og Geir Johansen er to velkjente forfattere innen musikkpedagogikk. Både Hanken og Johansen er professor emeritus ved Norges musikkhøgskole innen musikkpedagogikk. I boka deres *Musikkundervisningens didaktikk* tar de opp problematikken rundt legitimering av musikkpedagogisk virksomhet (2013). Hanken og Johansen (2013) påpeker at man kan legitimere musikkpedagogisk

virksomhet på ulike måter, blant annet med utgangspunkt i kulturarven, individet og i samfunnet.

Det å drive med talentutvikling som musikkpedagogisk virksomhet kan ses på som en metode i mesterlære (Hanken og Johansen, 2013). Dette er den eldste og mest tradisjonsrike formen for musikkpedagogisk virksomhet. I Barnekorets tilfelle vil det da være at koristene har oppsøkt et profesjonelt operahus, og lærer på denne måten å synge slik en operasanger gjør. “Fasiten” blir demonstrert, og eleven øver mens “mesteren” korrigerer til man er fornøyd med resultatet. Mesterlære er kritisert for at dens metode ikke lar eleven utvikle sin kreativitet og selvstendighet, da det ofte er en “fasit” man jobber ut ifra. I Barnekorets tilfelle vil denne fasiten være notene og det sceniske spillet på scenen. Mesterlæretradisjonen er en metode som effektivt viderefører tradisjonelle verdier. Det at mesterlære er en måte å videreføre kulturarven på, vil i seg selv underbygge Barnekorets legitimitet. Det bygger på at musikkopplæringen både gjør kulturarven tilgjengelig for eleven, samtidig som eleven kan gjøre den tilgjengelig gjennom å utøve den og lære den videre bort. Gjennom mesterlærens nære tilknytning til praksis og en sosial sammenheng, effektiviseres læringen (Hanken og Johansen, 2013). Dette er kanskje en av grunnene til at Barnekoret har kapasitet til å både drive med sine egne oppsetninger, og sin hovedfunksjon, å bidra kunstnerisk til hovedsceneproduksjoner.

Den musikkpedagogiske virksomheten ved Barnekoret i DNO&B kan også ses på som musikk som ferdighetsfag. Dette vil se at man legger stor vekt på musikkutøvelsen. Selve musikkutøvelsen i musikkfaget har vært en grunnleggende del av musikk som fag, helt fra midten av 1700-tallet ved de første forsøkene på å etablere obligatorisk skole i Norge. Dette symboliserer at det å utøve, særlig sang, har blitt sett på noe verdifullt over flere århundrer. Virksomheten ved Barnekoret lar koristene i stor grad tilegne seg høye musikalske ferdigheter, og legger opp til ukentlige korøvelser, sangtimer og egenøvelse. Dette er noe som er essensielt om man ønsker å nå et på et profesjonelt nivå (Hanken og Johansen, 2013, s. 178). Det er ikke slik at man legger opp til at alle koristene nødvendigvis skal velge operafaget videre som sin yrkesvei, men Barnekorets virksomhet gir i aller største grad koristene forutsetningene og mulighetene til å satse på musikken som levebrød om man skulle ønske det.

Tidligere i dette kapittelet har jeg gått ut ifra at talentet har høy ferdighet, men at talent også er noe som kan utvikles, og en del av Barnekorets virksomhet gir individene i Barnekoret



unike muligheter til å utvikle seg. Denne utviklingen er både positiv for operahuset, men også for koristene selv. Både Hanken og Johansen, Hansen og Vestad tar opp musikkens nære tilknytning til følelser, og at det å drive med musikk er nødvendig for å ta vare på vår følelsesmessige utvikling. Musikken kan også ses å ha en virkning på individets intellektuelle utvikling og dannelse. Fra dette perspektivet får musikkundervisning stor nytteverdi utover seg selv.

I denne situasjonen vil det være ekstra fruktbart å se på hva ved Barnekorets virksomhet som gir individet en verdi i seg selv. Ved at Barnekoret har stort fokus på det estetiske, der formålet er en forestilling med høy kunstneriske kvalitet, kan man finne legitimitet i det estetiske ved musikken. Frede V. Nielsen, tidligere professor ved Danmarks Lærerhøjskole, skriver at å uttrykke seg musikalsk og møte andre musikalske uttrykk, er en del av et menneskelig behov, der musikken som kunstart er en del av vår erkjennelse, og gir oss en mulighet til å forme noe av det “veldige universet” uten å koble inn intellektet (2006). Den amerikanske pedagogen og filosofen John Dewey hevder at kunstneren og musikeren er nødvendige på den måten at de muliggjør det å fordype oss i den estetiske siden av erfaringene våre (1934/1958). Ut ifra et slikt syn vil man også kunne legitimere Barnekorets virksomhet der musikk som estetisk fag står sentralt.

### **3.1.4 Hva skiller talentutvikling fra annen opplæring?**

I de ulike eksemplene for talentutvikling beskrevet tidligere i kapittelet, kommer det fram at en felles faktor er at talentet – før det er tatt opp til et talentutviklingsprogram – har vist seg å ha et høyt ferdighetsnivå. I tillegg til høyt ferdighetsnivå kartlegges det på hvilken måte denne ferdigheten kan utvikles, f.eks. gjennom samtaler ved søkeren, kartlegging av motivasjon, musikalitet og konsentrasjon. Fra et kunstnerisk perspektiv finner man de beste talentene gjennom en opptaksprøve som talentidentifisering. Da den pedagogiske virksomheten ved Barnekoret har store likhetstrekk med ulike talentutviklingsprogrammer, vil det være relevant for oppgaven å få fram hvilke deler av opplæring som skiller Barnekoret ut fra andre tilbud som ikke bedriver talentutvikling. Disse ulikhetene kan være med å klargjøre Barnekorets eksistensberettigelse. Dette delkapittelet har derfor som formål å forklare noen forskjeller mellom talentutvikling som opplæring og annen opplæring. Dette kan være forskjeller som hvilke type elever som søker seg til talentutvikling og hvordan det pedagogiske opplegget er forskjellig fra hverandre.

Innenfor pedagogikken kalles ofte barn og unge som faller innunder talentsatsingskategorien for “gifted children”, eller på norsk for “evnerike barn”. Psykolog Ella Cosmovici Idsøe uttaler følgende om Norges holdning til evnerike barn: “I Norge er vi skeptiske til å teste skolebarn fordi vi frykter rangering og stigmatisering, men på denne måten kan vi finne løsninger som kan dekke behov hos barna [...]” (Olsen, 2011). I motsetning til offentlig skole, bruker ulike talentutviklingsprogram i både musikk, dans og idrett opptaksprøver eller andre talentidentifiseringer for å teste og rangere de som er gode nok til å bli tatt opp til et talentutviklingsprogram, og de som ikke er det (Lassesen, 2017; Norhagen, 2016).

I en diskusjon om evnerike og talentfulle barn har Norge “blitt kritisert internasjonalt for å ha en «kultur der barn ikke møter utfordringer» [...]. Det er på tide at vi endrer perspektiv og begynner å se hvilke ressurser barna våre har, ikke bare fokusere på problemene deres.” (Idsøe, 2014). Selv om Idsøe i stor grad referer til offentlig skole, og belyser at det finnes talenter i andre ferdigheter enn musikk og idrett, kommer hun fram med argumenter som kan vise til hvorfor enkelte barn trives godt i talentutviklingsprogrammer. Blant annet kan dette være fordi talentutviklingsprogrammer gir barn utfordringer de ikke møter andre steder, og at høyt begavede ofte har høyere arbeidskapasitet og lærer raskere, og på den måten har de et større behov for komplekse oppgaver. Barnekoret ved DNO&B kan karakteriseres som en slik kompleks oppgave, med utgangspunkt i de ulike måtene virksomheten deres treffer musikkundervisning, slik det tidligere er beskrevet i dette kapitlet. Strandkleiv beskriver at mengden arbeid som utføres påvirker vanskegraden til oppgaven. Det å forholde seg til de ulike aktørene i et operahus, gjør Barnekoret til en virksomhet der koristene må forholde seg til store mengder informasjon. Ifølge Strandkleiv er det de koristene som er gode på å innhente den viktigste informasjonen, som vil oppleve oppgaven som enklest å utføre (Strandkleiv, 2005).

“Med mindre evnerike barn får slik hjelp og støtte, vil de kjede seg i skolen og kan bli sosialt utestengt” (Idsøe, 2014). Dette stemmer overens med Vygotskys proksimale utviklingszone, som er nærmere beskrevet i kapittel 3.1.2. Det kan virke ubehagelig for elevene å være i en læringsprosess der de til tider er usikre, og trenger hjelp for å mestre oppgavene som er gitt, men ifølge Vygotsky er det når man strekker seg utover det man allerede kan, at læring oppstår. (Strandkleiv, 2005; Hargreaves & Lamonte, 2017). “Dypest sett innebærer læringsprosessen at elevene forsøker å tilegne seg noe de ikke kan på bakgrunn av det de kan fra før og andres forklaringer, støtte og veiledning.” (Strandkleiv, 2005). Når det er snakk om

talentsatsing der koret har et felles mål, vil det være vanskeligere å kunne tilpasse vanskegraden. Samtidig vil det være mulig å tilpasse vanskegraden om rollebesetningen eller scenografi o.l. legger til rette for det.

I Barnekoret ved DNO&B er det alltid et spørsmål om hvorvidt koret vil klare de oppgavene som er gitt fra ledelsen, og “[i] mestringsmotivasjonsteorien blir det hevdet at mestringsorienterte elever foretrekker utfordringer hvor sjansen for å lykkes vurderes til rundt 50/50” (Strandkleiv, 2005). Gunnar Bergstrøm påpeker at de største utfordringene for Barnekoret er at virksomheten de eksisterer i primært er tilrettelagt for og mot voksne. Gjennom blant annet Barnekorets arbeidstider, alder hos koristene og kreativ vanskelighetsgrad, kommer det utfordringer der koret som helhet er nødt til å strekke på grensa av sin egen proksimale utviklingssone.

Alle barn skal ha rett til tilpasset opplæring. Dette gjelder også de evnerike barna. Idsøe (2014) trekker fram i sin artikkel at det kun i idrettens og musikkens verden er tillatt å heie frem talenter. Og det å la barnekoristene få lov til å utfordre seg kan være noe av grunnen til at Barnekoret er så suksessfullt, som Miskimmon oppsummerer her:

[The] little ones, who in a lot of houses wouldn't get on stage that early, are on stage really early, and it means that their skill levels are really high really fast. So, there is a kind of pedagogical or skill based process that's happening, not just that I say “I need 70 kids for the show”, it's like, there's a bigger strategy, and it really works I think, because when you see it, when they do solo things or their own shows or anything, it's amazing really. (Miskimmon, 2019)

Slik Miskimmon beskriver i sitatet er det en del av den pedagogiske praksisen på huset at de yngre koristene tar del i produksjoner på Hovedscenen, der de ved andre operahus ikke ville ha fått denne sjansen. Det kan diskuteres om disse koristene egentlig er klar for utfordringen. En fordel med ved å la de yngre koristene få være med tidlig på scenen er at de lærer av de eldre koristene. På denne måten blir det en blanding av erfarne korister fra Barnekoret og yngre korister, der ingen skiller seg særlig ut på scenen som uerfarne. Ved å velge en slik praksis får barnekoristen fra ung alder prøvd seg på mer utfordrende regi i samspill med det musikalske og det å fremføre for live for et større publikum.

Det er ikke bare det å være talentfull i seg selv som skiller talentutvikling fra annen opplæring. Motivasjon er en viktig faktor for å lykkes. Det å trene eller øve 10.000 timer er

flere enige om at må til for å oppnå et høyt nivå på det man trener eller øver til, både innenfor musikk og idrett (Bugge, 2003; Hargreaves & Lamont, 2017). Denne påstanden er et produkt av en kjent undersøkelse av målrettet øving av Anders Ericsson. Undersøkelsen viser blant annet at gode fiolinister i utøvende musikkstudier på høyere nivå har øvd omkring 10.000 før fylte 21, som skiller seg fra de mindre talentfulle studentene ved samme studier som har øvd rundt halvparten av dette. Det er ikke de 10.000 timene i seg selv som er utslagsgivende, men at de timene er fylt med øving av høy kvalitet.

Hargreaves & Lamont (2017) supplerer med at motivasjonen i stor grad kan bygges opp og påvirkes av de man har rundt seg, og at positiv tilbakemelding fra foreldre og lærere har stor betydning for motivasjonen. Gjennom motivasjonsarbeid kan også utvikling av et positivt syn på identitet knyttet til det å være musiker, gjøre slik at man i større grad ønsker å bygge seg selv som musiker, som da vil kunne gjøre koristene mer motiverte til å øve og nå høyere mål.

I intervjuet med operasjef Annilese Miskimmon kom det fram at blant de største utfordringene hun så når det gjaldt Barnekoret, er det å ikke slite ut barna i Barnekoret. “The children’s chorus are very busy around Christmas [and] that’s always difficult” (Miskimmon, 2019). Høsten 2019 var både “Hans og Grete” og “Nøtteknekkeren” på programmet, i tillegg til Barnekorets julekonsert. Videre forteller Miskimmon at de prøver å legge til rette for barna, slik at barnekorister velge å bli i koret, samtidig som de prøver å respektere familietid og annen fritid. So, it is a bit difficult. I think it’s never perfect, to be perfectly honest, like this Christmas [it’s] more the overwork I’m nervous about” (Miskimmon, 2019). Miskimmon beskriver altså at det er en utfordring å balansere motiverte, dyktige barnekorister med andre faktorer i barnekoristenes liv.

Selv om disse prosessene hos Barnekoret først og fremst er estetisk bestemt, der Barnekoret spiller en rolle i et større profesjonelt ensemble, vil det likevel være en læringsprosess, selv når forestillingen ikke først og fremst har en pedagogisk innfallsvinkel. For koristenes utvikling kan en forestilling som mål i like stor grad gi koristene mulighet til å utvikle seg, sammenlignet med et pedagogisk opplegg som skal bygge talenter (Hargreaves & Lamont, 2017, s. 150). Hargreaves og Lamont (2017) skriver at øving kan deles inn i formell og uformell øving, der ulike strategier for å oppnå et mål inngår i den formelle delen av øvingen. Ved å ha en forestilling som mål, vil det kunne gi koristene økt motivasjon uformell øving.

Dette vil si at man f.eks. lytter til operaforestillingen man skal øve til utenom øvelser eller at de spontant synger noen av strofene med medkorister i gangene i operahuset mens man venter på sminken.

De to største forskjellene mellom talentutvikling og annen opplæring som har kommet fram i dette delkapittelet er følgende; hvilke elever som er tatt opp til talentutviklingsprogrammene, motivasjon og øving. Både Olsen (2011) og Idsøe (2014) argumenterer for at vi skal finne ut v hvilke ressurser barna sitter på, og gi dem utfordringer som passer deres ferdighetsnivå. Dette er både en forskjell fra annen opplæring, men også et argument for Barnekorets eksistens som kan gi et tilpasset tilbud til elever med et høyere ferdighetsnivå. Selv om det i stor grad er sammenlignet med offentlig skole er det viktig å huske på at det også finnes opplæringstilbud innenfor ulike grener utenfor den offentlige skolen som ikke er talentutviklingsprogrammer. Dette kan blant annet være skolekor eller fotballag. Uansett om det er offentlig skole eller andre opplæringstilbud som er sammenligningsgrunnlaget, kommer det fram at talentutviklingsprogrammer har et annet tilbud for de elevene som innehar et høyt ferdighetsnivå, og som er motiverte. I Barnekorets tilfelle er det da viktig at de koristene som blir tatt inn har et ferdighetsnivå som møter kravene ved operahuset, samtidig som det er viktig at man innehar motivasjonen som trengs for øving. Her er miljøene rundt barnekoristene viktig, både på operahuset, men også hjemmet.

## **3.2 Talent og barn**

I og med at koristene i Barnekoret er fra 6 år og oppover, vil det være relevant å se på hvordan det å være tatt opp i et talentutviklingsprogram kan virke inn på barndommen. På den ene siden er det lange kvelder og høye krav til koristene i Barnekoret, men på den andre siden kan man velge å se etter hvilke deler av Barnekorets virksomhet som spiller på lag med å la barn være barn. Dette delkapittelet beskriver hvilke deler av Barnekorets drift som henviser seg til barn som publikum, og om hva det vil si at barn får utøve musikk. I neste delkapittel beskrives det nærmere hvordan det å være en del av Barnekoret kan påvirke den enkelte koristen.

### 3.2.1 Barn som utøvere

Opp gjennom historien har begrepet barndom i den vestlige verden vært noe som i seg selv ikke ble tillagt stor verdi, men sett som en tid i livet som forberedte barnet på det å bli voksen. Med samfunnets endringer, har også verdien av barndom blitt forandret. I dag har barn en stemme i samfunnet der barndom i seg selv har en verdi (Vestad, 2013). Sammen med å se på ulike sider ved å være barn og utøve musikk på et høyt nivå, er det vesentlig å se til tidligere forskning på barn. Ved å trekke fram forskningsarbeidet til Vestad og DeNora, synliggjør jeg også ulike perspektiver bidrar i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse. Vestad refererer til Telhaug (1991), som beskriver tre forskjellige faser i nyere forskning av barnet. Den første fasen er som ovenfor beskrevet, en fase der barnet blir sett på som en miniatyr voksen. Neste fase hadde som formål å effektivisere barnet, og kontrollere barnets utvikling. I den siste fasen blir forskning på barn sett i sammenheng med frigjøring av andre svake grupper de siste 200 årene, slik som stemmerett for alle, likestilling, og også barn.

Det å se på barndom som noe som skal forbedre barn på å bli voksen kan tolkes slik at barndommen i seg selv ikke er vesentlig. Vestad bruker begrepet “human becomings”, som understreker det at barn er i en prosess hvor barn skal sosialiseres inn i voksenverdenen. Motsetningen til dette er begrepet “human beings”, der barn har rettigheter, kan ta avgjørelser som angår deres eget liv og som bidrar i samfunnet. Det er ulemper og fordeler med begge synene, men synet på barn som “human beings” er med på å underbygge argumentet for at barn spiller barneroller, da det er barn som best vet hvordan barn er. Samtidig som koristene spiller barneroller på scenen er de sosialt handlende i operaen, og forbrukere av musikk.

Framfor å undersøke hva som er god og dårlig musikk, skriver Vestad at hun i tråd med sin musikkvitenskapelige ballast, f.eks. DeNora og Ruud, heller stiller seg spørsmålet “hva er musikk godt for?”, og i denne sammenhengen er det rettet mot barnemusikk (Vestad, 2015). DeNora bruker her “affordance” som et begrep for dette, forstått som hva musikk tilbyr, innbyr eller “gjør” for lytteren (Vestad, 2015). Om man velger å se på Barnekoret ved DNO&B med slike briller, vil man kunne legitimere Barnekorets eksistens på bakgrunn av deres egne pedagogiske prosjekter, som i større grad er skapt for barn på deres premisser, både når det gjelder barna på scenen, men også barn i publikum.

I Vestads doktorgradsavhandling skriver hun at det nordiske barnekulturelle forskningsfeltet i stor grad har holdt seg til pedagogikk, psykologi, sosiologi og antropologi, samtidig som den

estetiske delen av barnekulturen står sentralt. Det legges vekt på at det i seg selv er en verdi i å la barn utøve og oppleve estetikk. Barn vil gjennom musikk blant annet kunne utvide sine horisonter og sine intellekt (2013).

Samtidig som det er viktig for barnepublikumet at det er barn som spiller barneroller i oppsetninger laget for barn, er det også viktig at det er et barnepublikum til disse oppsetningene. Både for barn i publikum og for barna som spiller ut rollene og utøver musikken i Barnekoret er det verdifullt at det er nettopp barn som har disse rollene. Det er en viktig del av barnekulturen at barn som utøver og barn som publikummere blir ansett som likeverdige konsumenter av musikk. På denne måten finner vi argumenter for Barnekorets eksistens. Om Barnekoret ikke hadde hatt samme profil, der de er en del av det profesjonelle, kunstneriske uttrykket til DNO&B, ville det kanskje ikke vært like mange produksjoner rettet mot barn som publikum heller.

### 3.2.2 Magisk realisme

Som en del av tilbudet i Barnekoret i DNO&B setter Barnekoret opp egne produksjoner. Disse produksjonene kan klassifiseres som barnemusikk, ut ifra en forståelse av at barnemusikk, er musikk for barn, med barn og av barn (Hansen, 2018, b). Dette er i også i tråd med at kunsten skal tilpasse seg barna, og ikke omvendt slik det tidligere har vært (Vestad, 2013, s. 95). Gjennom å sette opp produksjoner av barn og for barn er kunsten tilpasset barn der barn er utøvere, men også publikum. Selv skriver DNO&B at Barnekorets egne produksjoner er “tilrettelagt [for] unge utøvere, som henvender seg til et ungt publikum [...]” (Den norske opera & ballett, 2016, a). På denne måten skiller disse produksjonene seg fra DNO&Bs andre produksjoner. I disse produksjonene er det Barnekoret som spiller alle rollene, musikken har blant annet vært skrevet av komposisjonsstudenter ved NMH, og målgruppen er barn. Gjennom å tilby slike produksjoner til publikum oppfyller DNO&B en del av sitt oppdrag, der det er å være et operahus for hele Norge er en viktig del (Den norske opera & ballett, 2016, b).

Blant Barnekorets egne produksjoner finner vi blant annet *Pollicino*, en italiensk versjon av eventyret Hans og Grete, *Forhekset – med tryllestav i operaen*, *Askepott*, *Lillebror og Knerten* og *Stormen – forteljinga om Miranda og Ferdinand* (Den Norske Opera & Ballett, 2016 a). Flere av disse oppsetningene har hatt elementer av magisk realisme. Magisk realisme er en betegnelse innen ulike kunstarter der man kombinerer realistiske og fantastiske elementer

(Hamm, 2019; Hansen, 2018, b). Fordi disse produksjonene kombinerer det realistiske med det fantastiske, kan det argumenteres for at produksjonene inneholder spor av magisk realisme. Flere av disse produksjonene baserer seg på eventyr der f.eks. Hans og Grete, to barn som er blitt forlatt, plutselig oppdager et hus laget av godteri. I en anmeldelse i *Ballade*, en nettavis for og om musikkliv, skriver anmelderen Tori Skrede på hvilken måte denne forestillingen er en blanding av realisme og magi, og at det gjennom dette kunstneriske valget, er gjort avveininger for å treffe barn som målgruppe i publikum (Skrede, 2014). Ut fra dette kan man si at forestillingen har elementer av magisk realisme. I barnekulturen gir magisk realisme et grunnlag for å uttrykke seg på barn premisser. Om dette er en bevisst handling gjennom arbeidet med Barnekorets produksjoner har det ikke kommet fram i intervjuer eller mailkorrespondanse med operasjefen, Barnekorets dirigent og Barnekorets regissør.

Uavhengig av om disse produksjonene svinger seg innom magisk realisme eller ikke, er intensjonen at dette skal være produksjoner av, for og med barn. Gjennom å ha egne barneproduksjoner vil barna i større grad vurderes uten “voksenstandarder”, i den grad det er mulig for et profesjonelt operahus. På den måten vil man kunne unngå å tolke produksjonen etter kriterier som bommer på barnets intensjoner med egen musikkbruk (Vestad, 2015). I tillegg til dette gir Barnekorets egne oppsetninger muligheten til å bidra med å signalisere hvilken kultur musikken tilhører. Ved å sette opp forestillinger rettet mot barn, signaliserer man at opera også er noe som tilhører barn, og ikke bare voksne. Ved å bruke barn i hovedrollene åpner man dørene opp for at et ungt publikum kan identifisere seg med koristene på scenen. For koristene å spille produksjoner der alle får egne roller skrevet for barn og til barn, kan gi koristene en mulighet til å være i musikken på den måten at den rollen de får tildelt kommer med musikk komponert for de scenene rollen utspiller. På denne måten får koristene mulighet til å lytte til musikk fra “innsiden”. Vestad (2013) påpeker at koristene da vil ha mulighet til å ha en lytterrolle til musikken der musikken handler om den rollen de utspiller, og er den rollen. Dette kan anses “[...] som en særlig nær måte å lytte til musikk på [...]” (Vestad, 2013, s. 346).

Vestad (2013) skriver at musikken har ulike roller i et barns liv. Gjennom intervjuer med foreldre, barn og barnehageansatte, har hun blant annet kommet fram til at musikk er en del av barns lek, musikk er noe for barn som barn selv ønsker å oppleve, musikk er verktøy for å skape og opprettholde øyeblikk, musikk er sunt, og musikk er kos og glede. Det er ikke



sikkert alle disse aspektene blir utspilt i operahuset, men Vestads doktorgradsavhandling er med på å underbygge at musikk på flere måter kan ha en positiv effekt på barns liv.

### 3.3 Talent og identitet

Som tidligere skrevet i delkapittel 3.2 skal dette kapittelet rette fokuset mot det enkelte individet, og hvordan det å være en del av Barnekoret som korist, påvirker koristens identitet. Dette delkapittelet vil derfor knytte sammen begrepene talent og identitet for å undersøke om man fra den enkelte korist sitt perspektiv kan legitimere Barnekorets eksistens. Samtidig er det også viktig å undersøke på hvilken måte omgivelsene rundt den talentfulle korist påvirker dens identitetsoppfattelse. For å kunne undersøke nettopp dette, er det både nyttig og grunnleggende å ha en felles forståelse når det kommer til begrepet identitet.

I *Musikk og identitet* (2013) skriver Even Ruud om at det ikke er en enighet om hvordan begrepet identitet skal defineres. Identitet brukes både om våre ytre og indre kjennetegn. I tillegg til det har vi også en offentlig identitet som blant annet innebærer fingeravtrykk og fødselsdato. Ruud velger å se på identitet som hvordan subjektet oppfatter seg selv og sin “identitetsfølelse”, og en kontinuitet i sin egen selvoppfattelse og hva som gjør en forskjellig fra andre. Utfra hvordan Ruud velger å se på identitet kan det tenkes at barnekoristenes identitet og selvoppfattelse er påvirket av å være en del av Barnekoret ved DNO&B. Ruud påpeker følgende i identitetsdebatten:

Nyere identitetsforskning er i ferd med å balansere dette bildet ved å vise at identitet omfatter både relasjoner til andre og det å være atskilt fra andre. Dette gjelder også for ungdommen. For selv om disse gjennomgår en løsrivelsesprosess, blir de ikke nødvendigvis “ensomme selv” som ikke trenger andre. Snarere ser vi at den unge bearbeider og tilpasser, utvider og beriker sitt forhold til andre. Slik blir de seg selv gjennom forholdet til andre. Identitet utvikles og integreres gjennom forpliktende forhold til andre mennesker. (Ruud, 2013, s. 93)

Dette sitatet fra Ruud understreker hvordan man ikke bare i samspill med andre, men også hvordan man i løsrivelsesprosesser utvikler identiteten sin i en større sosial sammenheng.

Even Ruud refererer til Ruthellen Josselson, psykoterapist og professor i klinisk psykologi, som mener at “[i]dentitetsforståelsen bør omfatte en visjon om et individ som utvikler stadig

mer differensierte former for forbindelser med andre – samtidig som individet pleier sin utvikling i retning av selvrealisering” (Ruud, 2013, s. 94). Dette understreker både at det er ulike måter å forstå identitet på, og at forståelsen av identitet kan være tosidig. Både sosialisering med andre og selvrealisering kan spille på lag med identitetsforståelsen. For å fremheve dette har Ruud sitert Josselson på følgende: “We are most ourselves as we are meaningful for others” (Ruud, 2013, s. 94). At noe skal være meningsfullt for andre, presiserer Josselson som viktig for vår egen del også. I og med at Barnekoret hele tiden er en del av det kunstneriske uttrykket ved DNO&B, får koristene kontinuerlig bekreftelse på at deres deltagelse på hovedscenen har en funksjon som gir kunstnerisk mening for publikum. På samme tid har ledelsen ved DNO&B valgt at Barnekoret skal være med i ulike forestillinger der deres nærvær gir forestillingen noe mer. Dette kan også gi koristene en følelse av å være et viktig innslag på operahuset. Når Barnekoret i tillegg til dette har egne produksjoner rettet mot barn og unge, viser det at det er viktig at det er nettopp Barnekoret som har disse produksjonene og ikke voksne som spiller barn. På den måten får koristene i Barnekoret en bekreftelse på at deres rolle og Barnekorets eksistens kan tilføye operahuset noe andre aktører på huset ikke kan.

Ifølge Ruud (2013) har identiteten vår også en sosial side, der oppfatningen av oss selv er påvirket av hvilke sosiale grupper man er medlem av, og der verdier og emosjonelle betydninger kan variere. Her kan musikk virke som en identitetsmarkør, der musikken f.eks. kan signalisere sosial klasse eller kulturell tilhørighet. “Identitet handler om en refleksjonsprosess hvor individet ser seg selv i lys av hvordan det oppfatter at andre bedømmer det, og ved at individet sammenholder de andres vurdering med sin egen selvoppfatning” (Ruud, 2013, s. 139). Musikk som identitetsmarkør kan også være et middel til å omforme sosiale rom. “Gjennom framføring av musikk skaper vi en kontekst hvor en rekke andre fenomener opptrer” (Ruud, 2013, s. 140). Det blir lagt vekt på at musikken må være av en viss kvalitet for at dette skal være tilfellet. På den måten kan det tenkes at koristene i Barnekoret er heldige som får være med å fremføre musikk på et høyt kunstnerisk nivå, og at dette igjen både vil gi noe til dem selv, og det publikum som hører på. På denne måten kan talentutvikling være positivt da det kan være med å skape identitetsmarkører.

Slik jeg tidligere har skrevet er utvikling av talentene, og derfor identiteten til koristen, avhengig av et godt utviklingsmiljø. Utviklingsmiljø vil ikke bare være selve operahuset, men også det miljøet individet lever i. Dette betyr at andre faktorer som hjemmet, skolen, venner

og familie også påvirker identitetsutviklingen (Ruud, 2013). Samtidig er det slik at det ikke alltid er like greit å få gehør innad i vennekretsen om sin egen musikksmak eller musikkutøvelse viker fra normen. Ruud skriver at gjennom vennekretsen enorme betydning vil egen musikksmak være under press. I så fall vil det kanskje være positivt for egen holdning til operautøvelsen at Barnekoret er en aktivitet man gjør i fellesskap. På denne måten vil man kanskje føle seg mindre alene, for man treffer likesinnede i operaen.

Ruud skriver at det å lære seg å mestre et instrument, innforstått med at sang og er et instrument, er nært knyttet til opplevelsen av mestring og kompetanse (2013). Det å oppleve å mestre noe er viktig for identitetsbyggingen. Gjennom mestring opplever man gjerne ros, det å bli sett og bekreftet (Ruud, 2013). På denne måten vil det å være tatt opp til et talentutviklingsprogram bekrefte at man mestrer og har god kompetanse innen sitt område. Det er viktig at opplæringen gir mening. Slik Ruud beskriver kan det være vanskelig for en elev å se meningen i musikkundervisningen, og få selve instrumentaltimene til å virke meningsfylte. Barnekoret i DNO&B lar selv de yngste barna få ta del i produksjoner på hovedscenen, og under øvelser i Barnekoret er det kanskje mer tydelig hva man øver til enn ved annen musikkopplæring. Samtidig som det kan ses på som meningsfylt å ofte ha det man øver til i nær fremtid, er det også viktig å utvikle en indre motivasjon for øvingen. De koristene som i størst grad klarer å visualisere arbeidsmengden de legger inn i øvelser, prøver, sangtimer og egenøving, kan muligens ha utviklet en større mestringskompetanse over tid. “Å utvikle evnen til fordypning er en utfordring instrumentalpedagogene søker å imøtekomme, noe som kan oppleves tungt i tider da det stilles stadig større krav om at suksess skal oppnås umiddelbart gjennom spontane kreativtetsøvelser” (Ruud, 2013, s. 115). Det er kanskje her Barnekoret ved DNO&B står i en særstilling. Der det ved andre talentutviklingsprogrammer muligens kan være vanskeligere å se for seg sin egen suksess, vil man selv kunne oppleve suksess hver gang applausen oppstår blant publikum på hovedscenen. Samtidig er det slik som Ruud skriver at barn har glede i å øve når man opplever framgang, og at dette i stor grad henger sammen med det å bli sett og bekreftet (2013).

Identitet er også viktig når det kommer til valg av yrke som musiker. Gjennom intervjuer med unge musikere har det vist seg at en identitet som musiker er sentralt i valg av yrke, ikke bare motivasjon, ferdigheter og prestasjoner: “Det er viktig å forestille seg en identitet som formidler, på en scene, og å trives med å opptre. Klarer man ikke å identifisere seg med denne rollen, er det stor sjanse for at man velger seg en annen utdanning [...]” (Ruud, 2013, s. 117).

På samme måte som at Barnekoret muligens er unikt der de får stadig bekreftelse og opplevelse av egen suksess, får de også muligheten til å identifisere seg som musikere i miljøet på operahuset. Dette har altså påvirkning på om man velger musikk som sin yrkesvei innenfor de utallige yrkesvalgene som finnes. Det kan tenkes at koristene i Barnekoret ved DNO&B gjennom tilbudet på operahuset i større grad vil velge en karriere innenfor musikk, enn om de ikke hadde hatt samme opplevelse av en musikeridentitet. Slik sett henger identitetsspørsmålet og talentutvikling sammen, og er derfor med på å underbygge eksistensberettigelsen rundt Barnekoret.

“For mange, og særlig for dem med en sterk *musikeridentitet*, oppleves musikken som å avspeile noe vesentlig ved deres «selv»” (Ruud, 2013, s. 130). Dette er hva Ruud refererer til som musikalsk identitet, der musikken direkte gir uttrykk for individet på en fundamental måte. På denne måten blir det ekstra interessant å se til talentutvikling, der selve formålet er å skape talenter, innenfor musikken, musikere. Vi kan av dette lese at for de det gjelder, er musikeridentitet er stor del av hvem de er. Der koristene ved DNO&B i stor grad utøver musikk, vil dette kunne gjøre slik at koristene betrakter musikken som en forlengelse av dem selv. På den andre siden kan man tenke at det å ikke lenger være med i Barnekoret eller annen lik gruppe vil føles som å miste en del av sin egen identitet om man ikke har noen musikalsk etterfølger (Ruud, 2013).

Tilhørigheten til et fellesskap, det å føle at man er del av noe større enn seg selv, er noe som kan plasseres i “det transpersonlige rom”. For å få tilgang til denne delen av en selv, skriver Ruud at man kan nå til gjennom å åpne et rom i sitt indre (Ruud, 2013). Det kan godt hende at musikken virker så viktig fordi den kan ha den egenskapen å beskrive noe i ens indre landskap som litterært, visuelt eller kroppslig språk ikke kan.

### **3.4 Konkluderende kommentar**

Dette kapittelets formål har vært å fremheve ulike måter Barnekorets virksomhet kan legitimeres på gjennom barnekoristenes perspektiv, med fokus på koristene som talenter. I første del av kapittelet ble ulike talentutviklingstilbud trukket fram, samtidig som den musikkpedagogiske virksomheten ved DNO&B er kommentert. I omfang er dette en stor del av dette kapittelet, da det er viktig å få fram hvilke sider ved Barnekoret som har elementer av talentutvikling, samtidig som det har kommet fram sider som skiller Barnekoret fra andre

talentutviklingsprogram. Ved å ha argumentert for at Barnekoret kan anses som et talentutviklingsprogram ble det lagt grunnlag for å legitimere Barnekorets eksistens gjennom et slikt perspektiv som følger i resten av kapittelet.

Blant overbevisende argumenter for Barnekorets eksistens gjennom dette perspektivet er nettopp det som skiller Barnekoret fra andre talentutviklingsprogrammer. Det at det finnes et eget opplæringstilbud for barn innen operafaget ved Norges største musikk- og scenekunstinstitusjon er både noe som gagnar operahuset selv, men som også gir unike muligheter for barnekoristene. Barnekoret kan tilby koristene komplekse oppgaver, der både sang, formidling og koreografi er viktige elementer, samtidig som hyppige forestillinger er synlige mål for koristene. I tillegg til det fører Barnekoret en pedagogikk der de yngre og mindre erfarne koristene deltar i produksjoner på Hovedscenen. På denne måten får koristene fra en ung alder førstehåndserfaring med operafaget. Dette er sterkt knyttet sammen med flere av hovedpunktene i delkapittelet som omhandler identitet. Denne førstehåndserfaringen med operafaget, og et samlet profesjonelt, musikalsk miljø, er begge essensielle for identitetsutvikling. Førstehåndserfaring med operafaget vil kunne hjelpe barnekoristene til å utvikle en musikeridentitet, og det å ha en sosial setting å drive talentutvikling innenfor, vil kunne ha positiv effekt for individet da identitetsbygging gjennom flere definisjoner også er påvirket av relasjoner til andre.

Ved å synliggjøre hvilke sider ved Barnekoret som treffer barn, der barns opplevelser ikke i hovedsak blir møtt med forventninger fra voksenverdenen, kan man legitimere Barnekorets talentutvikling gjennom barns perspektiv. Miskimmon har påpekt at det er enklere å sette opp produksjoner med barneroller når man har et stødig barnekor ved operahuset. Gjennom argumentene for at Barnekoret kan anses som et talentutviklingsprogram, dukker det opp parallele scenarioet der det ikke hadde vært et eget Barnekoret ved operahuset. Det at koristene i Barnekoret er så dyktige og talentfulle, betyr at operahuset gjennom kunstneriske argumenter kan la koristene i Barnekoret utspille barneroller i produksjoner på Hovedscenen, og de kan la Barnekoret sette opp egne produksjoner for barn, og samtidig legitimere produksjonen gjennom et kunstnerisk perspektiv. Slik Vestad påpeker er det viktig å la barn oppleve og utøve musikk på deres egne premisser, og ikke nedvurdere eller nedgradere kunst av og for barn.

Deltagelse i Barnekoret vil kunne være en viktig del av ens egen identitetsfølelse. Even Ruud skriver at subjektet oppfatter seg selv også i det som gjør en forskjellige fra andre. Samtidig

som det å være forskjellige fra hverandre kan påvirke vår egen identitetsfølelse, kan også det å ha tilhørighet til ulike grupper være bidragsgivende i subjektets oppfattelse av egen identitet. Gjennom å være en del av det kunstneriske ensemblet ved DNO&B, får koristene i Barnekoret bekreftelse på at de er viktig for andre. De ulike måtene å forstå identitet på spiller ikke nødvendigvis mot hverandre, men det er mulig å forstå identitet på ulike måter samtidig. Dette vil si at for koristenes deltagelse i Barnekoret vil de ha mulighet til å dyrke sitt eget talent, og dermed også bedrive selvrealisering, samtidig som de er del av en definert gruppe.

Mestring og kompetanse er også to sentrale faktorer når det kommer til identitet. Gjennom å være tatt opp i Barnekoret ved DNO&B har man i utgangspunktet fått bekreftet at man har et høyt mestringsnivå og innehar nødvendig kompetanse for å kunne være en del av det kunstneriske uttrykket i Operaens produksjoner. Samtidig får man stadig bekreftelse ved å være på scenen. Det å få ros, bli sett og bekreftet er viktig for identitetsutviklingen. Det å holde til i Operaen gjør også slik at man som korist i Barnekoret kan føle seg mindre alene, da man treffer andre likesinnede der. Musikk fungerer som identitetsmarkør, som både kan være positivt og negativt. Det å synge opera er ikke nødvendigvis det som blir ansett som kulest i vennegjengen. Ved at Barnekoret er en sosial arena der koristene i Barnekoret treffer andre korister og samhandler med dem, er det også en arena for å skaffe seg venner. Hvis det også er aksept for opera som fritidsaktivitet hjemme, vil det kunne ha en positiv innvirkning. Ruud påpeker også at det å være musiker kan være en stor del av identiteten til subjektet. Gjennom opptredener og tilhørighet i operahuset, vil det kunne være med på å utvikle koristenes identitet til å være sterkt knyttet til det å være musiker. Dette har også en positiv effekt på det å velge musikk som yrkesvei senere i livet.

Flere av argumentene som er diskutert i dette kapitlet er argumenter som vil dukke opp igjen i neste kapittel. Dette er fordi de samme argumentene kan være treffende for diskusjonen, når man ser på Barnekoret fra forskjellige perspektiver. Neste kapittel omhandler nettopp de verdiene som bidrar i debatten rundt hvorfor Barnekorets eksistensberettigelse kan legitimeres ut fra et samfunnsperspektiv.

## 4 Samfunnet

Dette kapittelet vil omhandle på hvilken måte Barnekorets eksistens kan være verdifull for det norske samfunnet i det 21. århundre. I denne oppgaven er samfunnet avgrenset til det norske samfunnet, da DNO&B er operahus for hele Norge. Allerede fra antikken av har kunst blitt ansett som verdifullt for samfunnet, og staten og kirken har gjennom ulike tider vært bidragsyter når det gjelder å støtte kunsten. Kunstens verdi har dog lenge vært et diskutert tema. Som en del av humaniora har kunst tidligst blitt etablert som akademisk disiplin på 1700-tallet, i motsetning til naturvitenskapen som hadde sin moderne revolusjon på 1600-tallet (Janss, 2013; Sletnes, 2015).

I kapittel 2 har jeg beskrevet hvordan Barnekorets eksistens kan legitimeres gjennom kulturinstitusjonens perspektiv, der det å ha et barnekor er viktig for den kunstneriske aktiviteten ved operahuset. I det kapittel 3 har jeg gått et steg ut av sirkelen, og flyttet perspektivet fra det lokale ved operahuset til hvordan Barnekoret kan legitimeres gjennom koristenes egen utvikling. I dette kapittelet tar jeg enda et steg ut av sirkelen, ut til samfunnet. Det vil komme fram ulike måter et barnekor vil være verdifullt for samfunnet, og på den måten hvordan Barnekorets eksistens kan legitimeres i et samfunnsperspektiv. Med andre ord er formålet med dette å trekke fram ulike sider ved Barnekoret i DNO&B som gir noe tilbake til samfunnet. I og med at Barnekoret er en del av DNO&B, kan man også se Barnekorets eksistens i lys av debattene rundt statlig finansierte kunstformer.

Jeg har valgt meg ut ulike måter hvorpå man kan vurdere hvor verdifullt Barnekorets eksistens er. Økonomisk verdi er den første målestokken jeg bruker for å vurdere Barnekoret. Det å rette blikket mot kunst og økonomi, og knytte dette sammen gjør professorene Baumol og Bowen allerede i 1966. Ved at Den Norske Opera & Ballett er statlig subsidiert, vil økonomistyring av hele operahuset være av interesse for samfunnet. Dette ser vi også gjennom årsrapporter fra operahuset, og andre statlige rapporter som har fått i oppdrag å vurdere også den økonomiske situasjonen ved DNO&B. Det at kunst er et levebrød og yrkesvei er en del av den økonomiske diskusjonen. Her vil det også komme fram om man kan legitimere eksistensen av Barnekoret gjennom et økonomisk overskudd, eller ikke.

Videre følger pedagogisk verdi og kunstens egenverdi. I lys av talentutvikling og det forrige kapittelet om talentet, vil jeg her undersøke hvilke pedagogiske verdier Barnekoret kan ha. Blant annet vil den formelle musikkundervisningen i den offentlige skolen være et viktig

sammenligningsgrunnlag. Å ha musikk som eget undervisningsfag underbygger viktigheten av musikkundervisning. Både Kunnskapsløftet (2006) og Opplæringslova (2015) er betydelige, statlige dokumenter. Sammen med intervjuer av både operasjef Miskimmon og regissør ved Barnekoret i operaen, Bergstrøm, utgjør disse grunnlaget for den pedagogiske diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse.

Kunstens egenverdi er et tema som innebærer en diskusjon om hvorvidt kunst kan være verdifullt i seg selv, uavhengig av andre faktorer, og er derfor også med som et delkapittel i dette kapittelet. Både det DNO&Bs skriver om seg selv på sine hjemmesider, og estetikkens historie er viktige elementer her.

Deretter følger en utdypning av samfunnsverdi, som i større grad tar for seg om kunsten kan ha en verdi for samfunnet rundt seg gjennom sin kulturelle og sosiale utforming. Blant annet argumenterer den irske økonomen O'Hagan for at det i kunsten finnes komponenter av nasjonal identitet, og trekker fram at samfunnets overhoder i lang tid har støttet ulike kulturtilbud (O'Hagan, 1998). Et av dagens talentutviklingsprogrammer som igjen blir tatt opp i dette delkapittelet er Talent Norge. Dette er fordi Talent Norge er utviklet av Kulturdepartementet, og har i stor grad har samme utviklingsmiljø som Barnekoret ved DNO&B.

De ulike inndelingene av verdi vil være nyttige i den grad at de belyser forskjellige måter hvorpå kunst kan være verdifullt. På denne måten kan man fra forskjellige perspektiver vurdere verdien av Barnekorets eksistens. Men aller først vil jeg gå nærmere inn på verdibegrepet.

## **4.1 Verdibegrepet og DNO&B**

Før man kan svare på hvilken verdi det er i utøvelse og eksponering av kunst for barn, er det nødvendig å se nærmere på verdibegrepet i og med at verdibegrepet er grunnleggende for eksistensberettigelsen. Derfor vil det følgende være en drøfting av begrepet «verdi». Det er i det store og hele anerkjent at verdi er en målestokk for kvalitet ved noe (Sagdahl, 2019).

Videre deles verdi inn i egenverdi og instrumentell verdi. Egenverdi vil være det som har en verdig i seg selv, og instrumentell verdi er verdifullt fordi det er et middel eller en årsak som kan realisere noe med egenverd (Sagdahl, 2019).



Sagdahls forklaring av inndeling mellom egenverdi og instrumentell verdi gjør det klarere å skille mellom de ulike verdiene. I et operahus har både egenverdi og instrumentell verdi hver sin funksjon. På den ene siden kan det tenkes at det er ønskelig at man kun trenger å se på kunstens egenverdi for å legitimere kunstens eksistens, i tråd med humanioras tenkemåte: “Humaniora, studerer uttrykk for menneska sine evner til å forstå, utforske og forme dei åndelege og materielle vilkåra for sine liv” (Slaattelid, 2017). På den andre siden vil den instrumentelle verdien av kunstutøvelsen i DNO&B være tilstede gjennom økonomien i operahuset. Tidligere har Den norske opera & ballet hatt sine egne visjoner, misjoner og verdier publisert på sin nettside:

Den Norske Opera & Ballet er en visjons- og verdistyrt virksomhet som gjennom sin filosofi har formulert et felles ståsted. Filosofien setter navn på hva organisasjonen ønsker å få til, og uttrykker også noe om hvem Den Norske Opera & Ballett ønsker å være overfor omverden.

**Visjon:** Vi skal gjøre livet større.

**Misjon:** Den Norske Opera & Ballett skal være hele Norges operahus.

**Verdier:** Profesjonell – Uredd – Sjenerøs

(Den norske opera & ballett, 2016, b)

Av verdiene DNO&B har valgt seg ut vil ingen av disse være mulig å måle instrumentelt. I dag er ikke disse formuleringer lenger å finne på nettsiden til Operaen. Denne formuleringen er byttet ut med en presentasjon over hva DNO&B er, og hvilke kompanier som er representert ved operahuset. I epostkorrespondanse med Jørn Knutsen, markedssjef i DNO&B, ble dette endret av to grunner. Den ene er at hele hjemmesiden ble endret vinteren 2018/2019. Her ble nytt billettsystem prioritert, sammen med presentasjon av forestillingen og salg av billetter. Den andre grunnen er at DNO&B i 2018 gikk gjennom en større strategiprosess, som resulterte i en ny strategi for 2019-2025. Knutsen påpeker at en virksomhets strategi alltid vil kunne være gjenstand for justeringen, endringer og utvikling.

En av de nye formuleringene vi finner på DNO&Bs sin hjemme side i dag lyder slik: “Den Norske Opera & Ballett er organisert som et aksjeselskap, og er heleid av staten. Selskapet ledes av administrerende direktør, som rapporterer til et styre oppnevnt av Kulturdepartementet” (Den norske opera & ballett, 2019, f). Denne formuleringen gjør det i større grad tydelig at DNO&B er eid av staten. Gjennom å tydeliggjøre at DNO&B er et

aksjeselskap, kobles den økonomiske situasjonen til operahuset med en gang. Det er til og med nevnt at administrerende direktør rapporterer til et styre oppnevnt av staten. På denne måten vil det i større grad være mulig å måle verdien av operahuset gjennom rapporteringer administrerende direktør gjør. Det er lite her som minner leseren om at dette er en bedrift som har kunst som sin næringsvirksomhet. Ved å være heleid av staten, og rapportere til et styre oppnevnt av Kulturdepartementet, er operaen både underlagt og økonomisk støttet av den norske stat. I operaens egne retningslinjer for samfunnsansvar kommer det fram at de har “et særskilt nasjonalt ansvar for å ivareta en kulturarv innen kunstartene opera og ballett” (Den norske opera & ballett, 2019, e). Gjennom at operaen selv skriver at de har et nasjonalt ansvar for opera og ballett, ligger det i kortene at det i det politisk, styrte Norge finnes en verdi i å ha et statlig støttet operahus. I tillegg til det kunstneriske ansvaret, ligger det også et ansvar i å holde et høyt etisk nivå når det kommer til å følge norsk lov, blant annet når det gjelder forholdene deres medarbeidere skal jobbe under (Den norske opera & ballett 2019, b) (Den norske opera & ballett, 2019, c).

## 4.2 Økonomisk verdi

Hvilken verdi et operahus som DNO&B og herunder Barnekoret kan ha, kan man også finne argumenter for, ut fra økonomiske perspektiver. Økonomisk verdi kan være lettere å måle ut fra at man bruker tallmateriale som i seg selv kan være mer entydige å vurdere. Men også når det gjelder økonomisk verdi og måling av denne, er det tolkningsrom.

Den skotske kunstsamleren og gallerieieren Michael Findlay skriver i boka *The Value of Art* (2012) om ulike verdier kunst kan inneha. Han mener at det er mennesket som fastslår verdi, også økonomisk verdi: “Like currency, the commercial value of art is based on collective intentionality. There is no intrinsic, objective value (no more than that of a hundred-dollar bill). Human stipulation and declaration create and sustain the commercial value” (Findlay, 2012, s. 13). Videre kan den økonomiske verdien av kunst, måles i hva den kan selges for på det åpne markedet, men i en moderne og mer kompleks økonomi som den norske, blir tildelt økonomiske midler gjennom offentlige budsjetter. Hvor stort dette økonomiske bidraget skal være, er under kontinuerlig diskusjon, og en del av denne diskusjonen, handler om i hvor stor grad kulturinstitusjoner bidrar positivt økonomiske sett på blant annet kommunalt, fylkeskommunalt og statlig nivå, altså hvilken økonomisk verdi det kan ha for samfunnet å støtte ulike kunstinstitusjoner. Det er flere måter man mener dette kan skje på. Blant annet vil

en kunstinstitusjon som et operahus skape arbeidsplasser for kunstnere, teknisk og administrativt personale. Operaen, som Norges største musikk- og scenekunstinstitusjon, har ca. 600 faste ansatte (Den norske opera & ballett, 2019, d). Fra intervju med operasjefen kommer det også fram at Barnekoret har ekspandert i antall faste ansatte, og det er nå 2,5 stilling ved operahuset som er direkte knyttet til Barnekorets administrative drift og ledelse. Barnekoret har også sangpedagog og opplæring i bevegelse av lønnet fagpersonell (Miskimmon, 29. august 2019). På denne måten bidrar kunstinstitusjonen økonomisk til arbeidsplasser.

Videre selger kunstinstitusjoner publikumbilletter og får inntekter fra disse, samtidig som publikum får muligheter til å ta del i ulike former for estetiske opplevelser. Slike estetiske opplevelser kan bidra til at publikum fungerer bedre på andre områder i livet som igjen vil kunne gi samfunnet en økonomisk gevinst. Kunstinstitusjoner kan inngå avtaler med andre aktører som vil betale for å bli knyttet til en kunstinstitusjon, og på den måten skape økonomisk verdi. Kulturinstitusjoner kan også bidra til økt turisme i et område, samt de kan være med på å påvirke kommersielle aktører når det kommer til å opprette næringsdrift i et bestemt område (Whist & Christensen, 2012). Fra rapporten *Nytt operahus Etterevaluering, desember 2016*, blir det hevdet at byggingen av den nye operaen i Bjørvika i stor grad har gitt “drahjelp” til området, og har vært med på å bidra til at området skiller seg positivt ut fra andre nyere business-områder. Blant annet viser den til at operahuset i Bjørvika og dens drift, har bidratt med å skape arbeidsplasser, få turister til å oppsøke området og at andre aktører vil investere i området rundt (Whist, Kalhagen & Henningsen, 2017).

Den offentlige diskusjonen om hva kunst og kunstinstitusjoner er verdt og hvem som skal betale for det, er som sagt til stadig diskusjon. Boka *Performing Art – The Economic Dilemma*, skrevet av Baumol og Bowen og utgitt i 1966, har vært fundamental for utvikling av kunst og økonomi som egen disiplin. Baumol og Bowen skriver om den vestlige kunsten og dets tilknytning til den økonomiske veksten, sentrert rundt hvordan dette forholder seg i USA på 1960-tallet, og også i det vestlige Europa. Flere økonomiske dilemma kommer med den økende økonomiske velferden, derav blant annet økende kostnader med å utøve kunst. Bruno S. Frey er en sveitsisk økonom, og har omtalt Baumol og Bowen i boka si *Art & Economy – Analysis & Cultural Policy* (2003). Han understreker at kunstens økonomiske tilstand forverres i takt med at samfunnet rundt kunsten blir rikere. Selv om samfunnet har mer penger, brukes det relativt sett ikke mer på kunst, heller mindre (Frey, 2000, s. 3). Dette

er en av grunnene til at det kan være vanskelig å med økonomisk overskudd i bransjen til den utøvende kunsten.

DNO&B er stadig i media på grunn av sin økonomi og finansielle situasjon. Media retter blant annet søkelyset mot DNO&Bs utfordringer knyttet til utbetaling av pensjon (Lohne, 2015) (Revheim, 2016), billettprisene (Bjørhovde, 2018) og fordelingen av økonomisk støtte fra Kulturdepartementet til ulike statlige kulturtilbud (Teigen, 2019). Årsrapporten til DNO&B inneholder informasjon om hva som er blitt gjennomført av aktiviteter hos DNO&B, og regnskapstallene i henhold til disse aktivitetene. I årsrapporten fra 2015 skriver daværende administrerende direktør Nils Are Karstad Lysø at 2015 var et år med betydelig underskudd på grunn av økte pensjonsutgifter. Innstramming som nå skjer hos DNO&B skyldes altså økte pensjonsutgifter, men også “det faktum at Kulturbudsjettet for andre år på rad ga en lavere økning i tilskudd til DNO&B enn forventet lønns- og prisvekst i Norge”. (Den norske opera & ballett, 2017). I innledningen til årsrapporten fra 2016 er også innstrammingen i budsjettet grunnet økte pensjonsutgifter og lavere statlig støtte noe Lysø kommenterer (Den norske opera & ballett, 2019, h). Det er først i 2017 at årsrapporten viser til et positivt årsresultat. Geir Bergkastet som var administrerende direktør etter Lysø, kommenterer at “[g]od økonomistyring og endringer i deler av pensjonsordningene er viktige forklaringsfaktorer [for det positive resultat]” (Den norske opera & ballett, 2019, i). I årsrapporten fra 2018 kommer det også fram at operahuset ser på nye muligheter for en mer effektiv og kostnadsbesparende virksomhet. 2018 var også et år med positivt årsresultat, men Bergkastet er åpen om at den økonomiske fremtiden i operaen ser krevende ut, da den offentlige finansieringen ikke dekker lønns- og prisveksten. Her kommenterer han også hvordan enkelte medier har formidlet at Operaen bør ha høyere billettpriser for å være mindre avhengig av statlig støtte. Bergkastet skriver at det vil være vanskelig å øke billettprisene og samtidig kunne gi alle tilgang til kunst og kultur, slik oppdraget fra Kulturdepartementet er, og som også påpekes i Kulturmeldingen (Den norske opera & ballett, 2019, j; Kulturdepartementet, 2018).

Når det gjelder den økonomiske siden og verdien til Barnekoret eksplisitt, er det naturlig å søke informasjon om dette i årsrapportene og regnskap for DNO&B. Gunnar Bergstrøm, produsent og regissør for Barnekoret ved DNO&B sier følgende om dette via mail:

Det er etter vår mening [...] ikke mulig å se på regnskapstallene isolert for si noe om hvilken verdi [Barnekorets] medvirkning har. DNO&B har besluttet å opprette Barnekoret AS for å sikre stabilitet og kunstnerisk kvalitet til hovedrepertoaret. Dette medfører bruk av ressurser

på et pedagogisk opplegg rundt barna, noe som både kommer dem og DNO&B til gode. Målet for dette er å utvikle korets medlemmer individuelt og som gruppe i forhold til de utfordringer de får som medvirkende i en operasetting.

(Bergstrøm, 19. januar 2017)

Det at Bergstrøm mener at regnskapstall alene ikke kan si noe om verdien til Barnekoret, men vektlegger andre sider, kan også være en grunn til at man ikke har skilt ut Barnekorets inntekter og utgifter som egen post i regnskapet til DNO&B.

Barnekoret AS ble opprettet slik at Barnekoret skal kunne motta spillemidler fra ColorLine. I juni 2010 ble Barnekoret AS derfor godkjent av Lotteri- og stiftelsestilsynet som lotteriverdig. Støtten herfra har gradvis gått ned, og i 2019 mottar Barnekoret AS 0,5 millioner kroner herfra (Bergstrøm 2015; Elin Borander, 2019). “Det 100% eide datterselskapet DNO&Bs Barnekor AS har ikke ansatte og blir fakturert tilhørende lønnskostnader av DNO&B AS” (Den norske opera & ballett, 2017). Store deler av utgiftene til Barnekoret, blir altså ført som en utgift hos DNO&B AS. Alle ansatte som jobber direkte mot Barnekoret er ansatt i DNO&B, og deres lønn og pensjon blir kostnadsført i DNO&B AS sitt regnskap. Når det gjelder lønn til korister i Barnekoret får de ikke betalt for øvelser, da det blir sett på som en del av undervisningen i Barnekoret. Ved forestillinger har barnekoristene ulik lønn avhengig av rollens størrelse. I utgangspunktet har koristene en lønn på 150 kr per forestilling. Har den en mindre rolle, enten som solist eller i små grupper er lønna på 350 kr. For større solistroller får barnekoristene 500 kr per forestilling (Bergstrøm, 2019).

Det er kun noen av produksjonskostnader knyttet til Barnekorets egne produksjoner som blir kostnadsført i Barnekoret AS. Som produksjonskostnad regnes blant annet ikke kostnader knyttet til orkesteret. Dette vil si at om Operaens orkester spiller i en produksjon i regi av Barnekoret, så kostnadsføres lønnen til musikere gjennom Operaen. Ut fra kan Barnekoret AS vise et overskudd i de fleste årsrapportene (Bolander, 2020).

NAVN	EGENANDEL/ STEMMEANDEL	BOKFØRT VERDI	RESULTAT 2015	EGENKAPITAL PR 31.12.2015
DNO&B Barnekor AS	100%	100 000	787 394	914 288

(Figur 4, Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2015, hentet fra Den norske opera & ballett, udatert a, s. 28)

NAVN	EGENANDEL/ STEMMEANDEL	BOKFØRT VERDI	RESULTAT 2016	EGENKAPITAL PR 31.12.2016
DNO&B Barnekor AS	100%	100 000	1 747 738	2 998 829

(Figur 5, Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2016, hentet fra Den norske opera & ballett, udatert b, s. 28)

DNO&B AS				Balanseført verdi 31.12
DATTERSELSKAP	EIER-/ STEMMEANDEL	EGENKAPITAL SISTE ÅR	RESULTAT SISTE ÅR	BALANSEFØRT VERDI
DNO&B Barnekor AS	100 %	3 533 304	871 278	115 000

(Figur 6, Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2017, hentet fra Den norske opera & ballett, udatert c, s. 31)

DNO&B AS				Balanseført verdi 31.12
DATTERSELSKAP	EIER-/ STEMMEANDEL	EGENKAPITAL SISTE ÅR	RESULTAT SISTE ÅR	BALANSEFØRT VERDI
DNO&B Barnekor AS	100 %	3 531 308	-1996	115 000

(Figur 7, Regnskap for DNO&B Barnekor AS 2018, hentet fra Den norske opera & ballett, udatert d, s. 31)

Det vil bidra til en legitimering av Barnekoret når det legges fram regnskapstall der Barnekoret AS stort sett kommer positivt ut økonomisk sett. De som er kritiske til driften ved DNO&B ser at Barnekorets produksjoner som en del av institusjonen, stort sett er ført slik at de går med overskudd. Videre kan det også være et internt press innad på operahuset der Barnekoret selv må legitimere seg gjennom gode billettinntekter og regnskapstall.

For å finne inntektene for billettsalget til Barnekorets egne produksjoner, må man ta utgangspunkt i billettsalget til DNO&B KONSERN, og deretter trekke fra tallene til DNO&B AS. Det som utgjør denne differansen er Barnekoret AS sine billettinntekter. I 2015 var billettinntektene til DNO&B KONSERN på 100.051.974 kr totalt sett, og ved å trekke fra DNO&B AS sine billettinntekter på 99.510.131 kr, får vi en differanse 541.843 kr som er Barnekoret AS sine billettinntekter det året. Videre viser årsrapporten fra 2016 at Barnekorets AS sine billettinntekter var på 273.931 kr, i 2017 på 396.851 kr og i 2018 på 944.303 kr. Av dette kan vi lese at billettinntektene Barnekoret AS bidrar med, varierer fra år til år. Men også når det gjelder å rekruttere et nytt publikum til DNO&B, kan Barnekorets egne forestillinger bidra. Gjennom disse vil DNO&B trekke til seg barn og unge som publikum, og det kan være en måte for operahuset for stadig å knytte nye generasjoner til seg som publikum, noe som også er av økonomisk verdi for DNO&B.

Når det gjelder økonomisk verdi uttaler også Elin Bolander, controller ved DNO&B, et syn som samsvarer det som produsent og regissør Gunnar Bergstrøm har og som det ble referert til tidligere i dette kapitlet. Bolander mener at det ikke er et mål i seg selv at Barnekoret AS skal gå med overskudd (Bolander 2020). Dette underbygger at det er andre verdier som i større grad legitimerer Barnekorets eksistens enn den økonomiske verdien. Samtidig som det er slik at alt har en pris, og at hadde man hatt en formening om at driftsutgiftene til Barnekoret hadde vært u hensiktsmessig store, så hadde man kanskje vurdert det på en annen måte.

### 4.3 Pedagogisk verdi

I dette delkapittelet vil jeg se nærmere på hvilken pedagogisk verdi Barnekoret har, både for koristene som deltar i Barnekoret, og for DNO&B. Hos hver enkelt korist kan det være å lære seg noe nytt, for DNO&B som institusjon kan det være nytten de drar av å lære bort opera til andre, om det skal være deres egne kunstneriske ansatte, eller publikum. Det finnes flere ulike måter å definere pedagogikk på. Tidligere professor ved Utdanningsvitenskapelig fakultet ved Universitetet i Oslo, Arild Tjeldvoll, definerer pedagogikk som kunnskap om de teknikker som er hensiktsmessige ved overføring av definerte læringsmål til en bestemt målgruppe (Tjeldvoll, 2013). Denne definisjonen dekker godt undervisningsperspektivet av pedagogikken. Gunn Imsen, professor ved institutt for pedagogikk og livslang læring ved NTNU og lærebokforfatter, begynner boka si *Hva er pedagogikk* men følgende setning: “Pedagogikk handler om oppdragelse, undervisning og sosialisering i alle aldre og på alle livets områder” (2011). Selv om pedagogikk og formell skolegang er sterkt knyttet sammen, er det likevel slik at pedagogikk i praksis skjer i mange andre arenaer også, f.eks. gjennom barneoppdragelse i hjemmet eller sosialisering gjennom å være aktiv i et fotballag (Imsen, 2011). På denne måten kan pedagogisk verdi både handle om verdien av oppdragelse, undervisning og sosialisering. Imsen sin definisjon fanger opp flere deler av pedagogikken, og derfor også flere aspekter ved Barnekorets pedagogiske virksomhet.

Verdien av undervisning i kunstoffag er blant annet nedfelt i formelle dokumenter som f.eks. læreplaner. Allerede på midten av 1800-tallet stilte den engelske filosofen, Herbert Spencer seg spørsmål om hvilken kunnskap som er mest verdt. Øivind Varkøy, professor i musikkpedagogikk ved Norges musikkhøgskole, beskriver Spencer som en del av en romantisk og positivistisk retning innen musikkforståelsen som hadde sin storhetstid i andre

halvdel av 1800-tallet. Spencer skrev fire artikler om hans utdanningssyn. Utdraget nedenfor er hentet fra artikkelen hans *What Knowledge Is of Most Worth?* Spencer hadde en antagelse om at musikalsk utdannelse og tilfredstilte vil oppta en større del av menneskers liv etter 1820.

Without painting, sculpture, music, poetry, and the emotions produced by natural beauty of every kind, life would lose half its charm. So far from thinking that the training and gratification of the tastes are unimportant, we believe the time will come when they will occupy a much larger share of human life than now.

(Spencer, 1884, s. 57-58)

Selv om Spencer, og andre representanter innen hans retning, hadde sine tanker om musikk, er ikke disse direkte nedfelt i dagens læreplan i musikk eller musikkpedagogisk praksis, presiserer Varkøy at det har en etterklang inn i vår egen tid (2008).

I og med at musikk har blitt et undervisningsfag i skolen, understreker dette at engasjementet rundt musikk må ha en anerkjent pedagogisk verdi. Varkøy påpeker at forskjellige lover og læreplaner er gode dokumenter for å finne legitimeringstenkning for gjeldende fag (2008). I dagens læreplan for musikk er dette noen av de sentrale verdiene:

Musikk er et sentralt fag for skaperkraft, kulturforståelse og identitetsutvikling. Gjennom faget får elevene grunnlag til å delta i musikk i et livslangt perspektiv. [...] Faget musikk skal forberede elevene på deltakelse i et samfunns- og arbeidsliv som har behov for praktiske og estetiske ferdigheter, kreativitet og sosial samhandling.

(2019 c, Utdanningsdirektoratet)

I dagens norske offentlige skole er det slik at alle elever i grunnskolen skal ha noe av sin utdannelse innen musikk. Musikk er et av de fagene i grunnskolen som har færrest undervisningstimer i året. I norsk grunnskole har elevene på 1. til 7. årstrinn musikkundervisning i 258 timer. På ungdomstrinnet, som tilsvarer 8. til 10. årstrinn, har elevene 83 timer undervisning i musikk fordelt over disse årene. Dette tilsvarer 368 timer musikkundervisningen over grunnskolens tiårige løp (Utdanningsdirektoratet, 2019 b).



Fag/trinn	1.–4. trinn	5.–7. trinn	Sum	8.–10. trinn	Sum grunnskole
KRLE			427	153	580
Norsk	931	441	1372	398	1770
Matematikk	560	328	888	313	1201
Naturfag	187	179	366	249	615
Engelsk	138	228	366	222	588
Fremmedspråk / fordypning			0	222	222
Samfunnsfag			385	249	634
Kunst og håndverk			477	146	623
Musikk			285	83	368
Mat og helse			114	83	197
Kroppsøving			478	223	701
Valgfag <sup>3</sup>			0	171	171
Utdanningsvalg			0	110	110
Fleksibel time			38	0	38
Fysisk aktivitet	0	76	76	0	76
Samlet minstetimetall			5272	2622	7894

2) Skoleeier kan omdisponere inntil 5 prosent av timetallet i fag til andre fag, jf. punkt 2.1.1. Elevene har fremdeles rett til det samlede totale minstetimetallet.

3) Timetallet i valgfag skal fordeles med 57 timer på hvert trinn.

(Figur 8, Ordinær fag- og timefordeling for elever i norsk grunnskole, hentet fra Utdanningsdirektoratet, 2019a)

Av de fagene som har kompetansemål målt etter 2. årstrinn er musikk det faget som kommer dårligst ut med tanke på timetallet. I faget mat og helse blir elevenes kompetanse først målt etter 4. årstrinn. Dette betyr at det er flere kompetansemål elevene ved 4. årstrinn skal gjennom i musikkfaget enn i mat og helse. De første kompetansemålene i musikk skal være nådd etter 2. årstrinn, deretter følger kompetansemålene som skal være nådd etter 4. årstrinn. Fagene valgfag 3 og utdanningsvalg tilbys kun ved 8. – 10. trinn, derfor kommer disse dårligere ut om man ser på den totale summen fra 1. til 10. årstrinn. Fysisk aktivitet som også er med i tabellen er ikke et eget fag, og har heller ikke egne kompetansemål. Fleksibel time og fysisk aktivitet, står kun som en del av fag- og timefordelingen på 1. – 7. trinn. Fleksibel time er opp til skoleeier å bestemme, og dette er en måte man kan omdisponere timer mellom fag, men er ikke et eget undervisningsfag. Om vi utelukkende ser på 8. – 10. trinn ser vi at musikk og mat og helse er de fagene med færrest undervisningstimer, med sine 83 timer fordelt over

tre år. Hvordan skolene ønsker å fordele disse 83 timene står de selv fritt til å velge. Totalt sett er det slik at av de fagene som det undervises i både på barneskolen, 1. til 7. trinn, og ungdomsskolen, 8. – 10. trinn, kommer musikk nest dårligst ut med tanke på timetall. Det er kun mat og helse som i denne sammenhengen har færre undervisningstimer over grunnskolens 10 år.

Endringer i timetall i undervisningen skjer gjerne samtidig som læreplanene endres. Fra 1974 og fram til 2020 har det vært fem ulike læreplaner. Ved innføringen av Kunnskapsløftet fra 2006 ble det publisert en artikkel i Utdanningsnytt.no om timetall i estetiske fag i skolen. Utdanningsnytt.no er et nettsted for de ulike bladene publisert av Utdanningsforbundet (Utdanningsnytt.no, 2018), som er Norges største fagforening i utdanningssystemet (Utdanningsforbundet, 2020). I denne artikkelen blir det kritisert at timetallet i de estetiske fagene har endret seg drastisk siden Mønsterplanen av 1974 og fram til innføringen av Læreplanen av 2006, også kalt Kunnskapsløftet:

- Mønsterplanen av 1974: musikk og forming utgjør 19,7 % av timetallet i grunnskolen (medregnet timetallet til valgfag, fratrukket timer til annet fremmedspråk)
- Mønsterplanen av 1987: musikk og forming utgjør 16,2 % av timetallet i grunnskolen
- Læreplanen av 1997: musikk og kunst og håndverk utgjør 14,5 % av timetallet i grunnskolen (medregnet halvparten av skolens og elevens valg).
- Læreplanen av 2006 - dersom forslaget til fag- og timefordeling gjennomføres: musikk og kunst og håndverk utgjør 13,3 % av timetallet i grunnskolen

(Utdanningsnytt.no, 2005)

I tillegg til at timetallet i musikk er blitt redusert, blir dagens musikkundervisning i grunnskolen ofte kritisert for at det ikke er faglærte i musikk som underviser disse timene. En undersøkelse utført av Lagerstrøm et al. (2014) viser at 62% av lærere som underviser i musikk i Norge har fordypning i faget. Fordypning i musikkfaget vil si at læreren har formell kompetanse i musikk i form av høyere utdanning. På småbarnstrinnet, 1. til 4. trinn, har nærmere halvparten av lærerne som underviser i musikk ingen formell utdanning i faget. På ungdomstrinnet, 8- til 10. trinn, er dette antallet lavere, der det er 24 % som ikke har fordypning i faget. Mellomtrinnets lærere, altså de som underviser 5. til 7. trinn, befinner seg

et sted mellom småbarnstrinnet og ungdomstrinnet når det kommer til deres formelle kompetanse i musikk. Undersøkelsen viser også at majoriteten av lærerne som underviser i musikk er allmennlærere. Dette vil si at de har en bred lærerutdanning, med tre eller flere undervisningsfag (Sætre, Ophus & Neby, 2016). På denne måten kan man i større grad legitimere at deler av musikkopplæringen til barn og unge foregår på andre arenaer enn i skolen. Miskimmon mener det er rart at Norge ikke har noen tradisjon for å drive med spesialisering i skolen. Med spesialisering mener Miskimmon at det ikke er flere muligheter for å velge ulike retninger i skolen før man begynner på videregående skole. Selv om det finnes enkelte skoler som har en slik ordning, slik det kommer frem i kapittel 3.1.1 at Majorstua skole i Oslo har, er det ingen tradisjon for dette i Norge. Når den offentlige grunnskolen ikke har en tradisjon for spesialisering i skolen, vil mer av den spesialiserte læringen skje utenfor skolen. Sett fra dette perspektivet vil det kunne tenkes at man kan legitimere virksomheten ved Barnekoret i operaen, gjennom nettopp det at de kan tilby noe som det offentlige i Norge ikke gjør.

Dagens offentlige skole er underlagt Kunnskapsløftet, som igjen bygger på formålsparagrafen til Opplæringslova. I den generelle den av Kunnskapsløftet finner man “det meningsøkjande mennesket” og “kulturarv og identitet”, og skisserer at “opplæringa skal utvikle en identitet åt kvar einskild skjer ved at ein lever seg inn i nedarva veremåtar, normer og uttrykksformer” (Utdanningsdirektoratet, 2015). I tillegg til dette skal opplæring være i tråd med nasjonale og lokale tradisjoner: “den heimlege historia og dei særdrag som er vårt bidrag til den kulturelle variasjonen i verda” (Utdanningsdirektoratet, 2015). Under formålsparagrafen til Opplæringslova, finner man følgende punkter:

Opplæringa i skole og lærebedrift skal, i samarbeid og forståing med heimen, opne dører mot verda og framtida og gi elevane og lærlingane historisk og kulturell innsikt og forankring.

Opplæringa skal bidra til å utvide kjennskapen til og forståinga av den nasjonale kulturarven og vår felles internasjonale kulturtradisjon.

(Kunnskapsdepartementet, 2017)

Selv om det er ikke slik at Barnekoret ved DNO&B er underlagt Opplæringslova, så kan det å få ta del i Barnekorets aktiviteter være med å bygge opp om nasjonale og lokale tradisjoner. Både koristene i Barnekoret, og de som får oppleve forestillinger ved DNO&B eller om det så

er å gå på operataket, kan gi kulturell innsikt og kjennskap til en del av en kulturtradisjon. Dette er noe som kan bidra til å oppnå de to nevnte punktene ovenfor fra nettopp Opplæringslova.

I dagens skole er det også slik at nasjonale prøver og andre prøver ofte er måleenhet når man måler elevenes måloppnåelse i fagene (Utdanningsdirektoratet, 2016). Svarene fra disse prøvene blir ofte brukt for å måle kvaliteten av undervisningen i klasserommet. Man kan gjerne kritisere denne måten å bruke Nasjonale prøver og andre prøver på, men på hvilken annen måte kan man måle pedagogisk verdi? Et forslag kan være gjennom elevsamtaler eller elevundersøkelser. Hva er det som pedagogisk verdi må inneholde? Er det høy måloppnåelse i fagene eller kan det kanskje være trivsel? Uansett er det ingen nasjonal prøve som måler måloppnåelsen til koristene ved Barnekoret i DNO&B. Barnekorets pedagogiske verdi blir satt av operahuset selv. Og selv om Barnekoret ikke er en del av den formelle opplæringen i musikk i skolen, så har Barnekoret en pedagogisk profil. I mailkorrespondanse med Bergstrøm 11. oktober 2019, kommer det fram at Barnekorets pedagogiske profil er til for at barna skal fungere i DNO&Bs hovedscenerepertoar. Koristen får grunnleggende skolering og en pedagogisk styrt utvikling i Barnekoret, for å oppnå standarden som forventes på hovedscenen. Barnekorets pedagogiske prosjekter er lagt opp slik at alle barna får utviklingsmuligheter med utgangspunkt i sine individuelle forutsetninger og ferdighetsnivåer. Dette medfører at alle barna får utviklet seg, ikke kun de som i utgangspunktet er gode nok til å ha individuelle oppgaver på hovedscenen. Slik det tidligere er nevnt, er resultatet av dette er økt kvalitet på deres deltagelse under DNO&Bs hovedrepertoar (Bergstrøm).

Innledningsvis i dette delkapittelet løftet jeg fram Tjeldvoll sin definisjon av pedagogikk, som ser på pedagogikk som kunnskapen om ulike teknikker som er hensiktsmessige å lære gjennom. Denne definisjonen er også avhengig av at det er definerte læringsmål, og en bestemt målgruppe (Tjeldvoll, 2013). Sett gjennom denne definisjonen kan man argumentere for at Barnekoret kan ha en pedagogisk verdi. Læringen koristene skal gjennom er tenkt ut med tanke på hvilket læringsmål de har. Ofte er læringsmålet en bestemt forestilling, og målgruppen vil være koristene selv.

## 4.4 Kunstens egenverdi

Tidligere i kapittelet er kunstens egenverdi forklart som den verdien kunsten i seg selv innehar. Argumenter som diskuteres her, diskuteres først og fremst fra kunstens eget perspektiv. Likevel er det slik at flere av argumentene kan gjøre det vanskelig å skille om det som diskuteres er kunstens egenverdi eller menneskelig verdi. Det at kunst som oftest har en menneskelig kontekst, gjør dette skillet mer glidende. Dette forholdet gjelder også om man diskuterer Barnekorets eksistensberettigelse fra ulike perspektiver.

For mange kunstnere skulle man nok ønske at kunsten var helt fri fra det økonomiske, og slik er det nok mange ved DNO&B som skulle ønske at virkeligheten var. “Must not creative art be free of economic constraints, must it not lead a life of its own?” (Frey, 2000, Preface). Slik Frey skriver om relasjonen mellom kunst og økonomi, kan det tolkes dithen at det ønskes at kunsten er fri fra økonomien. Den “allmenne”, objektive verdien av kunst stammer fra smakens århundre, 1700-tallet, som igjen var et resultat av borgerklassens framtrødelse. (Bø-Rygg og Eriksen 2012, s. 336). Det blir viktig å anerkjenne kunstens egenverdi, og se nærmere på hvilken verdi kunsten har om man frigjør den fra de andre verdiene.

Om man skal vurdere Barnekorets verdi som kunst, er det kanskje noen som vil stille spørsmålsteget ved om Barnekoret ved DNO&B utøver kunst. Førsteamanuensis i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo, Erik Mørstad, skriver at kunst både kan oppfattes gjennom en vid og en snevrere betydning. Den vide betydningen står for spesielle ferdigheter innenfor forskjellige felt, og den snevrere betydningen betegner det skapende eller utøvende (Mørstad, 2018). Jeg velger å se på Barnekorets utøvelse som kunst, gjennom det faktum at Barnekoret ved DNO&B er en del av det profesjonelle, kunstneriske uttrykket til operahuset. “Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett ble etablert våren 2002, og deltar både på ordinære opera- og ballettproduksjoner og ved spesielle anledninger” (Den norske opera & ballett, 2016, a). Samtidig kan Barnekorets utøvelse være snevert betegnet som opera. Med samtidskunst har det kommet flere debatter om hva som kan kalles kunst. Et av verdens mest omdiskuterte kunstverk er Marchel Duchamps verk “Pissoaret” fra som ble stilt ut i 1917. Ved å stille ut et pissoar som kunst, var dette med på å skape en ny debatt rundt kunstbegrepet. På samme måte som det er vanskelig å si noe eksakt om kvalitet i kunst, er det ikke all kunst som får gehør i sin egen samtid. Samtidig er det viktig at kunst subsidiert av staten er kunst av kvalitet (Jakobsen, 2016).

I 1986 ble Det internasjonale barnekunstmuseet etablert av stiftelsen Barnas, Historie, Kunst og Kultur. Grunner til å etablere et slik museum var å bevare kunst laget av barn, at besøkende skal få delta i museets ulike aktiviteter, og å formidle ulike vandrerhistorier. Blant museets hovedmål er det å fremme barns rettigheter, og de henviser til FNs Barnekonvensjon, der barn blant annet har rett til å bli hørt og delta i kunst- og kulturliv. Gjennom Barnekorets virksomhet får barn både mulighet til å delta aktiv i kunsten som korister på en scene, og deres egne produksjoner rettet mot barn er med på å legitimere at barn har rett på sin egen kunst. På samme måte som DNO&B mottar driftstøtte fra Kulturdepartementet, gjør også Det internasjonale barnekunstmuseet det (Det internasjonale barnekunstmuseet, 2020).

For Barnekoret ved DNO&B kan det tenkes at dens egenverdi nettopp er verdien i den prosessen det er å være en del av Barnekoret. For andre vil det kanskje være det å kunne utføre kunst, mens andre igjen ønske å nyte det å være publikum til kunst. Et annet argument som belyser musikkens egenverdi er dette av den amerikanske musikkforskeren og musikkpedagog, Bennett Reimer: “One significant orientation to the values of music has been toward its role in enhancing the depth, quality, scope, and intensity of inner human experience in ways particular to how music operates; ways that distinguish music from other human endeavours” (Reimer, 2000, s. 195). Musikk har en verdi i dets musikalske opplevelser, både komponering, utøving, improvisering og lytting. Det å dele musikken med andre har også en verdi (Reimer, 2000). Om det er slik at DNO&Bs gjør “livet større”, vil det være et eksempel på hvordan den utøvende kunsten kan ha en egenverdi, både for utøveren, men også for de som deler opplevelsen av den. Innad i Barnekoret ved DNO&B vil det være mange enkeltpersoner som har en subjektiv innfallsvinkel til hvilken verdi Barnekoret har for en selv. Dette belyser at verdi også har en subjektiv side. Og fra et subjektivt perspektiv vil vi ha subjektive argumenter i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse.

“A work of art, unlike a financial instrument, has an independent existence as an object” (Findlay, 2012, s. 184). Findlay refererer her til billedkunst, men det kunne like gjerne vært snakk om musikk, dans eller annen form for kunst. Kunstens verdi kan ikke alltid bli målt etter finansielle instrumenter, likevel er det slik at vi ofte måler det slik. For hvordan kan man egentlig måle kunstens egenverdi eller affeksjonsverdi?

## 4.5 Samfunnsverdi

Barnekoret som er en del av DNO&B kan også søkes å la seg legitimere gjennom dets samfunnsverdi. Kunst kan inneha enkelte elementer av den nasjonale identiteten som gjør at man skiller seg fra andre land (O'Hagan, 1998, s. 23). Den irske økonomen John W. O'Hagan skriver i boka si *The State and the Arts* (1998) at staten allerede i den greske antikken støttet kunst og drama. Festivalene som ble arrangert var ansett som så viktig at alle skulle delta, både menn, kvinner, og også for de som ikke hadde råd til å betale inngang. Slik ulike stater i dag støtter ulike kulturtilbud, stammer fra 1600-1700-tallet, med enevelde og smakens oppblomstring dukket det opp ulike kongelige operahus. Teater og opera ble sett på som en del av utdannelsen, og artister, komponister og forfattere ble lønnet og tilbudt pensjon. Selv om det er slik at kongehuset ikke lenger har noen formell makt over kunsten, er arven etter ulike europeiske kongehus, atmosfæren rundt det med på å støtte opp under kunst i samfunnet (O'Hagan, 1998, s. 3-5).

I kapittel 3, skrev jeg om identitetsbygging: det å ha et nasjonalt operahus og en nasjonal identitet kan ha påvirkning på den personlige identitet. "If the arts help us to understand who we are and to understand the ways of living and the problems of our fellow citizens then the benefits are public in nature [...]" (O'Hagan, 1998, s. 24). Om Barnekorets fremførelser, eller det å være i Barnekoret selv, kan ha en påvirkning av egen oppfattelse av identitet, vil det kunne være et argument for Barnekorets eksistens. Gjennom et barnekor vil man kunne nå særlig ut til barn og unge ved at enkelte produksjoner ved operahuset er spesielt rettet mot denne gruppen. "I think we're kind of making the audiences of tomorrow" (Miskimmon, 2019). Slik Miskimmon beskriver er det samtidig en verdi i at Barnekoret er med på å bygge den framtidige operagenerasjonen, både de som skal jobbe der og det framtidige publikummet.

Kunst kan sammenlignes med språk når det kommer til hva som holder et samfunn sammen, og har på samme måte blitt overført gjennom generasjoner. Kunsten har først og fremst denne rollen når den priser verdiene i eget samfunn. Verdiene i samfunnet blir da en del av kunsten, og igjen formidlet til samfunnet. Slik formidling kan enten være gjennom forestillinger, i mindre formelle settinger på lekeplassen eller hjemme, eller gjennom et pedagogisk opplegg i skole eller lignende. Slik sett kan Barnekoret både være formidlere av verdiene i samfunnet gjennom hovedsceneproduksjoner og egne produksjoner rettet mot barn og unge, og koristene i Barnekoret kan gjennom kunsten lære seg ulike samfunnsverdier.

I kapittel 3.1.2 ble ulike talentutviklingstilbud presentert. Slik at det er beskrevet er Barnekoret ved DNO&B i en unik posisjon der de både har en pedagogisk profil og en utøvende profil hvor utøverne får reell øvelse av talentet sitt. Ved DNO&B er det også andre lignende programmer. Blant annet er enkelte av de unge ballettdanserne støttet av Talent Norge. I 2015 ble Talent Norge stiftet med formål om å dele ut stipender til talenter innenfor kultur, som en motivasjons for deres øving. Det er kulturdepartementet sammen med Sparebankstiftelsen og Cultiva som skal drive Talent Norge, med mål om at talenter fra Norge skal være bedre rustet i internasjonale konkurranser. Daværende kulturminister Thorhild Widvey sa at om “man lykkes krever det mye og tilpasset øving. Dette er vår oppmuntring til dem som vil satse på sitt spirende talent” (Lindø, 2015). Det at kulturministeren og kulturdepartementet er med å drive noe som Talent Norge, signaliserer at det å videreutvikle talenter innenfor kunsten har en verdi for samfunnet. “Å utvikle fremragende kunstnerskap krever former for personlig egnethet som vi finner igjen også i andre yrker, som ikke har med selve det kunstneriske innholdet eller uttrykket å gjøre” (Talent Norge, 2015). Her legger Talent Norge vekt på at den kompetansen man oppøver ved å utvikle sitt talent også kan overføres til andre deler av samfunnet, her yrkeslivet. Men stipendene deles ikke ut til enkeltpersoner, kun til organisasjoner. Dette vil tilsi at lignende organisasjoner som Barnekoret ved DNO&B kan søke disse midlene. For at midlene da skal komme «talenter» til gode, uten at det skal gå til enkeltpersoner, er det derfor nødvendig at det finnes organisasjoner som retter seg mot talentsatsing. Slik det kommer frem i artikkelen “Norsk talentsatsing fylt opp av dansere fra utlandet” i Aftenposten (Algerøy og Lerøen, 2015) går mye av disse midlene til utenlandske utøvere som virker i Norge. Ballettsjef ved DNO&B, Ingrid Lorentzen, forsvarer dette ved å si at denne satsingen uansett kommer Norge til gode, i og med at de danserne som har fått en del av dette stipendet, selv om de er utenlandske, er ansatt ved DNO&B. Lorentzen påpeker at midlene fra Talent Norge bidrar til økt nivå blant ballettdanserne ved DNO&B totalt sett. Et reelt motargument til dette er at midler bevilget til talentsatsing i Norge, først og fremst bør gå til norske søkere (Algerøy og Lerøen, 2015).

Etter at Talent Norge ble etablert har deres kriterier for talent blitt kritisert, blant annet i Klassekampen (Brække og Bratlie, 2015). Daværende direktør og kunstnerisk leder for Ultimafestivalen, Lars Petter Hagen, mener at Talent Norge sine kriterier ligner for mye på idrettens kriterier av talentsatsing. Dette mener han fører til at flere kunstformer, som kan være vanskelige å vurdere etter tekniske ferdigheter, blir utelatt fra regjeringens talentsatsing.



“Vi som driver med mer eksperimentelle kunstformer, vil ha lite utbytte av å delta i utviklingsprogrammer som er så nært knyttet til idrettens prestasjonskultur” (Brække og Bratlie, 2015).

Det å ha internasjonal prestisje vil være støttende for den nasjonale identiteten. Internasjonal prestisje er fordelaktig når det kommer til nasjonal identitet. Det vil være lettere å støtte opp om artister som gjør det bra internasjonalt, sammenlignet med artister som ikke skiller seg ut (O’Hagan, 1998). Fra dette perspektivet vil Barnekoret og Operaen som utviklingsmiljø være pådriver for at Norge skal kunne markere seg med operasangere på internasjonalt nivå.

Et annet argument som har samfunnsverdiens perspektiv er følgende av Findlay, der han mener at det å oppleve kunst sammen er kunstens verdi: “With dedicated spaces firmly entrenched in our culture, the social value of art is the necessary result of the gathering of two or more individuals for the general purpose of experiencing it” (Findlay, 2012, s. 186). Dette er også et argument for undervisning i kunst og estetiske fag, og også argument for hvorfor vi ønsker at kunst være en del av samfunnet vårt. Slik blir Barnekorets virksomhet legitimert både gjennom at man opplever kunsten sammen når man øver til en forestilling og fremfører den, men også som en interaksjon med publikum.

Samtidig som Findlay poengterer at det å oppleve kunst sammen er verdifullt, påpeker han også at kunstens dypere mening ikke kan etterprøves gjennom empiriske undersøkelser. “There is no possibility of empirical proof regarding the meaning of a work of art” (Findlay, 2012, s. 117). Det kan forstås slik at kunsten, om den skal, må etterprøves på en annen måte enn den empiriske. Derfor vil det kanskje også være vanskelig å ha en felles enighet om hva som er verdifullt når det kommer til kunst også ut fra et samfunnsperspektiv.

I tillegg til at Findlays mening om at kunsten ikke kan etterprøves empirisk, tilføyer Frey at kunsten kan en eksistensiell verdi når det kommer til at subjektet selv kan velge: “Public finance issues have received special attention, in particular the role of the state in financing culture [...]” (Frey, 2000, s. 2). Frey fortsetter å skrive at det er tatt for gitt at offentligheten skal subsidiere kunst, fordi kunst gir positiv, eksterne virkninger på samfunnet som helhet. Det er antatt at kunst vil gi en slik effekt også på de i samfunnet som ikke direkte benytter seg kunsten, fordi befolkningen yter godt av at kunst eksisterer. Det er dette Frey kaller eksistensiell verdi. Med at det offentlige subsidierer kunst, har innbyggerne muligheten til å velge kunstneriske aktiviteter. Denne valgmuligheten kaller Frey for valgverdi. I tillegg har

kunsten en verdi bestående av dets arv. Dette er den verdien vi gir videre til kommende generasjoner ved å subsidiere kunst i dag.

## 4.6 Konkluderende kommentar

I dette kapittelet har vi sett på hvordan Barnekoret ved DNO&B kan legitimere sin eksistens fra ulike perspektiver. I den sammenheng har begrepet verdi, og ulike tolkninger av verdi vært styrende for forskjellige måter å lete etter legitimering av Barnekoret på. De fire hovedverdiene har vært økonomisk verdi, pedagogisk verdi, kunstens egenverdi og samfunnsverdi. Det har vært viktig å skille mellom disse ulike typer verdier, samtidig som det å redegjøre for at Barnekoret ikke eksisterer utelukkende på grunn av en av disse enkeltfaktorer.

Ved å se på Barnekoret gjennom et økonomisk perspektiv er det vist til hvordan kunst kan skape arbeidsplasser. Barnekorets virksomhet har vokst slik at det har vært nødvendig å utvide personalet tilknyttet koret. Videre er det pekt på at Barnekoret kan være med på utvide publikumsmassen til DNO&B. Det jobbes med produksjoner som skal nå ut til nye publikummere og mulige barnekorister. Dette er viktige, økonomiske argumenter for deres eksistens. Gjennom årsrapportene til DNO&B har alle tilgang til årsresultatene, men i årsrapportene det kun noen av aktivitetene ved Barnekorets egne produksjoner som er ført eksplisitt i regnskapet. Derfor kan man ikke finne tallmateriale som vurderer Barnekorets økonomiske bidrag til hovedproduksjonene ved DNO&B.

De pedagogiske verdier av et barnekor ved operahuset ligger først og fremst i det at man får utdannet dyktige barnekorister ved DNO&B. I et lengre perspektiv vil muligens noen av disse koristene gå videre på operastudier, og på den måten har det pedagogiske opplegget rundt Barnekoret bidratt til rekruttering av profesjonelle, lokale operasangere. I en norsk grunnskole med få undervisningstimer i musikk, sammenlignet med de fleste andre fag, kan Barnekoret bidra til å lære bort musikk til de barna som får tilbud om å bli en del av Barnekoret. Det å ha elever inn i norsk skole som er opplært i utvalgte ferdigheter, slik operafaget vil være innenfor skolefaget musikk, vil kunne ha en pedagogisk verdi der elevenes ferdigheter er med på å legge grunnlaget for undervisningen. Barnekoret har også mulighet til å gi koristene opplæring av faglærte, noe som ikke alltid lar seg gjøre i skolen.

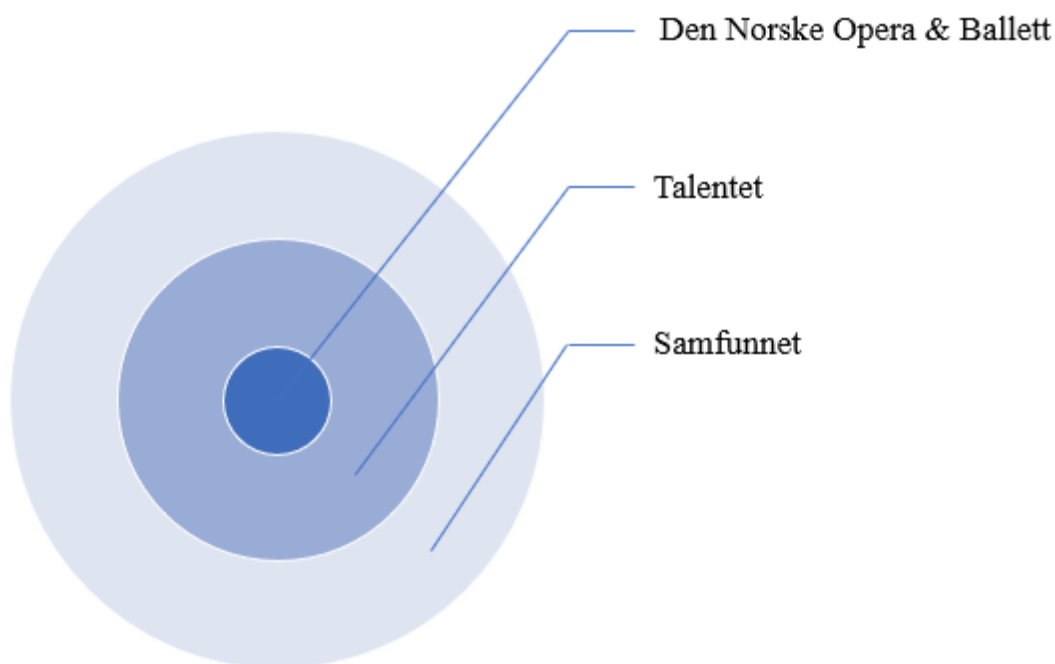
En annen innfallsvinkel i dette kapittelet var å prøve å legitimere Barnekorets eksistens gjennom Barnekorets egenverdi. I debatten rundt hva som kan kalle seg for kunst, har det vært viktig å fastslå Barnekorets arbeid og utøvelse som kunst, for å kunne si noe om Barnekorets egenverdi som en kunstnerisk aktivitet. I lys av dette er linjene trukket til samtidskunst og annen barnekunst, der argumenter og tanker rundt disse kunstformene brukes for å legitimere Barnekoret som kunst. Blant annet er verdien i de kunstneriske prosessene innad i Barnekoret trukket fram for å underbygge denne påstanden.

Det siste perspektivet av verdier er samfunnsverdi. Gjennom å legitimere Barnekorets aktivitet fra et samfunnsperspektiv, kan man se hvilke sider av Barnekoret som bringer noe tilbake til samfunnet. Gjennom statlig støtte er det en underliggende faktor at virksomheten ved DNO&B gir noe tilbake til samfunnet. Barnekoret vil særlig nå ut til barn og unge gjennom deres egne produksjoner, og på den måten nå ut til barn og unges oppfattelse av identitet. Det at kunst kan speile samfunnet gjør slik at kunsten kan formidle ulike verdier, og man kan lære seg ulike samfunnsverdier ved å utøve kunst. Slik sett blir kunsten en bærer for de verdiene samfunnet rundt verdsetter. Videre kom poenget om at det å utvikle talenter er verdifullt for samfunnet, fordi internasjonal prestisje vil være støttende for nasjonal identitet.

Et annet perspektiv som ikke har fått stor plass i denne oppgaven, men som kunne bidra til et spennende arbeid videre innen temaet, er hvordan kunsten kan påvirke helsen vår, og verdien av nettopp denne egenskapen. Aristoteles mente at kunsten var nyttig fordi den vekker og utrenser farlige følelser i mennesket, bidrar til katarsis (Findlay, 2012, s. 118). I intervjuet med operasjef Annilese Miskimon kom det også frem at hun mener det er sunt å synge: “One of the best things you can do for your mental health is singing with people and make music, so I think that’s important” (Miskimmon, 2019). Fra en introduksjon til Stefan Herheims “La Boheme” ved Den norske opera & ballett i 2012 ble oppsetningen kritisert fordi kreft hadde fått en for stor rolle, og kritikken rettet seg mot det at publikum syntes sykdommen ble for nær deres egne liv hvor mennesker som har gått bort på grunn av denne sykdommen og det vil kunne føles ganske vondt å se en forestilling der til og med barna er skallet. Men det er kanskje nettopp det kunsten skal, å la oss kjenne på følelser, og særlig de følelser som lar oss kjenne på hvem vi er? Det er kanskje ikke helt det samme som Aristoteles tenkte, men kunsten og følelser har lenge vært knyttet sammen, og er en sterk og effektiv kombinasjon.

## 5 Oppsummering

Hovedformålet med denne oppgaven har vært å bli bedre kjent med Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett, og trekke fram ulike argumenter for Barnekorets eksistensberettigelse. Gjennom oppgaven har jeg lagt fram ulike perspektiver knyttet til oppgaven problemstilling: *Hvilke argumenter finner vi i legitimering av Barnekorets ved Den Norske Opera & Ballett sin eksistensberettigelse?* Oppgaven har hatt et bredt omfang, noe som det er redegjort for i kapittel 1. Argumenter for Barnekorets eksistens har kommet fram i både kapittel 2, 3 og 4. Disse tre kapitlene har tatt oss igjennom en diskusjon i legitimeringen av Barnekorets eksistens gjennom Den Norske Opera & Balletts eget perspektiv i kapittel 2, barnekorets perspektiv i kapittel 3, og samfunnets perspektiv i kapittel 4. Denne måten å strukturere diskusjonen rundt argumentene i Barnekorets legitimeringsdebatt på er illustrert gjennom figur 1:



(Figur 1, Oppgavens struktur)

Det er ikke slik at det som er innerst i sirkelen er mer sentralt eller viktig for diskusjonen i denne oppgaven, men den gir en oversikt over hva som ligger bak argumentene for Barnekorets eksistens.

I kapittel 2 *Den Norske Opera & Ballett og Barnekoret* skriver jeg at tidligere kormester, Steffen Kammler, i 2001 hadde et ønske om et eget barnekor ved Den Norske Opera. Dette viser at interessen for Barnekoret kommer fra organisasjonen selv. Med andre ord er det ingen som har pålagt Den Norske Opera & Ballett å ha et eget barnekor i sin virksomhet. Det å gå tilbake til Barnekorets oppstart for å se til hvilke argumenter som ble brukt i Barnekorets opprettelse, har gitt grunnlag for videre argumentering for Barnekorets eksistens. Blant de mest tungtveiende av argumentene for Barnekorets opprettelse er de kunstneriske argumentene. Argumenter som går på det å la barn spille barneroller er sentrale. Videre har Kammler påpekt at det å ha et barnekor som en del av den kunstneriske driften ved et operahus har gjort slik at barnekoristene ikke bare får opplæring i sangfaget, de får også opplæring i det å stå å spille en rolle på scenen. Kombinasjonen av sang og skuespill i operafaget, samt at barnekoristene er tilgjengelig når det er kunstnerisk argumentert for det i operaproduksjon, er svært tungtveiende for både opprettelsen av Barnekoret. Samtidig er dette også argumenter som bidrar i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse. Disse argumentene kan anses som mer generelle argumenter for å ha barnekor som en del av driften ved et operahus.

I tillegg til dette har det i kapittel 2 har det blitt presentert mer konkrete argumenter knyttet til Barnekoret ved DNO&B. Gjennom intervju med operasjef Miskimmon kom det fram at Barnekoret ved DNO&B er det beste barnekoret hun har jobbet med i sin karriere, både som regissør og operasjef. Miskimmon gir uttrykk for at god dialog med ledelsen i Barnekoret, medfører at de kreative ideene og kunstneriske forslagene lett lar seg utføre med Barnekoret ved DNO&B. Hun trekker fram måten ledelsen i Barnekoret har lagt opp undervisningen og opplæringen. Ved at de unge koristene i tidlige alder får lov til å være med på scenen, kan dette ha gitt positive resultater på det totale kunstneriske nivået til Barnekoret. På denne måten lærer de yngre og mer uerfarne koristene av de andre koristene, uten at helhetsinntrykket på scenen har lavere kunstnerisk kvalitet.

Ved å åpne opp muligheten for å avklare hvilke argumenter som bidrar positivt i eksistensberettigelsen av Barnekoret ved DNO&B, åpner man også opp for å finne argumenter som bidrar negativt. Dette er særlig argumenter som går på utfordringer knyttet til

det kunstneriske og pedagogiske opplegget rundt koristene i Barnekoret, og utfordringer knyttet til Arbeidsmiljøloven. Utfordringene knyttet til det kunstneriske og det pedagogiske handler i stor grad om hvordan man skal legge opp et godt undervisnings- og opplæringstilbud til barnekoristene, samtidig som man holder et høyt kunstnerisk nivå. Blant annet er det en utfordring at koristene i Barnekoret går på skolen når det passer best for de andre yrkesgruppene på operahuset å ha prøver til ulike forestillinger. En annen utfordring er at mye av aktiviteten ved Barnekoret skjer på kveldstid, gjerne etter leggetid for de yngste koristene. I tillegg til at aktiviteten foregår på kveldstid, har koristene gjerne vært på skolen fra tidlig på morgenen, og dermed har de lite pauser og tid til annet når det er forestillinger eller prøver på kveldstid. Når det kommer til prøver på dagtid, kunne dette vært løst om koristene i større grad fikk mer fri fra skolen til prøver på operahuset. På den andre siden skal ikke det å være aktiv i Barnekoret gå utover koristene skolegang. I hvilken grad det å få fri til prøver på dagtid er en negativ faktor for koristene i Barnekoret eller ikke, er ikke noe denne oppgaven har gått inn på. Ut fra reglementet skolene i Norge må forholde seg til, er det mulig å få innfridd 10 skoledager per skoleår til “annen avtalt opplæring” (Børnes & Austad, 2012).

Fra barnekoristene perspektiv kan man også finne argumenter for Barnekorets eksistens. Det å være en del av Barnekoret gir muligheter for å oppleve og erfare det å være en del av et profesjonelt operahus, og barnekoristene får undervisning i operafaget på en måte som ikke ville vært mulig om undervisningen ikke fant sted i relasjon til operahuset. I tillegg er det slik at barnekoristene vil kan med seg sine erfaringer og kunnskap videre, selv når de ikke lenger er en del av Barnekoret.

I kapittel 3 er oppgavens fokus et steg lenger ut av sirkelens sentrum, og diskusjonen i dette kapitlet omhandler et argumentasjonsgrunnlag som tar talentene eller koristene i Barnekoret ved DNO&B sitt perspektiv. For å kunne legitimere argumenter som tar talentets perspektiv, var det viktig å redegjøre for at koristene i Barnekoret kan anses som talenter. Slik det i kapittel 2 var viktig å gi rom til å forklare og introdusere både DNO&B og Barnekoret, har det i kapittel 3 vært viktig å legitimere koristene i Barnekoret som talenter og Barnekoret som talentutvikling. Ved å anse koristene i Barnekoret som talenter og Barnekoret som talentutvikling vil det være mulig å overføre argumenter som blir brukt i legitimeringen av andre talentutviklingstilbud. På denne måten er også andre talentutviklingsprogram innen musikk både bidragsytende i selve argumentasjonen rundt talentutvikling innen musikk, samtidig som det er en arena for sammenligning, der det unike for Barnekoret har vært viktig

å trekke fram. Sider som gjør Barnekoret ved DNO&B unikt fra andre talentutviklingsprogram vil være viktige argumenter i Barnekorets eksistensberettigelse. Blant annet er det tungtveiende at koristene ved Barnekoret i DNO&B både får opplæring og undervisningen i en sammenheng der de er en del av et profesjonelt ensemble på et anerkjent operahus.

Det utdypes også at aktiviteten og driften av Barnekoret i stor grad lar barn være barn. Både det å la barn få lov til å være med å utøve musikk, og begrepet, og bruken av, magisk realisme er to sentrale temaer, som begge inviterer til nye perspektiver i Barnekorets eksistensberettigelse. Vestad skriver at vi i dagens samfunn i Vesten setter barndom høyt, og hun argumenterer for at aktiviteter som lar barn være barn har en positiv effekt på barndommen (Vestad, 2013). Begrepene “human beings” og “human becomings” er to forskjellige syn på barndom. Human becomings refererer til at barn ikke er ferdig utviklet, der human beings vektlegger verdien i barnestadiet av livet. Det å trekke inn barn i forestillinger på Hovedscenen uttrykker at DNO&B setter pris på at barna er barn, og gjerne ønsker å bruke de til å spille barneroller. På denne måten blir det både verdsatt at barn spiller barneroller, og at barn utøver disse rollene. Samtidig som man kan argumentere fra et barneperspektiv sett fra talentenes/koristenes side, kan barneperspektivet også brukes for de som er barn blant publikum.

Det at Barnekoret har sine egne produksjoner kan også være et argument til fordel for Barnekorets eksistensberettigelse, da særlig fordi dette er produksjoner av barn, for barn og med barn. I tillegg inneholder flere av Barnekorets egne produksjoner større eller mindre deler av magisk realisme. Det er i kapittelet redegjort for hvordan flere av disse produksjonene blander realistiske og magiske elementer, og at denne kombinasjonen gir et grunnlag for å uttrykke seg på barns premisser. Ved at DNO&B har produksjoner rettet mot et barnepublikum, er det med på å skape aksept for – og bedre forståelse av – barnekultur og barnemusikk.

Det har også vært opplysende å se på hvilken måte det å være en del av Barnekoret kan påvirke barnas identitet, og om det i et identitetsperspektiv finnes argumenter som er gyldige i legitimeringsdebatten i denne oppgaven. I å lete etter argumenter fra et identitetsperspektiv har Even Ruud vært en viktig kilde. Even Ruud er anerkjent for å være en av Norges viktigste bidragsgivere når det gjelder å knytte sammen begrepene musikk og identitet: Dette er grunnen til at han – og dem han referer til – fremstår som en dominerende kilde i oppgaven.

Identitetsbegrepet kan forstås på ulike måter, og et utvalgt av disse ulike perspektivene er presentert i kapittel 3 *Talentutvikling og barndom*. Oppgaven har ikke konkludert med en definisjon av begrepet identitet, men konkludert med at flere forståelser av identitet ikke trenger å motsi hverandre. Identitet har både indre og ytre kjennetegn, samtidig som man har en offentlig identitet. Videre har oppgaven fokusert på de sidene av det å være korist i Barnekoret som er viktig for identitetsfølelsen. Musikk som identitetsmarkør, hvordan identiteten blir påvirket av utviklingsmiljøet, på hvilken måte mestring og kompetanse ved å være delaktig i Barnekoret kan ha en effekt på koristens identitetsfølelse, og identitet som musiker er alle ulike perspektiver hvorfra man kan søke å løse denne oppgavens problemstilling fra. Utgangspunktet for å benytte seg av identitetsperspektivet er, som ellers i kapittel 3, å ta koristenes perspektiv, og avdekke argumenter fra deres ståsted som er givende i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse.

Videre er det også slik at ringvirkningene har nådd ut til samfunnet, og man kan argumentere for Barnekorets eksistens gjennom et samfunnsperspektiv. Det at Barnekoret eksisterer kan legitimeres gjennom ulike verdier dagens norske samfunn setter høyt. Verdiene diskutert i kapittel 4 representerer fire ulike verdiperspektiver når det kommer til denne oppgaven. Disse fire verdiene er økonomisk verdi, pedagogisk verdi, kunstens egenverdi og samfunnsverdi. Det er argumenter som taler for Barnekorets eksistens gjennom alle disse perspektivene, samtidig som det også er mulig å finne argumenter som taler mot.

Når det kommer til økonomisk verdi kan denne kategoriseres som instrumentell verdi, og kan søkes målt gjennom ulike valuter. Den økonomiske situasjonen til DNO&B blir stadig diskutert i media, da særlig med tanke på bevilgninger over statsbudsjettet, billettinntekter og pensjon til DNO&Bs ansatte. Det å se Barnekoret under ett når det kommer til økonomi har vist seg å være vanskelig. I årsrapportene fra DNO&B er det kun noen av Barnekorets aktiviteter fra egne produksjoner som er ført. Det er derfor ikke mulig å få et fullstendig bilde av den økonomiske siden av driften til Barnekoret. Samtidig er det informert om at Barnekoret AS er avhengig av Operaen AS for å gå i overskudd. Bergstrøm, produsent og regissør for Barnekoret poengterer at det ikke er mulig å bruke regnskapstallene for å forklare Barnekoret verdi. Noe av det som gjør dette vanskelig er at Barnekoret er en del av helheten ved DNO&B ved at det f.eks. er det samme musikerne i orkesteret uavhengig om Barnekoret er med i produksjonen eller ikke. Gjennom det økonomiske perspektivet finner vi også argumenter som er positive når det kommer til Barnekorets eksistensberettigelse. Barnekoret



bidrar til at Operaen når ut til et bredere publikum, noe som både gir billettinntekter nå, men også skaper morgendagens publikum. Driften og aktivitetsnivået i Barnekoret har økt, slik at det er ansatt en ekstra stilling for å ta seg av administrativt arbeid. Samtidig som det å ha flere ansatte tilsier økte lønnsutgifter, anses det å skape arbeidsplasser i seg selv som positivt. I tillegg til dette er Barnekoret, som tidligere påpekt, en del av en større kulturinstitusjon, som gjennom sin plassering har gitt en unik verdi når det kommer til pris på tomter rundt operabygget. Både Frey og Findlay poengterer, på hver sin måte, at det er vanskelig med økonomisk profitt i utøvende kunst. Selv om samfunnet har mer penger, brukes det relativt mindre penger på kunst, samtidig som kostnadene ved kunstutøvelse har økt.

Som diskutert i kapittel 4, er det slik at Barnekoret kan ha pedagogiske verdier i sin virksomhet. Det er tydelig gjennom Barnekorets egne sider på Operaens nettsider at Barnekoret er en musikkpedagogisk virksomhet, da de tilbyr undervisning i sang, drama og bevegelse (Den Norske Opera & Ballett, 2016, a). Pedagogikk er ikke utelukkende forbeholdt formell skolegang. Gjennom Imsens definisjon av pedagogikk, inngår både oppdragelse, undervisning og sosialisering. For å si hvilken pedagogisk verdi Barnekoret kan ha, har det vært viktig å se til skolefaget "musikk". Ved at musikk er etablert som et skolefag, signaliserer det at musikk har en pedagogisk verdi. Barnekoret har sin egen pedagogiske profil, og med ulike utviklingsmuligheter for koristene. I dagens norske skole er musikkfaget blant de fagene som har fått redusert timetall gjennom nye læreplaner. I tillegg til dette er det få faglærte som underviser i musikk, og brorparten av de som underviser i musikk er utdannet allmennlærere, der man har formell undervisningskompetanse i flere fag, framfor å ha spesialisert seg på ett eller to fag. Selv om Barnekoret ikke er en del av undervisningstilbudet i Skole-Norge, betyr ikke det at man ikke kan sammenligne Barnekorets undervisning med den obligatoriske musikkundervisningen. Barnekoret kan tilby en annen spesialisering i musikkfaget, enn det obligatoriske tilbudet i norsk skole kan tilby. På denne måten kan man argumentere positivt for Barnekorets eksistens, da de har et enestående undervisningstilbud.

Å støtte opp under Barnekorets eksistens gjennom deres kunstutøvelse og verdien i dette har også vært et av perspektivene i kapittel 4. For å klargjøre argumentene fra dette perspektivet stadfestet diskusjonen Barnekorets musikkutøvelse som kunst. Gjennom Mørstads definisjon, der kunst både kan ha en vid og snever betydning, kunne Barnekorets aktivitet gjenkjennes innen begge kategoriene. Det kan virke motstridende at man legitimerer noe som kunst, når det er kunstens egenverdi det diskuteres. Likevel kan det hende noen vil stille spørsmålstejn

ved hva som egentlig er kunst, og da har det vært viktig å fastslå at barnekunst også er kunst, med blant annet å se til Barnekunstmuseet, der kunst av barn er anerkjent og får støtte fra Staten. Det som kan være vanskelig når det kommer til å finne konkrete argumenter i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse når perspektivet er kunstens egenverdi, er at den ofte er subjektiv. Det vil si at det finnes mange ulike subjektive argumenter for kunstens egenverdi. Dette er ikke utelukkende negativt, men det betyr at det er utfordrende å spesifisere argumentene.

Det siste perspektivet som er presentert i kapittel 4 er samfunnsverdi. Slik tidligere nevnt og forutsett, ble det i diskusjonen gjennom dette perspektivet presentert argumenter som tidligere i oppgaven er blitt diskutert gjennom andre perspektiver. Gjennom DNO&Bs statlige støtte var det særlig relevant å bringe dette perspektivet inn i diskusjonen. Det å støtte kunst og kultur har eksistert siden den greske antikken, og dagens støtteordning for kunst- og kulturlivet stammer fra 1600-1700-tallets støtteordninger til kunst og kultur fra ulike kongelige og rike familier. I argumentasjoner for Barnekorets eksistens er det et særdeles stødig argument at Barnekoret har en unik evne til å nå ut til barn og unge, nettopp fordi de er barn og unge som det yngre publikum i salen kan kjenne seg igjen i. Ikke bare når de ut til et annet publikum og er med på å bygge neste generasjons operagjengere, men det bidrar også til rekruttering av framtidig arbeidstakere i ulike yrkesgrupper ved DNO&B. En annen viktig rolle kunst har for samfunnet, er at verdiene i et samfunn blir speilet gjennom kunsten, og gjennom kunsten blir verdiene i samfunnet formidlet ut. På denne måten blir Barnekoret formidlere av verdier. I tillegg til dette kan man gjennom å utøve kunst også lære seg ulike samfunnsverdier. Slik sett kan dette bli sett på som et tannhjul, der samfunnsverdi i ulike roller er med på å drive verdiene som er viktig i et samfunn videre.

Det å videreutvikle talenter kan også ha en samfunnsverdi. Dette er fordi internasjonal prestisje hos talentfulle sangere har en positiv effekt på den nasjonale identiteten. Kunsten har også en valgverdi, der verdien ligger i at man kan velge å benytte seg av ulike kunst- og kulturtilbud, men man kan også velge å ikke gjøre det. Og gjennom et samfunnsperspektiv er det også verdifullt at kunst og kultur er med på å skape arv til kommende generasjoner.

Gjennom oppgavens arbeid har det vist å være vanskelig å finne spesifikk teori og andre tekster som omhandler barnekor ved ulike operaer, hvis vi ser bort fra ulike anmeldelser. Barnekoret er ikke bare et barnekor, eller bare et talentutviklingsprogram. Barnekoret er en blanding av opplæring i barnekor på et særdeles høyt nivå som kan klassifiseres som

talentutvikling, samtidig som de kontinuerlig er en del av det kunstneriske uttrykket ved DNO&B der det trengs barnekorister. Fordi det har vært vanskelig å finne annen teori som treffer dette området godt, har det vært naturlig å se til teori innen f.eks. identitet og pedagogikk. Ved Barnekorets komplekse drift vil man også kunne dele forskjellige deler av deres praksis inn i ulike fagtradisjoner. Dette betyr ikke at det ikke er glidende overganger i Barnekorets drift og hvilke deler av driften deres som karakteriseres som hva. Jeg håper denne oppgaven kan få andre til å forske videre på dette temaet, da det er et lite belyst tema.

Slik det er i alle undersøkelser må man velge hvilke spørsmål man vil undersøke videre, og hvilke man lar stå ubesvart. Denne oppgaven har belyst flere argumenter som er sentrale i diskusjonen rundt Barnekorets eksistensberettigelse, men på ingen måte alle. Da enkelte områder står ubesvart, vil det bety at flere argumenter som kan være interessante å bringe opp denne diskusjonen har uteblitt. Et at disse er at det i oppgaven ikke kommer fram om det har vært en lenger diskusjon i etableringsfasen av Barnekoret. Det vil si at denne oppgaven ikke besvarer hvilken diskusjon som var i forkant av Barnekorets eksistens. Det som er interessant er at det heller ikke har kommet fram informasjon som tilsier at det må kjempes for Barnekorets eksistens. I intervjuet med operasjef Miskimmon kom det fram svært positive betraktninger rundt Barnekorets videre eksistens. Sett fra denne vinkelen kan det tenkes at denne oppgaven kan bidra til argumenter for Barnekorets eksistens, og et større fokus rundt Barnekoret.

Mitt ønske er at denne oppgaven skal bidra til mer publisitet om barn og musikk på tvers av ulike fagtradisjoner, både innenfor musikkvitenskapen, men også andre vitenskaper. Der det tidligere var etterlyst mer forskning på populærmusikk på populærmusikkens premisser, må det også innenfor barnemusikk bli forsket mer på barnemusikk på dens premisser. Denne oppgaven er også interessant med tanke på at det er en klassisk musikk sjanger som blir studert fra perspektiver der den klassiske musikken i seg selv ikke er fokuset, men hvilken påvirkning klassisk utøvelse av operafag kan ha på barn og unge. Det er vanskelig å fullstendig løsrive Barnekoret fra resten av institusjonen de er en del av. Likevel, det som gjør denne undersøkelsen spesiell, er at Barnekoret er i sentrum – og ikke operakoret eller DNO&B – og hvilken positiv påvirkningskraft barna har.

# Litteraturliste

Algerøy, Åge og Lerøen, Mikal Olsen 2015. *Norsk talentsatsing fylt opp av dansere fra utlandet*. Aftenposten. Hentet 19. februar 2016 fra <http://www.nrk.no/hordaland/norsk-talentsatsing-fylt-opp-av-dansere-fra-utlandet-1.12454607>

Arbeidstilsynet. 2019. *Minstelønn*. Hentet fra <https://www.arbeidstilsynet.no/arbeidsforhold/lonn/minstelonn/?Feedback=posted#FeedbackForm>

Bae, B. 2006. Perspektiver på barns medvirkning i barnehage. I B. Bae, B. J. Eide, N. Winger & A. E. Kristoffersen (Red.), *Temahefte om barns medvirkning* (s. 6-27). Oslo: Kunnskapsdepartementet.

Barratt Due. 2019. *Talentutvikling for ungdom*. Hentet fra <https://www.barrattdue.no/talentutvikling-for-ungdom/>

Bjørhovde, Hilde. 2018. *Vil ha dyrere billetter i Den Norske Opera & Ballett*. Aftenposten. Hentet 25. august 2019 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/6ngALO/Vil-ha-dyrere-billetter-i-Den-Norske-Opera--Ballett>

Brække, Jonas og Bratlie, Tom Henning 2015. *Avviser talentsatsing*. Klassekampen. Hentet 19. februar 2016 fra <http://www.klassekampen.no/article/20150121/ARTICLE/150129994>

Bugge, Mette. 2003. *Tren 10.000 timer – og bli best!* Aftenposten. Hentet 11. juli 2019 fra <https://www.aftenposten.no/norge/i/rPy8w/Tren-10000-timer---og-bli-best>

Børnes, C & H. Austad. 2012. *Om føring av fravær i videregående opplæring*. Hentet fra [https://www.udir.no/globalassets/upload/lov\\_regelverk/tolkningsuttalelser\\_forskrift\\_oppsummering\\_fravar\\_vgs.pdf](https://www.udir.no/globalassets/upload/lov_regelverk/tolkningsuttalelser_forskrift_oppsummering_fravar_vgs.pdf)

Bø-Rygg, Arnfinn og Trond Berg Eriksen (red.) 2012. *Klassisk estetisk teori fra Platon til Diderot*. Universitetsforlaget, Oslo.

Dalland, Olav. 2017. *Metode og oppgaveskriving*. (6. utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk

- Den norske opera & ballett, 2016, a. *Barnekoret*. Hentet fra <http://operaen.no/om-dnob/barnekoret/>
- Den norske opera & ballett, 2016, b. *Om DNO&B*. Hentet fra <http://operaen.no/Om-DNOB/Om-DNO-og-B/>
- Den norske opera & ballett, 2019, a. *Annilese Miskimmon*. Hentet fra <https://operaen.no/personer/ledelsen/annilese-miskimmon/>
- Den norske opera & ballett, 2019, b. *Etiske retningslinjer for DNO&B*. Hentet fra [https://operaen.no/globalassets/om-oss/etiske\\_retningslinjer\\_for\\_dnob.pdf](https://operaen.no/globalassets/om-oss/etiske_retningslinjer_for_dnob.pdf)
- Den norske opera & ballett. 2019, c. *Nasjonaleoperaen*. Hentet fra <https://operaen.no/om-oss/om-dnob/nasjonaleoperaen/>
- Den norske opera & ballett, 2019, d. *Om Den Norske Opera & Ballett*. Hentet fra <https://operaen.no/om-oss/>
- Den norske opera & ballett, 2019, e. *Retningslinjer for samfunnsansvar*. Hentet fra [https://operaen.no/globalassets/om-oss/retningslinjer\\_for\\_samfunnsansvar\\_i\\_dnob.pdf](https://operaen.no/globalassets/om-oss/retningslinjer_for_samfunnsansvar_i_dnob.pdf)
- Den norske opera & ballett, 2019, f. *Styret og ledelsen*. Hentet fra <https://operaen.no/om-oss/om-dnob/ledelsen-og-styret/>
- Den norske opera & ballett, udatert a. *Årsrapport 2015*. Hentet fra [http://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport\\_2015.pdf](http://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport_2015.pdf)
- Den norske opera & ballett, udatert b. *Årsrapport 2016*. Hentet fra [https://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport\\_2016.pdf](https://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport_2016.pdf)
- Den norske opera & ballett, udatert c. *Årsrapport 2017*. Hentet fra [https://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport\\_2017\\_web.pdf](https://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport_2017_web.pdf)
- Den norske opera & ballett, udatert d. *Årsrapport 2018*. Hentet fra [https://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport\\_dnob\\_2018.pdf](https://operaen.no/globalassets/arsrapporter/aarsrapport_dnob_2018.pdf)
- Deutsche Oper Berlin, 2017. *Singing in the Chorus*. Hentet fra [https://www.deutscheoperberlin.de/en\\_EN/kinder-und-jugendchoere](https://www.deutscheoperberlin.de/en_EN/kinder-und-jugendchoere)
- Dewey, John. *Art as Experience*. 18. Opplag. Capricorn Books, New York.

- Findlay, Michael 2012. *The Value of Art*. Prestel, München, London og New York.
- Frey, Bruno S. 2000. *Arts & Economics. Analysis and cultural policy*. Springer Verlag, Berlin
- Idsøe, Ella Maria Cosmovici. *Har vi råd til å miste de evnerike barna?* Aftenposten. Hentet 18. februar 2016 fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Har-vi-rad-til-a-miste-de-evnerike-barna-7461577.html>
- Jakobsen, Siw Ellen. 2016. *Hva er egentlig god kvalitet i kunst?* Hentet fra <https://forskning.no/kunst-og-litteratur-kunsthistorie/hva-er-egentlig-god-kvalitet-i-kunst/395750>
- Hanken, Ingrid Maria og Geir Johansen. 2013. *Musikkundervisningens didaktikk* (2. utg). Oslo: Cappelen Damm
- Hansen, Kai Arne. 2018, a. *barnemusikk*. Hentet fra <https://snl.no/barnemusikk>
- Hansen, Kai Arne. 2018, b. «Sangfoni: Magisk realisme, leken læring og identitetsutforskning i barns audiovisuelle musikkultur. *Studia Musicologica Norvegica*. 44. 102-117. 10.18261/issn.1504-2960-2018-01-07.
- Hamm, Christine. 2019. *magisk realisme – litteratur*. Hentet fra [https://snl.no/magisk\\_realisme\\_-\\_litteratur](https://snl.no/magisk_realisme_-_litteratur)
- Hargreaves, David J., & Alexandra Lamont. 2017. *The Psychology of Musical Development*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hattie, J. (2009). *Visible learning: a synthesis of over 800 meta-analyses relating to achievement*. London: Routledge.
- Holdhus, Kari. 2015. «Skolekonserter – relasjonelle kunstdidaktiske praksiser?» *Studia Musicologica Norvegica* 39 (1): 87-105.
- Imsen, Gunn. 2011. *Hva er pedagogikk?* Oslo: Universitetsforlaget
- Janss, Christian, 2013. *Humanioras historie*. Hentet fra <http://folk.uio.no/kjetilrh/exfac/2013-10-07.pdf>
- Kulset, N. B. 2018. *Christopher Small*. I Store norske leksikon. Hentet fra [https://snl.no/Christopher\\_Small](https://snl.no/Christopher_Small)

- Kulturdepartementet. 2018. *Meld. St. 8 (2018–2019) Kulturens kraft — Kulturpolitikk for framtida*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/sec1>
- Kunnskapsdepartementet, 2017. *Lov om grunnskolen og den vidaregåande opplæringa (opplæringslova)*. Hentet fra <https://lovdata.no/lov/1998-07-17-61>
- Lassesen, Rudi, and Sæther, Stig Arve. *Talentutvikling I Trondheim - En Beskrivelse Av Hvordan "Trondheimsmodellen" Oppfattes Som Spillerutviklingsmodell I Fotball* (2017). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2455454>
- Lindø, Leif Tore 2015. *30 millioner til talentsatsing*. Aftenposten. Hentet 19. februar 2016 fra <http://www.aftenbladet.no/kultur/30-millioner-til-talentsatsing-3614158.html>
- Lohne, Lone 2015. *Pensjonsdrama i Operaen*. Dagens næringsliv. Hentet 9. oktober 2016 fra <http://www.dn.no/etterBors/2015/04/12/2100/Pensjon/pensjonsdrama-i-operaen>
- Majorstuen skole. 2019. *Musikk på Majorstuen skole*. Hentet fra <https://majorstuen.osloskolen.no/fagtilbud/musikk-pa-majorstuen-skole/musikk-pa-majorstuen-skole/>
- Malt, Ulrik. (2018, 20. februar). *Talent*. I Store medisinske leksikon. Hentet fra <https://sml.snl.no/talent>.
- Mørstad, Erik. 2018. *kunst*. Hentet fra <https://snl.no/kunst>
- Nielsen, Frede V. 2006. *Almen musikkdidaktik*. Akademisk Forlag, København.
- Nordhagen, Camilla Christiane, and Fiskvik, Anne Margrete. *Dans, Talentidentifisering Og Talentutvikling - En Kvalitativ Undersøkelse Omkring Kulturskolens Rolle I Utvikling Av Dansetalenter (2016)*. Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2498908>
- Norges musikkhøgskole. *Talentutvikling*. Hentet fra <https://nmh.no/studier/talentutvikling/>
- O'Hagan, J. (1998). *The state and the arts: An analysis of key economic policy issues in Europe and the United States*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Olsen, Thomas Bore 2011. *Er det lov å være flink?* Hentet fra <http://forskning.no/barn-og-ungdom-pedagogiske-fag-skole-og-utdanning/2011/06/er-det-lov-vaere-flink>

- Oper In Berlin. 2019. *Stiftung Oper In Berlin*. Hentet fra <http://www.oper-in-berlin.de/en/foundation/about.html>
- Oslo kulturskole. 2019. *Talentutvikling innen musikk*. Hentet fra <http://www.oslokulturskole.no/no/fagtilbud/talentutvikling/talentutvikling-musikk.aspx>
- Reimer, Bennett, 2000. *Why Do Humans Value Music? The Housewright Symposium on the Future of Music Education*. I *Music Education*, Mark.
- Revheim, Hanna Huglen. *Underskuddet i Operaen øker*. Hentet 25. august 2019 fra <https://www.nrk.no/kultur/underskuddet-i-operaen-oket-1.13022986>
- Ruud, Even. 2013. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ruud, Jens. 2016. *En god relasjon mellom lærer og elev kan få uante følger*. Hentet fra <https://psykologisk.no/2016/07/en-god-relasjon-mellom-laerer-og-elev-kan-fa-uante-folger/>
- Sagdahl, Mathias 2019. *verdi*. Store norske leksikon. Hentet fra <https://snl.no/verdi>
- Schwenke, M. 2019. *Operasjef Annilese Miskimmon slutter to år før tiden. Blir kunstnerisk leder i den engelske nasjonaloperaen*. I *Aftenposten*. Hentet 31. mars 2020 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/P9wPje/operasjef-annilese-miskimmon-slutter-to-aar-foer-tiden-blir-kunstnerisk-leder-i-den-engelske-nasjonaloperaen>
- Skrede, Tori. 2014. *Den vakre stormen*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/den-vakre-stormen/>
- Slaattelid, Rasmus Tore, 2017. *Humaniora*. Hentet fra <https://snl.no/humaniora>
- Sletnes, Kari Berit, 2015. *naturvitenskap*. Hentet fra <https://snl.no/naturvitenskap>
- Small, C. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Spencer, Herbert, 1884. *What Knowledge is of Most Worth?*. New York: J.B. Alden



- Stokke, Torgeir Aarvaag & Jakhelln, Henning & Gisle, Jon. (2018, 20. februar). *arbeidsmiljøloven*. I Store norske leksikon. Hentet fra <https://snl.no/arbeidsmilj%C3%B8loven>
- Store norske leksikon. 2020. *Even Ruud*. Hentet fra <https://brukere.snl.no/42619>
- Strandkleiv, Odd Ivar 2005. *Riktig vanskegrad*. Hentet fra: <http://www.elevsiden.no/laering/1106683496>
- Stray-Pedersen, E. 2013. *Håndbok for Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett*. Hentet fra [https://operaen.no/globalassets/fra-gamle-operaen/om-oss/barnekoret/haandbok\\_-\\_for\\_barnekoret-2016.pdf](https://operaen.no/globalassets/fra-gamle-operaen/om-oss/barnekoret/haandbok_-_for_barnekoret-2016.pdf)
- Svendsen, T. O. 2019. *Den Norske Opera & Ballett*. I Store norske leksikon. Hentet fra [https://snl.no/Den\\_Norske\\_Opera\\_&\\_Ballett](https://snl.no/Den_Norske_Opera_&_Ballett)
- Sætre, J. H., T. Ophus & T. B. Neby. 2016. *Musikkfaget i norsk grunnskole: Læreres kompetanse og val av undervisningsinnhold i musikk*. Hentet fra <https://utdanningsforskning.no/artikler/musikkfaget-i-norsk-grunnskole-lareres-kompetanse-og-valg-av-undervisningsinnhold-i-musikk/>
- Talent Norge, 2016. *Om Talent Norge*. Hentet fra <http://www.talentnorge.no>
- Teigen, Espen. *Raser mot gigantsubsidier til Operaen: -Resten av Norge får smuler*. Nettavisen. Hentet 25. august 2019 fra <https://www.nettavisen.no/okonomi/raser-mot-gigantsubsidier-til-operaen--resten-av-norge-far-smuler/3423675969.html>
- Telhaug, A. 1991. Om "Barneperspektivet": Innlegg fra forskere ved Norsk senter for barneforskning: Barneforskning i et historisk lys. *Barn*, 9 (1), 70-72.
- Tjeldvoll, Arild, 2013. *Pedagogikk*. Hentet fra <https://snl.no/pedagogikk>
- Utdanningsdirektoratet, 2015. *Generell del av læreplanen*. Hentet fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/generell-del-av-lareplanen/>
- Utdanningsdirektoratet, 2016. *Hva er nasjonale prøver?* Hentet fra <https://www.udir.no/eksamen-og-prover/prover/om-nasjonale-prover/>

- Utdanningsdirektoratet, 2019 a. *Fag- og timestfordeling og tilbudsstruktur for Kunnskapsløftet Udir-1-2018*. Hentet fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/fag-og-timefordeling/Tidligere-rundskriv/udir-01-2018/vedlegg-1/2.-grunnskolen/#2.2ordinar-fag-og-timefordeling>
- Utdanningsdirektoratet, 2019 b. *Timetall*. Hentet fra <https://www.udir.no/kl06/MUS1-01/Hele/Timetall>
- Utdanningsdirektoratet, 2019 c. *Læreplan i musikk*. Hentet fra <https://data.udir.no/kl06/v201906/laereplaner-1k20/MUS01-02.pdf>
- Utdanningsforbundet, 2020. *Om oss*. Hentet fra <https://www.utdanningsforbundet.no/om-utdanningsforbundet/>
- Utdanningsnytt, 2018. *Om oss*. Hentet fra <https://www.utdanningsnytt.no/om-oss/140053>
- Varkøy, Øivind. 2008. *Hvorfor musikk? – en musikkpedagogisk idéhistorie* (2. utg). Oslo: Gyldendal Akademisk
- Vestad, Ingeborg Lunde, 2013. *Barns bruk av fonogrammer: Om konstituering av musikalsk mening i barnekulturelt perspektiv*. Doktorgradsavhandling. Oslo: Universitetet i Oslo
- Vestad, Ingeborg Lunde. 2015. «Barnemusikk som et transdisiplinært emne: Om selvforståelse, musikkbegrep og affordanse som overskridende forskningsverktøy». *Barn* 33 (3-4): 49-63.
- Whist, E. & T. Christensen. 2012. *Fjorden, byen og operaen En evaluering av Bjørvikautbyggingen i et beslutningsteoretisk perspektiv*. Hentet fra [https://evalueringsportalen.no/evaluering/fjorden-byen-og-operaen-en-evaluering-av-bjorvikautbyggingen-i-et-beslutningsteoretisk-perspektiv/116312\\_Nr28\\_NO\\_WEB.PDF/@@inline](https://evalueringsportalen.no/evaluering/fjorden-byen-og-operaen-en-evaluering-av-bjorvikautbyggingen-i-et-beslutningsteoretisk-perspektiv/116312_Nr28_NO_WEB.PDF/@@inline)
- Whist, E., K. O. Kalhagen & E. Henningsen. 2017. *Nytt operahus Ettorevaluering, desember 2016*. Hentet fra <https://www.ntnu.no/documents/1261860271/1262012574/1+RAPPORT+16+JANUAR+ENDELIG.pdf/3b910624-80d0-477d-a1df-7d5c6f109209?version=1.0>

Young, S., & Ilari, B. (2019). *Music in Early Childhood: Multi-disciplinary Perspectives and Inter-disciplinary Exchanges*. Cham: Springer Nature

# Vedlegg

## Mailkorrespondanser

Bergstrøm, Gunnar. 19. januar 2017 og 11. oktober 2019

Bolander, Elin. 12. november 2019 og 21. januar 2020

Myskja, Johanne Lundebrekke. 11. oktober 2019

Toftner, Hilde Marie. 9. august 2019 – 16. september 2019

Kammler, Steffen. 13. oktober 2019

## Intervjuer

Miskimmon, Annilese. 29. august 2019.

Lindhorst, Christian. 5. oktober 2016.