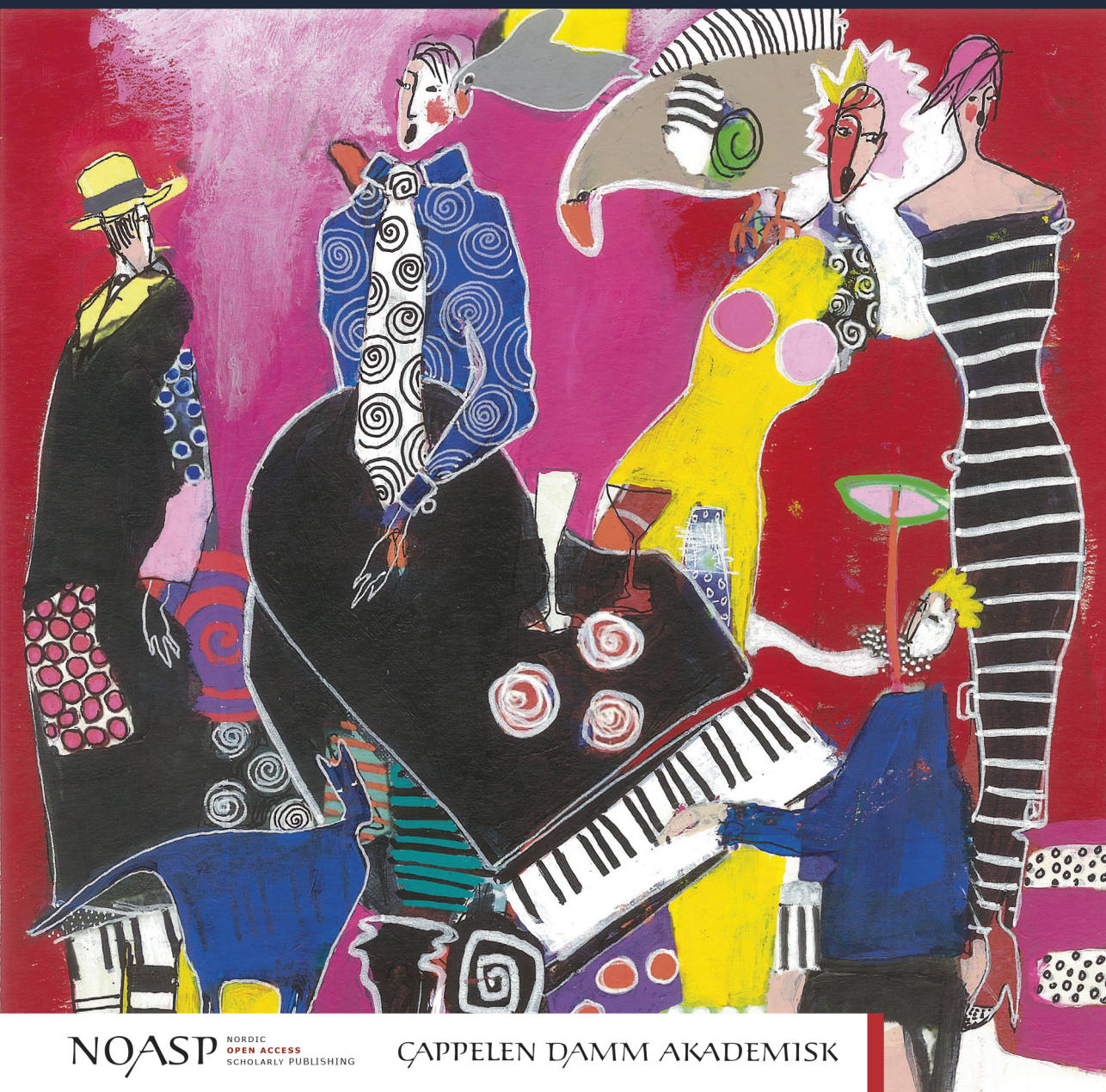


# Det usikre sangerlivet

En livshistoriestudie på langs og på tvers  
i klassiske sangeres sosiale praksis

Regine Vesterlid Strøm



Det usikre sangerlivet



Regine Vesterlid Strøm

# Det usikre sangerlivet

EN LIVSHISTORIESTUDIE PÅ LANGS OG PÅ TVERS  
I KLASSISKE SANGERES SOSIALE PRAKSIS

ÇAPPELEN DAMM AKADEMISK

© 2021 Regine Vesterlid Strøm

Dette verket omfattes av bestemmelsene i Lov om opphavsretten til åndsverk m.v. av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og å remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under betingelse av at korrekt kreditering og en lenke til lisensen er oppgitt, og at man indikerer om endringer er blitt gjort. Tredjepart kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller tredjepart eller tredjeparts bruk av verket.

ISBN trykt bok: 978-82-02-71354-6

ISBN PDF: 978-82-02-69701-3

ISBN EPUB: 978-82-02-71733-9

ISBN HTML: 978-82-02-71734-6

ISBN XML: 978-82-02-71735-3

DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.125>

Dette er en fagfelleverdert monografi.

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS

Omslagsbilde: Anne Valen Næss

Cappelen Damm Akademisk/NOASP

[noasp@cappelendamm.no](mailto:noasp@cappelendamm.no)

# Innhold

<b>Liste over figurer og tabeller.....</b>	<b>8</b>
<b>Forord.....</b>	<b>9</b>
<b>Summary.....</b>	<b>11</b>
<b>Del I Introduksjon.....</b>	<b>13</b>
<b>Entré.....</b>	<b>15</b>
<b>Kapittel 1 Klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis .....</b>	<b>17</b>
1.1 Mer enn et yrkesløp? .....	18
1.2 De usikre kunstneryrkene.....	20
1.3 Problemstilling .....	27
1.4 Forskerposisjonering .....	30
1.5 Forskningsfeltet .....	34
1.6 Innramming av prosjektet.....	48
1.7 Bokas struktur .....	53
<b>Kapittel 2 Den klassiske sangens kunnskapsgrunnlag, tradisjon, posisjon og funksjon .....</b>	<b>55</b>
2.1 Kunnskapsgrunnlaget i sang - en introduksjon.....	56
2.2 Stemme, kropp og følelser .....	59
2.3 Den klassiske sangens ideologiske røtter.....	63
2.4 Mesterlæretradisjonen i sangopplæringen .....	68
2.5 Utviklingen av ulike fonasjonsteorier i sangtradisjonen .....	73
2.6 Aspekter ved stemmeproduksjonen, stemmeregistrering, repertoar og stemmefag .....	78
2.7 Klassisk sang i relasjon til framveksten av kunstens autonomi .....	87
2.8 Mot en sosiologisk forståelse av kunsten .....	96
<b>Del II Teoretisk ramme, metodologi og metode.....</b>	<b>107</b>
<b>Kapittel 3 Praksisteoretisk forståelse av livsløp .....</b>	<b>109</b>
3.1 Livsløpsperspektivet - ulike tidsdimensjoner .....	110
3.2 Ulike forståelser av det «moderne» livsløpet .....	120
3.3 Kunstfeltet forstått som relativt autonomt og sosialt skapt .....	124
3.4 Bourdieus praksisteori .....	128

3.5	Sosialt rom, felt og kapitalformene .....	131
3.6	Praksis, habitus og den praktiske sans .....	136
3.7	Kritiske betraktninger .....	140

**Kapittel 4 Metodologiske overveielser og livshistorie som metode ..... 147**

4.1	En refleksiv synsvinkel .....	148
4.2	Teori som <i>modus operandi</i> .....	155
4.3	Epistemologiske og sosiale brudd .....	157
4.4	Livshistorier som empirisk kilde til forståelse .....	159
4.5	Verdien av livshistorier som metodisk innfallsvinkel .....	163
4.6	En abduktiv prosess .....	168
4.7	Etiske hensyn og dilemma .....	172
4.8	Hvem er profesjonelle klassiske sangere? .....	174
4.9	Vurdering av kvalitet i livshistoriestudien .....	187

**Del III Analyse, tolkning og diskusjon ..... 193**

**Kapittel 5 Musikalske spørvalg og en sterk framtidstro ..... 195**

5.1	Oppvekst til ulike tider og på ulike steder .....	196
5.2	Tidlige musikalske spor .....	198
5.3	Allsidig musikalsk bakgrunn .....	202
5.4	Positive møter med musikken og musikkfaglige personer .....	208
5.5	Ulike mulighetsrom .....	212
5.6	Gymnaset: ingen selvfølge .....	216
5.7	Bygdedyret og andre fenomener .....	222
5.8	Sen start? .....	227
5.9	Coda: Fundament og talent som livsforklaring .....	232

**Kapittel 6 Studietid: Sømløse overganger, vendepunkt og «fagkaos» ..... 247**

6.1	Overgang til høyere utøvende musikkutdanning .....	248
6.2	Opptaksprøven som rituell legitimering av sangerpraksisen .....	251
6.3	Møtet med «en helt annen kultur» .....	258
6.4	«Du er aldri god nok» .....	265
6.5	Kamp om posisjoner .....	270
6.6	Identitetskrise: «Du må velge et fag, ta et fag, få et fag!» .....	280
6.7	Stemmefagsforvirring – eller forvissning? .....	290
6.8	<i>Zwischenfach</i> og registerproblematikk – om mulige og umulige veivalg .....	294
6.9	Coda: «Både arv og miljø, det er helt klart!» .....	302

**Kapittel 7 Alternative veier til yrkeslivet ..... 313**

7.1	Glidende overganger .....	314
7.2	Utradisjonelle utdanningsveier, omveier og sidespor .....	321
7.3	Selvstendige løp utenfor utdanningssystemet .....	330
7.4	Coda: Verdien av en sangutdanning .....	340

<b>Kapittel 8 Tilganger i feltet.....</b>	<b>353</b>
8.1 «Krise i bransjen» og framveksten av en ny sangertype? .....	354
8.2 Debutkonserten .....	362
8.3 Nettverk, staller og støtteapparat .....	365
8.4 Sanger og entreprenør? .....	373
8.5 Stemme­fag som «administrativt verktøy».....	382
8.6 Prøvesang og <i>typecasting</i> .....	387
8.7 Agentur .....	396
8.8 Konsertanmeldelser .....	399
8.9 Coda: Profesjonelt arbeid - hva kreves? .....	404
<b>Kapittel 9 Livet og spillet - på, bak og utenfor scenen .....</b>	<b>423</b>
9.1 Frilanstilværelsen - «en potettilværelse» .....	423
9.2 Institusjonen opera .....	438
9.3 «De siste leilendinger» .....	445
9.4 «Spillet i krinkelkrokene» .....	457
9.5 Det hjemlige - ensomhet og hjemlengsel .....	466
9.6 Stemmekroppen .....	478
9.7 Solist, korist eller begge deler? .....	492
9.8 Coda: Takk for konserten! .....	501
<b>Del IV Avslutning .....</b>	<b>511</b>
<b>Kapittel 10 Fra usikkerhet til vurdering - et sirkulært fenomen .....</b>	<b>513</b>
10.1 Usikkerhet i parentes .....	515
10.2 En voksende usikkerhet .....	519
10.3 Et rom av usikre plasser .....	526
10.4 Vurdering som svar på usikkerhet .....	534
10.5 Betragtninger .....	541
<b>Sorti .....</b>	<b>551</b>
<b>Referanser .....</b>	<b>557</b>



## Liste over figurer og tabeller

Tabell 1	Presentasjon av informanter (kap. 4.8).....	176
Tabell 2	Starttidspunkt, formell sangundervisning (kap. 5.8) .....	227
Tabell 3	Musikkrelaterte aktiviteter fra tidlig barndom fram mot 20-årsalderen (kap. 5.8) .....	231
Tabell 4	Sangerinformantenes formelle utdanningsløp etter grunnskole/realskole (kap. 7.4).....	342
Figur 1	Konsekrasjonssirkelen (kap. 8.3).....	368
Figur 2	Ideelle kvaliteter for å sikre det usikre (kap. 10.3) .....	528
Figur 3	Musikkfeltet – et rom av muligheter (kap. 10.3).....	533
Figur 4	Usikkerhet og vurdering – et sirkulært fenomen (kap. 10.4)....	540

## Forord

Denne boka handler om hvordan klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis konstitueres. Hensikten er å søke en mer nyansert og helhetlig kunnskap om profesjonelle sangeres mulighetsbetingelser gjennom oppvekstår, studietid og yrkesliv samt overgangene mellom disse livsfasene. Usikkerhet er et gjennomgående omdreiningspunkt i boka. Med utgangspunkt i livshistorisk materiale og den komplekse relasjonen mellom det individuelle og kollektive, forstås sangeres erfaringer i lys av historiske, sosiale og kulturelle mønstre som former løpebanene og strukturerer den sosiale praksisen på bestemte måter. Her legger den klassiske sangens tradisjon sterke føringer. Studien har en tverrfaglig tilnærming, men den overordnede teoretiske rammen er fundert i Pierre Bourdieus praksisteori. Det pluralistiske livsløpsperspektivet utgjør grunnlaget for forståelsen av prosesser og endring over tid. Det usikre i sangerlivet har med covid-19 fått et utvidet meningsinnhold. Denne boka handler om tiden før koronapandemien våren 2020 rammet kulturlivet hardt.

Boka henvender seg til de som utdanner seg til sangeryrket, samt andre som har interesse av sanger-, musiker- og musikkutdanningsfeltet, profesjonsforskning og forskningsfelt knyttet til utøvende kunstnere. Boka er en revidert utgave av doktoravhandlingen *Det usikre sangerlivet: En livshistoriestudie på langs og på tvers i klassiske sangeres sosiale praksis* (Strøm, 2018). Mye av innholdet er beholdt, men all tekst er gjennomgått på nytt og enkelte delkapitler er fjernet, redusert eller omarbeidet. Stor takk til Elin Angelo, Sven-Erik Holgersen og Jostein Greibrokk for klargjørende kommentarer og oppmuntring til videre arbeid med monografien. Takk til Nord universitet, Fakultet for lærerutdanning og kunst- og kulturfag og til alle som bidro med faglige innspill til det opprinnelige manuset, ikke minst Kåre Fuglseth og Sissel Høyem Aune som med klokskap og tålmodighet fulgte meg gjennom prosjektet. Takk også til Per Mangset, Svein Haugsgjerd, Randi Kaarhus og Øivind Varkøy for uvurderlige tilbakemeldinger og gode råd underveis.

Ved å dele raust av egne livserfaringer om sangerlivet med entusiasme og åpenhet, takker jeg med ydmykhet og respekt de 14 skandinaviske sangerne som utgjør selve fundamentet i boka. Boka hadde heller ikke blitt realisert uten økonomisk støtte fra OA-fondet og Avdeling for forskning og utvikling ved Nord universitet. Takk også til forlaget og NOASP-redaksjonen som valgte å tro på bokprosjektet. Til slutt takker jeg familie, venner og kollegaer for all støtte og oppmuntring. En spesiell takk til Ann Karin Orset og Rune Hestad Jenssen for inspirerende samtaler og heiarop underveis. Boka dediserer jeg de to som står meg aller nærmest, Ola-Kåre og Sigve.

Bodø, februar 2021  
Regine Vesterlid Strøm

## Summary

Uncertainty at many levels in classical singers' career trajectories and professional practice is a fulcrum in this book. Produced through life history interviews with 14 professional Scandinavian singers, born between 1945 and 1978, the study follows the participants' experiences of possibilities and limitations of action through their life course. It obtains some of the prerequisites that underpin the practical knowledge of the singer considering the cultural traditions of classical singing and the hierarchical field of music the singers aim for and act within. The overarching theoretical framework is founded in Bourdieu's theory of practice, but the study has an interdisciplinary approach. Here, the pluralistic life course perspective forms the basis for understanding processes and changes over time. The study shows how singers' choices and strategies, reflections, opinions and preferences, can be understood in relation to their backgrounds, and their social positions in the classical music field where music is the interconnecting element. A comprehensive feature of the research material is how uncertainties are expressed as assessments as an answer to the uncertainty that characterizes singers as well as singing education, singing performance and the singing profession. This dominant practice of assessment is interpreted as a circular phenomenon, where the assessment culture becomes a consequence of uncertainty, while increasing uncertainty.



# Del I

## Introduksjon



# Entré

Utdrag fra intervju med sopranen «Gitte», som er heltids klassisk sanger:

Før jul skulle jeg synge med et vokalsemble i et utdrag fra *Messias*. Når jeg er med i denne type prosjekter, pleier det å være sånn at vi alle sammen synger i koret og så får alle en solo. I denne konstellasjonen fikk alle andre noe å synge foruten meg, og jeg syntes det var så forferdelig. Jeg kunne ikke forstå det. [...] Med til historien hører det selvfølgelig bakenforliggende ting, som at den andre sopranen er dirigentens høyre hånd. Hun er produsent, men det finnes ikke penger å utbetale for jobben hun gjør. Lønnen er at hun får lov til å synge soli når vi har konsert. Jeg hadde det så ille under konserten. Jeg tenkte at dette nesten var ren mobbing; at alle fikk en sjanse til å tre fram, bare ikke meg. Men det ble snakket i krokene under prøvene: – Du skulle jo også ha sunget noe! Det er for dårlig. Du synger da mye bedre enn henne! Og det vet jeg bare, at vi har forskjellig type stemmer. Hun skulle blant annet synge en stor Scarlatti-kantate med forskjellige satser, ikke sant? Hun skulle også synge «Rejoice» og resitativet, og så tenkte jeg: – Syng da din Scarlatti og gi meg «Rejoice».

Det var også en tredje sopran med, hun har vært i ensemblet noen år. De er ikke så glad i klangen hennes, så hun er på vei ut. Derfor har de spurt meg om jeg kan være med litt mer fast. Men hun fikk også en solo! Under prøvetiden var jeg ute og spiste med en av de mannlige sangerne, en eldre herre som har sunget tenor hele sitt liv i alle mulige settinger og som kjenner dirigenten her veldig godt. Jeg ba han om å forklare hvorfor denne sopranen som de mener jeg skal erstatte i ensemblet fikk en solo, mens jeg ikke fikk noen. Og så forsto jeg plutselig det hele: Det var et politisk spill! Det var ikke musikken som var i sentrum. Nei, det var dirigenten og hans ambisjoner. Det hele handlet om at han hadde søkt jobb og gjerne ville ha en fot innenfor konservatoriet på instituttet hvor denne sopranen er leder. Jeg ble sjokkert, selv om jeg faktisk syntes at hun sang godt og var en av de få som virkelig kunne stå inne for det. Det var deilig å lytte på, så for musikkens skyld var det «fair» nok. Men bakgrunnen for det hele var jo helt absurd.

Jeg kan huske at jeg har vært i situasjoner hvor jeg har merket at det har satt seg i kroppen. Og det gjorde det på disse julekonsertene. Altså, det setter seg i nakken. Jeg blir anspent. Jeg tror det er en kroppslig beskyttelse på en eller annen måte. For selv om man har denne følelsen inni seg, er man nødt til å være profesjonell. Har jeg sagt ja til å være med på konsertene, så kommer jeg selvfølgelig. Jeg kan ikke spille diva og melde meg syk. Men jeg



var fullstendig anspent [...]. Nå vet jeg heldigvis med meg selv at jeg synger bedre enn hun som er produsent, men følte meg uvel fordi jeg tenkte: – Hvorfor utsetter hun oss for dette? Og hvorfor utsetter hun seg selv for dette? Jeg tror kanskje at hun selv synes det gikk fint. Men hun kunne jo godt merke på meg at jeg var utilfreds, ikke sant? Jeg var jo helt taus. Jeg ba etter hvert om å få snakke med henne, men det ble ikke noe av før en god stund etter konserten. Da hadde vi en lang samtale. Hun fortalte meg at hun hadde vært så sliten i den perioden og det var så mange store ting fordi hun var produsent og hun skulle svare på så mange spørsmål, hadde mye å gjøre, ja, et stort offer! Og så sa hun til meg: – Det eneste jeg tenkte på var å overleve og synge. – Ja, men søtteste du, jeg kunne godt høre på deg at du var sliten, hvorfor tok du på deg så mye? spurte jeg. – Jeg er ikke en diva, jeg er ikke sånn, sa hun. Et av hennes argumenter var at når hun selv hadde sunget i andre ensembler, måtte også hun akseptere at det var en annen sopran som sto der framme, og det hadde jo heller ikke vært noe morsomt. Da tenkte jeg bare: «Hvorfor skal du gjenta noe som du selv ikke liker?»

Man vil så gjerne stå fram og være solist, men det er også noe som heter å være solidarisk med sine kollegaer. Man vet aldri når man får bruk for hverandre, og det skaper et mye bedre arbeidsklima hvis man bare tenker seg litt om og lar alle få en del av kaken, særlig i sånn type prosjekter. Jeg synes det er meget viktig at alle har det godt. For så får jeg det mye bedre, ikke sant? For hvis min kollega ikke har det bra – det blir en sånn negativ tendens. Jeg er ingenting uten min makker. Jeg er ingenting uten orkesteret. Jeg er ingenting uten koret. Vi er «in it together!» Og alt smitter over på hverandre. Det kan man kanskje ikke forstå når man er 25 år og en ung sanger. Men når man er en moden sanger, så skal man forstå.

## KAPITTEL 1

# Klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis

I often wonder just what will become of those bright talents when their dreams of a life on the stage aren't realised. [...] in recent years, we have done a magnificent job of turning out fabulously trained performers with no place to play.

— Renée Fleming (2005, s. 61)

Inngangsfortellingen til denne boka gir et særegent og personlig innblikk i en sangers erfaringsunivers, men også kunnskap om sangerverdenen generelt. Slik kunne det like gjerne ha vært min egen fortelling situert i en annen tid, på et annet sted og med andre involverte aktører. Fortellingen illustrerer at sangerverdenen kan framstå hierarkisk og fylt av store motsetninger, av både konkurranse og samstemmighet. Slik reflekterer og aktualiserer fortellingen en rekke aspekter ved klassiske sangeres sosiale praksis, både kunstnære og stemmekroppslige erfaringer, men også handlinger og mønstre som er knyttet til sosiale og kulturelle forhold og til makt. Alle disse faktorene står i nær relasjon og er komplekst sammenvevd. I analytisk sammenheng vil det ikke bare handle om å rette søkelyset mot det sangere selv opplever betydningsfullt, deres refleksjoner, vurderinger, verdier og holdninger, men også om å fange inn det som gjemmer seg for blikket; det vil si de mulighetsbetingelser som driver handlingene fram uten at aktørene nødvendigvis er seg dette bevisst (jf. Bourdieu, 2007a, 2007b). Dette kan rokke ved de subjektive forestillingene sangere tar mer eller mindre for gitt, meg selv inkludert. Selv om opptakten innledningsvis bare framstiller enkelte sider ved sangerlivet, peker fortellingen inn mot et tema og et felt hvor noe står på spill knyttet til makt, seleksjon og hierarki. I kontrast til dette står den energikilden som har sitt anker i sang- og musikkutøvelsen selv. Hvorvidt sangere er «in it togheter» gjenstår å se.

## 1.1 Mer enn et yrkesløp?

Når framtidige klassiske sangere entrer musikkutdanningsinstitusjonene, er de vanligvis fulle av entusiasme og høye forhåpninger om suksess som solister på den utøvende musikkarenaen. Gjennom studietiden drømmer de fremdeles om en solistkarriere, men for de fleste blir ikke drømmen til virkelighet etter fullført utdanning i møte med et uforutsigbart og mettet arbeidsmarked (Gembris & Langner, 2006, s. 163). Av ulike årsaker justerer mange kunstnere sine ambisjoner underveis og erkjenner at de har begrensede karrieremuligheter, mens andre aldri gir opp (jf. Mangset, 2004, s. 248). Både i Norge og internasjonalt finnes det få faste stillinger for utøvende klassiske sangere. Et betydelig flertall driver derfor frilansvirksomhet på heltid eller deltid, som solister og/eller ensemblesangere. Mange kombinerer dessuten annet inntektsgivende arbeid av ulik art og størrelse med egen sangerkarriere. Et mindretall oppnår hurtig avansement, mens de fleste bruker mange år på å etablere seg i markedet. Flere faller også fra, enten under utdanningen eller etter at de har prøvd seg noen år i yrkeslivet. Med stigende alder daler gjerne etterspørselen, for noen stemmefag mer enn andre, og ofte ebber karrieren ut altfor tidlig i forhold til sangernes egne krav og ønsker.

Valg av tema i denne boka er knyttet til eget yrkesfelt. Som deltids klassisk frilanssanger gjennom 23 år har jeg vært vitne til ulike episoder i musikkfeltet hvor sangere, musikere, dirigenter, regissører, oppdragsgivere eller andre tilknyttet musikkverdenen har vært involvert. Personlig har jeg også fått kjenne på kroppen hva det innebærer å være sanger, både på, bak og utenfor scenen. Atskillige fruktbare og stimulerende musikaliske møter og samtaler med sangpedagoger, sangerkolleger, akkompagnatører og andre musiker- og kunstnerkollegaer har funnet sted i løpet av disse årene, i eller utenfor konsertsammenheng. Med musikken som det sentrale bindeleddet, har samtalene naturlig nok oftest omhandlet musikaliske, interpretatoriske, sceniske og stemmefaglige temaer. Men ofte har dialogen på et eller annet tidspunkt dreid over mot andre sider ved yrkesutøvelsen. Her har personlige opplevelser, vurderinger og erfaringer knyttet til utenommusikalske forhold i sangerpraksisen gjerne vært framtreddende. Det bemerkelsesverdige er at usikkerheten jeg har sett komme til uttrykk, har gjort seg gjeldende uavhengig av om sangerkollegaene har

vært heltids- eller deltidssangere, frilansere eller fast ansatte, anerkjente eller ukjente på den nasjonale eller internasjonale arenaen. Ofte har jeg reflektert over hvordan denne usikkerheten oppstår, og hva som skal til for å mestre sangerlivet i alle dets aspekter. I et mangfoldig musikkfelt og en sosial praksis preget av uforutsigbarhet og tvetydighet, er det utfordrende å (be)gripe de sammenvevde mønstrene som stadig er i bevegelse. Motivasjonen for denne studien er nettopp fundert i et behov for å undersøke og forstå relasjonen i disse mønstrene ved å søke etter mulige sammenhenger.

Musikere starter vanligvis med musikalske aktiviteter i tidlig barndom. Som en følge av instrumentets egenart, skiller sangere seg fra andre musikere på flere måter, også med hensyn til starttidspunkt. Den aktive bruken av begrepet *løpebane* i boka indikerer likevel at de mange faktorer som avgjør en sangers bane og valg av yrke, ofte kan spores til oppvekstårene. I videste forstand kan en løpebane (*trajectory*) sies å være alt som finner sted mellom de to ultimate overgangene liv og død.<sup>1</sup> Umiddelbart kan en løpebane, eller «livsløpsbane» som Danielsen (2001, s. 11) kaller det, henspille på en rotfestet anskuelse om kontinuitet og forutsigbarhet. Forventningene om at en løpebane har retning som varer over tid, betyr ikke det samme som at den er lineær. Løpebaner kan beskrives som langsiktige mønstre av stabilitet og endringer som vanligvis involverer krumspring, uventet kurs og multiple overganger (Elder et al. 2004, s. 8; George, 1993, s. 358). Thorsen (2005) definerer på sin side løpebaner som «forgreininger», det vil si «de mønstre og sammenflettinger som skapes i livet mellom roller og faser på ulike områder, som utdannelse, yrkesaktivitet, familieliv» (s. 71). I livsløpsperspektivet refererer følgelig termen løpebane til en individuell livsbane innenfor et særskilt område av livet, for eksempel knyttet til familie eller arbeid (Levy & Team, 2005, s. 11–13). Det dreier seg likevel ikke om isolerte løpebaner. Livet er personlig, men samtidig sosialt; det er individuelt, men samtidig kollektivt.

En løpebane peker mot ideen om karriere – til ens progresjon i det profesjonelle yrkeslivet, eller i et særskilt organisatorisk hierarki (Antikainen

<sup>1</sup> I engelskspråklig litteratur brukes blant annet *trajectory*, *curriculum*, *race course* og *race track* om løpebane. På norsk finner vi følgende synonymer i ulike oppslagsverk: *Løp*: kurs, retning, vei, reise, karriere, forløp og konkurranse. *Bane*: (død): felt, krets, kretsløp, kurs, linje, plass, retning, karriere, løpebane, liv og yrke. *Løpebane*: å løpe, livsvei, livsløype og livsforløp.

& Komonen, 2003, s. 145). Karriere assosieres ofte med suksess, et begrep som på ingen måte er nøytralt eller enkelt å definere. I sangerverdenen er ikke tidlig suksess ensbetydende med suksess senere i livet. Vi snakker om mislykkede karrierer eller at karrieren har dabbet av, noe som betyr at karrierebegrepet ikke nødvendigvis alltid brukes med positivt fortegn. Sangerkarrierene avrundes dessuten i ulike faser av livsløpet, og klassiske sangeres løpebaner kan derfor vanskelig reduseres til utdanningsløpet og yrkesløpet alene, med en aldersspesifikk begynnelse og slutt. Når så mange sangere livnærer seg av andre og ofte tilgrensede yrker parallelt med sitt sangervirke, blir opplevelsen av kontinuitet i yrkesløpet svært varierende.

I denne boka om sangerlivet forstås sangeres løpebaner som noe mer enn et rent yrkesløp, både på et individuelt og strukturelt plan. Sangeres praktiske kunnskap utvikles over lang tid, og slik blir et livsløpsperspektiv avgjørende. Sangerlivet peker også mot den sosiale praksisen og det feltet hvor handlingene foregår – dit sangere orienterer seg, forstått som et mulighetsrom preget av samarbeid og konflikt, men hvor aktørene har visse felles interesser som binder feltet sammen (Bourdieu, 1991, 1996). Sangerlivet kan være så mangt. Denne boka favner selvsagt ikke alt, men omhandler noen aspekter ved sangeres praksis gjennom deres livsløp som jeg har forfulgt og tematisert på ulike måter. Det innebærer samtidig at andre temaer er satt til side. Slike avgrensninger vil jeg gjøre rede for både i dette innledende kapittelet og underveis. Det usikre i sangerlivet er imidlertid et utgangspunkt og et omdreiningspunkt i boka.

## 1.2 De usikre kunstneryrkene

Det er en rekke sær- og fellestrekk ved kunstneres arbeidsmarked og ved kunstnerrollen. Et fellestrekk er at disse yrkene beskrives som usikre. Store endringer i arbeidsmarkedsforholdene hevdes å ha berørt kunstnere mer enn de fleste andre profesjonelle yrkesutøvere de senere årene (Throsby & Zednik, 2011, s. 9).<sup>2</sup> I forskningssammenheng er det ikke noe nytt at

---

2 I rapporten *Kunstneres aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* (Heian et al., 2008) er følgende yrkesgrupper representert: Billedkunstnere, kunsthåndverkere, kunstneriske fotografer, designere og illustratører, interiørarkitekter, skjønnlitterære forfattere, dramatikere, oversettere, faglitterære frilansere, kunstkritikere, skuespillere og dukkespillere, sceneinstruktører (regissører),

kunstnerbefolkningen skiller seg fra andre yrker. Diskursen knytter seg gjerne til hvordan kunstneryrket kan avgrenses på en meningsfull måte. Tatt i betraktning det lave inntektsnivået blant kunstnere generelt og deres mangesyslerier for å overleve økonomisk, konfronteres enhver studie som omhandler kunstneres arbeidsmarked med spørsmålet om hvem som er kunstner og hvem som ikke er det (Heian et al. 2008; Melldahl, 2012; Menger, 2006; Solhjell & Øien, 2012; Steiner & Schneider, 2013; Throsby, 2001). Også innenfor estetikken og kunstfilosofien hører dette til et av de evigvarende problemene (Karttunen, 1998, s. 3). Denne studien er ikke et unntak i så måte, selv om hensikten ikke er å undersøke kunstnerbefolkningen generelt, hvor mange de er, deres levekår eller forskjeller mellom kunstnergrupper, som til dels kan være store. Når jeg i dette delkapittelet likevel forholder meg til både universelle trekk og variasjoner ved kunstnergruppen og det kunstneriske feltet som sådan, er det for å sirkle inn og kontekstualisere det spesifikke yrkesfeltet jeg undersøker.

Kunstneres arbeidskraft, yrkesvalgbeslutninger og levekår har lenge vært sentrale tema innen kultursosiologiske og kulturøkonomiske studier, nasjonalt og internasjonalt. Kunstnere passer ikke inn i en standardisert, økonomisk modell når det gjelder arbeidskraft, hevdes det fra flere hold. Throsby (1994, s. 70) skiller derfor mellom to arbeidsmarkeder: det kunstneriske og det ikke-kunstneriske. Et universelt trekk ved kunstnerbefolkningen, først påpekt av Baumol og Bowen (1966), er det relativt lave inntektsnivået i forhold til den øvrige arbeidsstokken det er naturlig å sammenligne med, samt den høye graden av varierte inntekter og arbeidsoppgaver, også på ikke-kunstneriske områder (Heian et al. 2008; Mangset, 2004; Menger, 2006; Throsby, 2010). Det er imidlertid variasjoner i inntekt mellom kunstnergrupper og selvsagt individuelle forskjeller mellom kunstnere innad i hver kunstnergruppe. Ser vi på det norske musikkfeltet, viser det seg at inntektsutviklingen både for sangere, instrumentalister og dirigenter nærmest har stått stille fra 1990-tallet og fram til midten av 2000-tallet (Heian et al. 2008, s. 208). Dette er en aktuell periode i denne studien.

---

scenografer, filmkunstnere, dansekunstnere, musikere, sangere og dirigenter, komponister, populærkomponister, folkekunstnere og diverse andre kunstnergrupper som tradisjonelt sett befinner seg «i grenseland» (s. 39).

I rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Skarstein, 2015) går det fram at den totale lønnsutviklingen for kunstnere i perioden mellom 2006 og 2013 har vært noe lavere enn i resten av befolkningen. Hvorvidt kunstnere har muligheter for å leve at sitt yrke, må ses i sammenheng med kunstnerisk eller kunstnerisk tilknyttet inntekt (utdypes i neste avsnitt). Det har vært en realnedgang i kunstnerisk inntekt i perioden mellom 2006 og 2013, mens andelen inntekter fra kunstnerisk tilknyttet (eller kunstrelatert arbeid) og ikke-kunstnerisk virksomhet har økt. Det er i sistnevnte gruppe at vi finner musikere, sangere og dirigenter (Skarstein, 2015, s. 24–26). Kunstnergruppen med desidert høyest inntekt fra kunstnerisk tilknyttet virksomhet er musikere og komponister (Skarstein, 2015, s. 53). Som i alle tilsvarende undersøkelser av kunstnerbefolkningen, er det vanskelig å lese ut tall som spesifikt angår sangere, fordi de faller inn under kategorien musikere, dirigenter og i noen tilfeller også komponister.

Et annet særtrekk ved den utøvende kunstnerbefolkningen i den vestlige verden fra 1990-tallet, er at færre har fast ansettelse. Den tiltakende løsere tilknytningen til arbeidsmarkedet har ført til økt frilansaktivitet og selvsyssetting, hvor kunstnernes arbeid i stor grad har vært knyttet til kortidsengasjement uten langsiktig visshet om framtidig inntekt (Heian et al. 2008; Mangset, 2004; Menger, 2006; Throsby & Zednik, 2011).<sup>3</sup> I denne boka har jeg valgt å forholde meg til en vid forståelse av frilansbegrepet. Det innebærer at alle klassiske sangere uten fast ansettelse med en viss oppdragsfrekvens (både heltid og deltid) og som vanligvis er selvstendig næringsdrivende, omtales frilansere. I en sammenfatning av en mengde internasjonale undersøkelser framstiller Pierre-Michel Menger i flere artikler (1999, 2001, 2006) hva som kjennetegner kunstnere som yrkesgruppe. Menger (1999, s. 545) skriver:

Artists as an occupational group are on average younger than the general work force, are better educated, tend to be more concentrated in a few metropolitan areas, show higher rates of self-employment, higher rates of unemployment and of several forms of constrained underemployment (nonvoluntary part-time

---

3 Frilansbegrepet er ikke entydig (se f.eks. Kleppe et al., 2010, s. 13). I folketrygdloven (1997, §1-9), anvendes frilanser om «enhver som utfører arbeid eller oppdrag utenfor tjeneste for lønn eller annen godtgjørelse, men uten å være selvstendig næringsdrivende».

work, intermittent work, fewer hours of work), and are more often multiple job holders. They earn less than workers in their reference occupational category, that of professional, technical, and kindred workers, whose members have comparable human capital characteristics (education, training, and age) and have larger income inequality and variability.

Å være kunstner innebærer altså en høy grad av usikkerhet og en betydelig risiko for å mislykkes til tross for et langt utdanningsløp. Mye av arbeidet er midlertidig og tilfeldig. Derfor velger mange, eller de ser seg nødt til, å fordele den potensielle risikoen ved å bli «mangesylsere» (Mangset, 2004, s. 250), hvor flere yrkesaktiviteter kombineres (Heian et al., 2008; Mangset, 2004; Menger, 2006). I henhold til Throsby og Zednik (2011) fordeler kunstnere disse multiple yrkesaktivitetene og sin arbeidstid mellom tre ulike typer arbeidsmarked, hvor to tilhører kunstområdet: 1) markedet for eget utøvende/skapende virke hvor all tid til forberedelse er inkludert, 2) markedet for kunstrelatert arbeid som ikke er knyttet til kjernekunstområdet, men hvor de kunstneriske egenskapene tas i bruk, for eksempel i form av undervisning innenfor eget kunstområde og 3) det ikke-kunstneriske markedet hvor kunstnerne «between jobs» tar seg arbeid som for eksempel servitører i restaurantbransjen eller som taxisjåfører (s. 9). Dermed blir relevante spørsmål hvordan kunstners samfunnsoppdrag skal forstås, om kunstneryrket kan oppfattes som en profesjon, og hvilken legitimitet og posisjon yrket har i samfunnet (Røyseng, 2011, s. 11). Herunder dreier det seg også om å finne adekvate måter å lokalisere hvilke kriterier som skal definere en profesjonell kunstner, en avgrensning det som nevnt hersker strid om (se også 4.8).

Et velkjent permanent trekk ved det profesjonelle kunstfeltet i vestlige land, er at feltet preges av strukturell overrekruttering (Becker, 1982). Denne konklusjonen er entydig i en rekke nasjonale og internasjonale studier (Heian et al. 2008; Mangset, 2004; Menger, 1999, 2006; Steiner & Schneider, 2013; Throsby & Zednik, 2011).<sup>4</sup> Til tross for et lavt inntektsnivå innenfor det respektive primæryrket og en vedvarende usikkerhet

4 Heian et al. (2008, s. 22) påpeker at kultur- og utdanningspolitikkerne i Norge ikke lyktes i sitt forsøk på å få kontroll over den økende rekrutteringen ved å fjerne det fordelaktige kunstfagstipendet fra Statens Lånekasse for utdanning i 1997. At interessen for kunstneryrkene ikke reduseres ved slike tiltak, har også vist seg å gjelde i andre land.



i arbeidsmarkedet, fortsetter tilstrømningen til kunstneryrkene å øke.<sup>5</sup> Slik skapes et konstant overskudd av rekrutter, noe Becker (1982, s. 68ff) kaller permanente *resource pools* eller *talent pools*. Selv om etterspørselen etter kunstnerisk relaterte tjenester både på og utenfor kunst- og kulturfeltet har tiltatt, oppstår det likevel en diskrepans mellom tilbud og etterspørsel, noe Menger (2006, s. 792) karakteriserer som en feltspesifikk *excess supply disease*. Fordi det ikke er gitt på forhånd hvem som vil klare seg som kunstnere i markedet, må alle få prøve seg «and then inspecting the results» (Becker, 1982, s. 16). Kunstutdanningene spiller derfor en viktig rolle når det gjelder å utdanne *support personnel* hvor kunstnertittelen reserveres de som utøver kjerneaktiviteten (s. 17). Å være kunstner, støtteapparat eller begge deler, er imidlertid ikke statiske roller: ting snur ofte over tid, og dette skaper problemer med å definere hvem som på ethvert tidspunkt kan kalle seg kunstnere (s. 19).

Som en konsekvens av overskuddslageret, blir det kunstneriske arbeidsmarkedet sterkt preget av konkurranse. En kunstners løpebane og praksis «utspiller seg innenfor et hierarkisk og selektivt system» (Heian et al. 2008, s. 23). At dette kommer til uttrykk på flere måter, vil denne boka synliggjøre. Som Heian et al. (2008) også påpeker, «skjer [det] en ganske ubønnhørlig seleksjon og utslaging både ved inngangsporten til kunstutdanningene, ved utgangen av utdanningene og porten til det profesjonelle yrkeslivet, og på de ulike trinn av den hierarkiske karrierestigen» (s. 23). Det er med andre ord mye som står på spill, både på det individuelle og kollektive plan i den kunstneriske yrkespraksis. Ut ifra de beskrivelsene som hittil er skissert, er det ikke til å undres over at mange kultursosiologer og kulturøkonomer har vært opptatt av å undersøke kunstnerrollen: hvem kunstneren er, hva som kjennetegner kunstneren som yrkesutøver, og hva som karakteriserer deres atferd og motivasjon for yrket (jf. Røyseng, 2011, s. 12).

Kunstneryrket er og blir risikofyllt, slår Menger (1999, 2001, 2006, 2014) fast, og får støtte fra mange hold. Når utsiktene til å oppnå suksess og en

---

5 Kunstfeltet henviser her til det totale yrkesfeltet innenfor alle kunstområder. Primæryrket referer til de respektive kunstneryrkene, og ikke til tilgrensende yrker eller ikke-kunstneriske yrker som i svært mange tilfeller bidrar til å løfte inntektsnivået. Ofte forekommer dessuten vanskelige grenseoverganger (Heian et al., 2008).

anstendig inntekt er så usikre; hva sier dette om rekruttene? Er de risikoløskere, eller er de kanskje rasjonelle tåper som overvurderer sine egne sjanser til å lykkes? Hva bygger i så fall dette på?<sup>6</sup> Er det feilinformasjon, virkelighetsfern optimisme, overmot eller fortrenkning? (Menger, 2006, s. 776). At vordende kunstnere synes å ha en ugjenkallelig tro på egen suksess (på bekostning av andre) og overvurderer egne sjanser, settes ofte i forbindelse med den romantisk-karismatiske kunstnerrollen som i henhold til Ernst Kris og Otto Kurz (1934/1979) har vært en tungt strukturerende kulturell mytologi helt fra romantikken. Det nærmest skjebnebestemte kallet (jf. Mangset, 2004) har nørt opp under myten om et medfødt og tidlig oppvåknet talent med en nådegave og en indre drivkraft som etter Mengers (2014, s. 104) oppfatning nærmest har blitt en stereotyp kraft som tryller bort usikkerheten kunstnerne står overfor.

Det er ulike og til dels motstridende måter å forstå og analysere kunstfeltet og kunstnerrollen. Likevel er det mange av dagens sosiologer som mener at den karismatiske kunstnermyten fremdeles er i sirkulasjon. Trass i postmoderne utsagn om en desakralisering av kunstneren er det, som Mangset (2004) finner i sin undersøkelse, mange kunststudenter som beskriver sine egne profesjonelle kunstnerkarrierer i lys av den karismatiske kunstnermyten, altså som et kall. Den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen utspiller seg derfor parallelt med «nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på» (s. 251). Kunstnerrollen er i endring, men den romantiske kunstnerrollen viser seg likevel å være seiglivet, fastslår også Gran og de Paoli (2005, s. 236). De vektlegger på sin side i større grad differensieringsprinsippet i en stadig økende global og estetisert «opplevsensorientert økonomi» (s. 11). Hvorvidt det iboende talentet er faktisk eller mytisk, har også vært gjenstand for en mangeårig pågående debatt innenfor musikkpsykologien. Og selv om det er bred enighet innenfor alle forskningstradisjoner om at miljøet er avgjørende for å kunne utvikle musikalske ferdigheter, er det samtidig en nokså gjengs oppfatning blant

---

6 Menger (2006, s. 776), henviser her til Sen, A. (1982). *Rational fools. Choice, Welfare and Measurement*. Basil Blackwell: Oxford. Å være en «rasjonell tåpe» gjenspeiler nettopp at kunstneres rasjonelle beregninger domineres av en karismatisk forestilling om framgang og muligheter for avansement.

aktørene i musikkfeltet at noen er født med spesielle musikalske evner eller egenskaper (se blant annet 5.9 og 6.9).

Belønning for kunstnerisk arbeid gir ifølge Menger (2006, s. 777) enten et økonomisk eller et ikke-økonomisk utbytte. Den symbolske verdien av kunstnerisk arbeid tilfaller gjerne dem som når toppen av *the celebrity pyramid* (Menger, 2014, s. 104). Mange studier viser imidlertid at kunstnere generelt er betydelig mer tilfredse med sitt arbeid enn ikke-kunstnere (Abbing, 2002; Menger, 1999; Steiner & Schneider, 2013; Throsby, 2010). Ikke-økonomiske avkastninger kan dermed knyttes til den betydelige «psykiske inntekt» kunstnerisk arbeid gir (Throsby, 1994). Mange kunstnere tiltrekkes av og er tilfredse med sine mangesyslerier, særlig relatert til den høye graden av selvsyssetning (Abbing, 2002; Steiner & Schneider, 2013). Jobbtrivselen og det subjektive velbehaget kompenseres dermed i stor grad for den usikre arbeidsmarkedssituasjonen og de lave inntektene, mener noen. Men tilfredshet er komplisert å belyse, både fordi det er vanskelig å gradere individuelle subjektive oppfatninger av tilfredshet, og fordi det er vanskelig å sette ord på. Tilfredshet er dessuten en tilstand som vil variere og endres over tid.

Ofte sammenligner kulturforskere risikoen ved inntredelse i kunstfeltet med et lotteri; en arena hvor spillerne overvurderer sine egne sjanser til å vinne og hvor «vinneren tar alt» (Heian et al. 2008; Menger, 2006; Throsby, 2010). Både de økonomiske og symbolske gevinstene (kunstnerisk anerkjennelse, ære, berømmelse) fordeles på få hender, mens resten lever i høy grad av usikkerhet. Lotterianalogien blir imidlertid misledende, hvis vi med det tror at suksess kun er tilfeldig og ikke har noe med individuelle ferdigheter å gjøre, slik Menger (2006, s. 777) presiserer. Han fastslår dessuten at «[a]rtistic activity is, in the highest sense, a kind of labor, not a lottery, but more precisely a kind of labor whose course and outcome are uncertain» (Menger, 2014, s. 4). Men kunstneriske ferdigheter er heller ikke enkelt å definere. Vurderinger av vokale prestasjoner bygger gjerne på en helhetlig opplevelse, og de sammensatte vurderingskriteriene er vanskelig å språkliggjøre eksplisitt (Gynnild, 2010). Paradokset, som Menger (2014) så treffende påpeker er: «If abilities were readily definable and observable, there would be no uncertainty about success» (s. 143). Overført

til sangområdet understreker dette at usikkerhet ikke bare kan relateres til selve sangutøvelsen og til kunstnære, estetiske, musikalske og kroppslige forhold, men også til sosiale forhold, arbeidsmarked, makt og hierarkisering.

### 1.3 Problemstilling

Det er altså stor karrieremessig og økonomisk usikkerhet i kunstfeltet. Dette hierarkiske feltet er preget av strid, konkurranse og strategiske kamper, men også av samarbeid (jf. Bourdieu, 1995b, s. 23; Mangset, 2004, s. 250). Vi vet en del om hva som skaper usikkerheten, men mindre om hvordan dette kommer til uttrykk hos profesjonelle sangere i den konkrete praksisen deres over tid.

Det finnes lite empirisk forskning som betoner hva sangere selv sier, opplever og erfarer, og det stilles sjelden spørsmål ved hva som skjer med talentfulle sangere etter at de er ferdige med sin utdanning (jf. Gembris, 2006a; Schei, 2007; Spahn & Richter, 2006). I den internasjonale litteraturen finner vi rett nok et stort utvalg av biografier av eller om berømte sangere. Men de profesjonelle «alminnelige» sangerne, både de som i relativ forstand har lyktes og de som har hatt mer kompliserte sangerliv, forsvinner inn i skyggen og lever sine liv der, utenfor den allmenne bevissthet (jf. Spahn & Richter, 2006, s. 122). Det er denne gruppen sangere jeg retter søkelyset mot i boka, det vil si profesjonelle sangere med erfaring som solister og ensemblesangere fra ulike scener og arenaer, store som små, lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Med unntak av Renée Flemings autobiografi *The Inner voice: Notes from a life on stage* (2005), vier jeg altså i liten grad oppmerksomheten mot de forholdsvis få sangerne som befinner seg helt på toppen av «celebritetspyramiden» i global målestokk. Flemings biografi anvendes imidlertid som supplerende kilde, og hvert kapittel i denne boka innledes med en vignett hentet derfra.

Det å kunne presentere seg selv, både auditivt og visuelt, hører til den profesjonelle klassiske sangerens utøvende virke – selv om ikke alle har, tar eller får en slik mulighet. Å synge og musisere er dypt personlig, og både på og utenfor scenen vil begreper som selvfølelse, selvtillit, sårbarhet, anerkjennelse, makt, krav, personlig autonomi, risiko, motivasjon,

mening og mestring inneha vesentlig verdi. Selvsagt spiller vokale kvaliteter en helt sentral rolle for å oppnå medgang i yrkesfeltet. Men selv om betydelige sangerkvalifikasjoner, musikalitet og god formidlingsevne er en basisforutsetning, er det langt flere faktorer som har innvirkning på de utfordringer sangere står overfor.

Den overordnede problemstillingen er: *Hvordan konstitueres klassiske sangeres løpebaner og praksis?* For å få svar på dette, spør jeg profesjonelle sangere som har virket i yrkeslivet lenge om hva de selv opplever etter å ha satset i mange år på en utøvende sangutdanning og en yrkesbane som de i varierende grad har lyktes med i det profesjonelle musikkliv. Jeg har utledet følgende spørsmål som bidrar til å avgrense studien: 1) *Hvordan erfarer klassiske sangere muligheter og begrensninger for handling i sine løpebaner og sosiale praksis?* Som et vesentlig omdreiningspunkt i studien er jeg særlig interessert i å undersøke 2) *Hvordan kommer usikkerhet til uttrykk i profesjonelle sangeres fortellinger om sangerlivet* og 3) *Hvordan forholder sangere seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår for sangerlivet?*

Formålet med boka er å bidra til økt kunnskap gjennom å belyse og utvikle en mer helhetlig forståelse av klassiske sangeres livsveier og handlingsfelt. Det innebærer et forsøk på å forstå det multidimensjonale ved sangeres fortolkninger i relasjon til teoretiske forklaringsmodeller av de samme fenomenene. Demaskeringen og forståelsen av sangernes handlinger i relasjon til det kulturelle feltet og tiden de beveger seg i, vil alltid være mangetydig og multidimensjonal. Derfor vil det være påkrevende at også analysen er multidimensjonal (jf. Frønes, 2001). En slik helhetlig forståelse er ikke ensbetydende med at det finnes «en endelig, siste avsløring» (s. 185). Og nødvendigvis må et slikt helhetssyn modifiseres. Intensjonen er ikke å vurdere om sangerpraksisen er god eller dårlig, eller å gi en slags «oppskrift» på hvordan man tar seg fram i musikkfeltet. Hensikten er å forstå praksisen, gjennom å avdekke de vilkår hvor den praktiske kunnskapen har oppstått med et kritisk konstruktivt blikk på yrket og yrkesfeltet.

Et innenfraperspektiv kan bidra til å øke relevansen av forskningen for utøveren selv. Den praktiske kunnskapen viser seg ikke bare som tekniske og musikalske ferdigheter knyttet til kunstnerisk aktivitet, som det å øve

eller utøve sang.<sup>7</sup> Fortroligheten med omverdenen er også en kroppslig kunnskap som forutsetter personlig erfaring, det vil si en praktisk kunnskap som konstitueres og kommer til uttrykk gjennom «handlinger, bedømmelser, vurderinger og skjønn» (jf. Grimen, 2008, s. 76). Det er ingen sikker kunnskap i den forstand at den verken lar seg reproducere eller er åpen for eksperiment. Når også konteksten kunnskapen erverves i, stadig er i bevegelse og knyttet til sin historikk og sine tradisjoner, kan praksisen lett bli ugjennomsiktig. Praktisk kunnskap brukt i nyaristotelisk mening med vekt på bruk av skjønn i yrkesutøvelsen (jf. McGuirk & Methi, 2015), er et utgangspunkt. Primært anvender jeg «praksis» i en videre forstand (som sosial praksis) hvis ikke annet er nevnt. I et bourdieusk perspektiv markerer dette en dynamisk, refleksiv og relasjonell forståelse av praksis hvor både handlende aktører og strukturerende elementer er involvert.<sup>8</sup> Forholdet mellom interne og eksterne faktorer er et vesentlig poeng i denne studiens tilnærming. Dette begrunner også hvorfor Bourdieus overskridende praksisteori og forståelse av kunstfeltet som relativt autonomt, danner et vesentlig teoretisk grunnlag i boka.

I en livshistorisk tilnærming står samspeilet «mellom samfunn og individ, mellom kultur og erfaring» sentralt (Fossland & Thorsen, 2010, s. 19). Hver livshistorie gir et innblikk i den enkelte sangers konstruksjon av eget liv sett både bakover og framover. Dette bidrar til innsikt i de verdier, hendelser, standpunkt og den kunnskap om de sosiale og kulturelle prosesser som hver og en har tilegnet seg gjennom erfaring (Bertaux & Kohli, 1984, s. 216). Tid og endring over tid blir derfor viktig for å forstå handling. Hensikten er å gripe tak i den dialektiske bevegelsen mellom enkeltsangeres handlinger og subjektive liv i relasjon til den sosiale omverdenen de er en del av, med sangeren og sangstemmen som det sentrale utgangspunkt. Stemmen kan, slik Lønstrup (2004, s. 27) formulerer, oppfattes som et *uttrykk* for den egentlige, autentiske personlighetskjerne og identitet – en bevegelse innenfra og ut. Stemmen kan også betraktes som et *avtrykk* av den måten stemmens person trekker

7 I engelskspråklige termer, forstår vi *practice* både som det å øve sang og som selve sangerpraksisen, en vesentlig distinksjon som jeg diskuterer nærmere i kapittel 2 og 3.

8 Praktisk kunnskap og sosial praksis kan vanskelig ses atskilt fra Bourdieus øvrige teori- og begrepsapparat som jeg utdyper i kapittel 3 og 4.

verden inn i seg selv – en bevegelse utenfra og inn. Og nettopp det at stemmen ikke kan ses isolert fra sangeren, og sangeren ikke kan ses isolert fra den sosiale verden, underbygger nødvendigheten av å studere samspillet mellom indre og ytre relasjoner prosessuelt, i tid og rom.

## 1.4 Forskerposisjonering

Når jeg innledningsvis i boka uttrykker at egne erfaringer danner et tematisk utgangspunkt i denne boka, dreier det seg i første rekke om å ha ervervet kunnskap som kan bidra til å lokalisere innfallsvinkler med stor relevans for yrket. Jeg er selvsagt oppmerksom på at mine tolkninger, refleksjoner og vurderinger vil være farget av eget ståsted i dobbeltrollen som sanger og forsker. Det vil være naivt å tro at min egen sosiale løpebane og de erfaringene jeg har skaffet meg på veien ikke har vært med på å forme mitt blikk på verden. Som også Røyseng (2007, s. 80) er inne på, vil dette blikket i neste instans sette sitt avtrykk på hele forskningsprosessen fra begynnelse til slutt. For å utvikle et kritisk blikk på egen forskningspraksis og den sosiale praksisen det forskes i, er Bourdieu i sin refleksive sosiologi opptatt av at forskeren reflekterer over sin egen sosiale posisjon og rammene vedkommende arbeider innenfor. Det innebærer blant annet å vise sin egen relasjon til forskningsgjenstanden ved å bestrebe seg på å objektivere sin egen plassering innenfor det akademiskvitenskapelige felt (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 59–61). Å foreta en slags *auto-sosioanalyse* dreier seg ikke om «narsissistiske fornøyer», men om den kjensgjerning at forskning ikke kan oppfattes nøytralt (Bourdieu, 2007a, s. 151). Forskeren vil alltid være medskaper i kunnskapsproduksjonen. Dette impliserer tolkning og refleksjon, hvor den refleksive delen av arbeidet blant annet vender blikket mot forskerens person, posisjon og bakgrunn (Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 12).

Min akademiske bakgrunn er fundert i den mangfoldige musikkvitenskapen og i sang- og musikkpedagogikken, men jeg er samtidig situert i den sosiale sangerpraksisen jeg forsker i. Når jeg nå skal beskrive min egen løpebane, plasserer jeg meg, i hvert fall indirekte, både i det klassiske musikkfeltet og i det vitenskapelige feltet. Denne personlige biografien kan derfor forstås som et utgangspunkt for måten

jeg har konstruert dette forskningsprosjektet, og som en forutsetning for forskningsprosessen.

Når startet mitt eget sangerløp? Var det da jeg som 5-åring begynte i aspirantgruppen til NRKs jentekor under dirigent Marie Foss? Eller var det kanskje da familien flyttet fra Oslo, og jeg som 10-åring ble tatt opp i Sandefjord jentekor under ledelse av Sverre Valen, hvor jeg var medlem til jeg var 19? Hadde pianoundervisningen jeg begynte med som 6-åring noen innvirkning? Eller ble sangerløpet intonert allerede i vuggen? Disse ledende spørsmålene indikerer selvsagt at jeg har mange musikalske minner relatert til oppvekstårene. Begge mine foreldre var musikkinteresserte, og klassisk musikk sto i en særstilling. Min far var teknisk tegner. Min mor var aktiv innenfor drama- og teaterfeltet, både som lærer, instruktør, regissør, skuespiller og sanger, og jeg var ofte med henne på ulike prosjekter, som radioprogram i NRK, og musikaler og dukketeater som hun ledet. Og i likhet med mine to yngre søsken, sto idrettsaktiviteter høyt på prioriteringslisten. Derfor er det vel heller ikke noe merkelig ved at jeg mener disse årene formet min interesse for både idrett, kunstnerisk arbeid og musikk spesielt. Likevel valgte jeg å følge andre stier da jeg rundet 20 år. Slike forgreininger har siden så å si blitt «min bane».

Jeg har alltid foretrukket å ha mange ben å stå på, noe min akademiske bakgrunn også vitner om. Mine interesser har derfor hatt et bredt nedslagsfelt, og i en lang periode fra slutten av tenårene var det håndball som sto i sentrum før jeg igjen begynte å synge i kor. Senere ble det også studentpolitikk. Jeg tilhører derfor ikke den gruppen sangere som startet tidlig med formell sangundervisning. Valget om å ta sangutdanning tok ikke endelig form før jeg var 27 år, etter gjentatte oppfordringer fra kor-dirigenter og sangpedagoger som mente at «jeg kastet bort mitt talent». Da hadde jeg fullført en fireårig lærerutdanning, jobbet som rektor på en liten utkantskole i Nordland og som spesialpedagog på en videregående skole. En novise var jeg imidlertid ikke da jeg startet opp med musikkstudiene i Trondheim. I noen år hadde jeg sporadisk gått til sangpedagog og fått en del erfaring gjennom ulike sangoppdrag i mindre skala. Utslagsgivende for valget om å begynne «for alvor», var nok likevel en helt spesiell musikalsk og scenisk opplevelse jeg fikk gjennom å synge



rollen som 3. dame i en oppsetning av *Tryllefloyten* under Nordland Musikkfestuke i 1991.

Selv om jeg har vært heldig og fått tildelt mange spennende sangoppdrag i alle disse årene, har ikke oppdragsfrekvensen vært like høy hele veien. Jeg har sjelden stilt på prøvesang og vært lite aktiv i forbindelse med egenpromotering, selv om det ikke har manglet på oppfordringer om å gjøre nettopp dette. I enkelte faser av livet har jeg vurdert å satse fulltid på sangen, særlig i perioder hvor det har vært ekstra vanskelig å finne en god balanse mellom det å være utøvende sanger i kombinasjon med fast jobb og annen kunstnerisk virksomhet. Kronisk sykdom har imidlertid satt en stopper for denne fulltidssatsingen; det har aldri vært aktuelt for meg å leve «et liv i koffert», en realitet som i det store og hele har medført at jeg har valgt det sangerlivet som har vært fysisk overkommelig for meg. Det innebærer også at jeg har takket nei til forespørsler. Muligens framstår denne egenbekjennelsen som en bortforklaring. Vi har alle en grunn for at det gikk som det gikk, et fenomen som vil komme tydeligere til uttrykk og reflekteres gjennom boka.

Våren 2012 valgte jeg å avslutte min utøvende sangerbane. Det var et nødvendig, men tungt brudd. Arbeidskapasiteten strakk ikke lengre til, også mye på grunn av doktorgradsutdanningen som jeg da hadde påbegynt. Kanskje var det nettopp refleksjonsprosessen i forbindelse med dette forskningsarbeidet som bidro til at jeg endelig klarte å ta en avgjørelse? Det er vanskelig å fastslå. Selv om jeg ikke lenger er aktiv på scenen, føler jeg meg likevel som «en sanger i bønn», slik vi sier det på sangerspråket. Og som miljøet rundt meg stadig bemerker: «Du har da vel bare tatt en pause?»

Presentasjoner i det offentlige rom gjennom portrettfoto og kortfattede CV-er i forbindelse med konserter eller operaforestillinger, i forhåndstaler og konsertprogram, samt i CD-cover og ulike plattformer på internett, er helt grunnleggende i dagens profesjonelle sangerpraksis. På nettsiden til Universitetet i Nordland lå følgende CV ute inntil institusjonen ble hetende Nord universitet i 2016 etter en omfattende fusjonsprosess:

**Regine Vesterlid Strøm, førstelektor/mezzosopran**, har hatt tilknytning til Bodø siden 1985. Etter fullført allmennlærerutdanning med årsstudium i musikk ved Høgskolen i Bodø, fortsatte hun videre med utøvende sangstudier ved Musikkonservatoriet i Trondheim parallelt med hovedfag i musikkvitenskap

ved Universitetet i Trondheim (NTNU). Sammen med pianist Gro Stokker Martinsen skrev hun hovedoppgaven *Interpretasjon av solosanger – med vekt på Edvard Griegs Haugtussa, op. 67* (1996). Siden dette har Regine Vesterlid Strøm tatt timer hos professor Barbro Marklund ved Norges musikkhøgskole og Sir Ian Partridge ved Royal Academy of Music. Hun er en allsidig utøver med et repertoar som omfatter opera, kammermusikk, samtidsmusikk, lieder og romanser og hun er mye brukt som solist i oratoriesammenheng. For øvrig er Vesterlid Strøm medlem av det profesjonelle vokalensemblet *VocalART* som har hovedbase i Bodø. Ved siden av sin frilansvirksomhet som sanger, har Vesterlid Strøm vært ansatt ved musikkseksjonen ved Universitetet i Nordland (UiN) fra 1997 hvor hun blant annet har undervist i sang og musikkformidling, og vært studieleder for faglærerutdanningene i musikk, dans og drama. Parallelt har hun drevet prosjektrelatert arbeid og produsentvirksomhet i forbindelse med ulike kunst- og kulturprosjekter, deriblant barneoperaen *Jomfru Rosenving på Santavajasø*. For tiden er Regine Vesterlid Strøm stipendiat hvor hun i sin doktoravhandling forsker på profesjonelle klassiske sangeres løpebaner og praksis.

Avslutningsvis henviser jeg altså til studien som denne boka bygger videre på. CV-en var tilpasset sitt helt spesifikke og til dels akademiske formål hvor hensikten var å vise allsidighet og bredde, men lignende og kortere utgaver med vekt på den utøvende virksomheten har vært brukt i konsertsammenheng i stadig reviderte gjengivelser opp gjennom årene. Med lang fartstid, vil det gjerne være naturlig å tone ned utdanningsbiten. Her vil noen sangere vektlegge en presentasjon av det sceniske rollerepertoaret, mens andre kanskje vil forevise hvilke dirigenter og orkestre de har sunget med og/eller hvilke steder de har opptrådt. I slike sammenhenger har alle en mulighet til å framstille seg selv på ønskelig måte, fortrinnsvis (selv om unntakene finnes) innenfor visse feltspesifikke normer og etiske kodekser. Poenget er likevel at en musikers CV alltid vil bære bud om en eller annen posisjon i musikkfeltet, men at denne posisjonen ikke er statisk. En posisjonering i dobbel forstand (både som sanger og forsker) gjør meg nettopp betenkt når det gjelder denne ikke helt uproblematiske formen for egenpresentasjon. Selv om jeg ser det som en stor fordel å ha bred erfaring fra praksisen jeg studerer, er det en realitet at når jeg forsker i mitt eget felt, er ingen av deltakerne nøytrale. Jeg er med andre ord ikke interessefri, verken relatert til sangerpraksisen eller min egen forskning (jf. Becker, 1967; Bourdieu, 1996), og dette gir noen helt spesifikke utfordringer i forskningsprosessen som jeg suksessivt vil utdype.

## 1.5 Forskningsfeltet

I utgangspunktet genererer denne studiens fokusområde en betydelig mengde søkemuligheter på mange forskningsfelt innenfor humaniora og samfunnsfagene, nasjonalt og internasjonalt. Noen sentrale temaer knyttet til særtrekk ved kunstneres arbeidsmarked og kunstnerbefolkningen er allerede presentert. I dette delkapittelet presenterer jeg relevante studier, flere av dem på doktorgradsnivå, som med vidt forskjellige problemstillinger og ulike forståelsesmodeller kretser rundt et eller flere av nøkkelbegrepene sanger, klassisk sang, musiker og kunstner i relasjon til musikkutdanning, kunst-/musikkfelt, kunstens autonomi, løpebaner, livsløp, profesjon, profesjonell og praksis og/eller en kombinasjon av disse. I tillegg presenterer jeg noen undersøkelser som har vært til særlig inspirasjon, som jeg går i dialog med underveis i boka for utfyllende drøftinger og betraktningsmåter.

Litteraturgjennomgangen dekker ikke hele nedslagsfeltet, men har den dobbelte hensikt å synliggjøre eksisterende diskurser på feltet, samt å kontekstualisere og forankre denne studien i et kunnskapsmessig landskap. Underveis kommenterer jeg helt kort hvordan de utvalgte studiene er aktuelle i relasjon til mitt prosjekt, før jeg i kapittel 1.6 presiserer hva som er denne studiens bidrag til forskningsfeltet i lys av disse forskningsarbeidene. Framstillingsformen i boka er imidlertid lagt opp slik at aktuell forskning og teori også redegjøres for fortløpende. Dette gjelder også i den empiriske analysen, hvor ulike teoretiske perspektiv bidrar til å skape bredde og variasjon i tolkningsrepertoaret (jf. Alvesson & Skoldberg, 1994, s. 327).

### Livsløpsperspektivet med hovedvekt på psykologiske og fysiologiske faktorer

En retning innenfor det musikkpsykologiske forskningsområdet, har de siste 20 årene vært opptatt av å se på utviklingen av musikalsk kognisjon og musikalske ferdigheter i et *lifespan* (livsspenn) – perspektiv. Dette perspektivet har som mål å være et holistisk konsept, hvor studier av musikalsk begavelse, musikalske ferdigheter, musikalsk kognisjon og utvikling

ikke ses som isolerte områder, men i sammenheng med andre aspekter knyttet til personlighetsmessige og sosiokulturelle forhold. Perspektivet vektlegger derfor ikke bare barn og unges musikalske vekst og modning, men åpner for ideen om at musikalsk utvikling er en del av menneskets generelle utvikling, altså en livslang prosess (Gembris, 2006a, s. 11–12).

Et sentralt tema innenfor *lifespan*-perspektivet er å integrere typiske aldersrelaterte karakteristikk og studere de ulike faktorer som påvirker våre musikalske ferdigheter gjennom hele livet (Gembris, 2006b, s. 124). Selv om det på musikkområdet er en overvekt av studier som konsentrerer seg om musikere som praktiserer innenfor den vestlige kunstmusikken, og ikke musikere innenfor andre sjangre, er det få studier som ifølge Spahn & Richter (2006) retter søkelyset mot profesjonelle sangere som en egen gruppe innenfor dette perspektivet (s. 121). En rekke interne og eksterne faktorer har innvirkning på og former sangeren gjennom et helt sangerliv. Det gjelder ikke bare mennesket bak stemmen, men selve stemmeproduksjonen og dens kvalitet (Gembris, 2006a, s. 17). Ved å vektlegge biologiske, fysiologiske, psykologiske forhold som ligger til grunn for vokal utvikling og aktivitet, tas ikke naturen for gitt. På den måten bidrar dette perspektivet, representert ved blant annet Spahn og Richter (2006), med innsikter som styrker aktørsiden.

Som en del av et omfattende alumni-prosjekt i regi av *Institut für Begabungsforschung in der Musik* (IBMF) ved universitetet i Paderborn, undersøkte Heiner Gembris og Daina Langner på begynnelsen av 2000-tallet den reelle jobbmarkedssituasjonen for orkestermusikere og musikere/sangere som hadde valgt en solistisk løpebane. De 659 deltakerne som returnerte spørreskjemaet, herunder 100 sangere, var nylig uteksaminert fra syv musikkutdanningsinstitusjoner av ulik størrelse spredt over flere regioner i Tyskland. De intervjuet også «eksperter» på jobbmarkedet (styremedlemmer i orkestre, orkesterdirektører, dirigenter og agenter), samt instrumentallærere ved musikkakademier og universitet. Undersøkelsen ble avsluttet i 2004 og er presentert i flere sammenhenger, blant annet i boka *Research on Musical Development in a Lifespan Perspective* (Gembris, 2006a). Fordi det finnes lite tallmateriale som spesifikt angår klassiske sangeres yrkesliv og lite forskning omkring de vokalfaglige, musikalske, sceniske, personlige og entreprenørielle ferdighetene som

kreves sett fra ulike aktørperspektiv, gir denne undersøkelsen vesentlig innsikt i feltet. Dette til tross for at den tar for seg en bestemt alders- og utdanningskohort relatert til tyske forhold.

*The Oxford Handbook of Singing* (Welch et al., 2019) er en omfattende bok bestående av 53 kapitler som belyser sangens mangfoldige egenart fra ulike ståsted. Gjennom den multidisiplinære tilnærmingen i et overordnet *lifespan*-perspektiv, illustrerer og belyser de 72 forskerne som bidrar i boka spesifikke sider ved sang som en allmenn og grunnleggende menneskelig aktivitet fra fosterstadiet til alderdom. Boka er inndelt i åtte deler og tar for seg stemmerelaterte temaer knyttet til anatomi, fysiologi, akustikk og nevropsykologi. Boka tar også opp temaer som sangpedagogikk, den «kollektive» korstemmen samt sang og teknologi. Den fjerde delen, som har tittelen «The development of Singing across the Lifespan», retter søkelyset på sangutøving gjennom ulike livsfaser og kontekster, for eksempel stemmeskiftet hos jenter og gutter. Jeg oppfatter at antologien vektlegger stemmeorganet, sangutøvelsen eller sangens betydning i ulike sammenhenger, snarere enn sangutøvernes sosiale praksis. En del av materialet i antologien er behandlet i tidligere i artikler av de samme forfatterne. Flere av dem henviser jeg til i foreliggende studie.

Psykologen Maria Sandgren undersøker i sin doktoravhandling *Becoming and being an operasinger: Health, personality, and skills* (2005) faktorer og prosesser knyttet til 15 svenske operasangeres kunstneriske utvikling og kunstneriske virke. I den artikkelbaserte studien gjør Sandgren bruk av kvalitative og kvantitative metoder med et særlig søkelys på psykiske erfaringer i forbindelse med stressbelastninger i operayrket. Informantene i Sandgrens studie befinner seg i ulike stadier av sin profesjonelle karriere (aldersspredningen er fra 27 til 65 år), men deres utvikling fram mot det å bli operasangere fortolkes ikke eksplisitt inn i et prosessuelt *lifespan*-perspektiv. Når det gjelder den klassiske sangens historiske tradisjon, har Sandgrens studie et berøringspunkt med foreliggende bok, selv om Sandgren konsentrerer seg om operaens historikk. Ekspertise-teorier som spesifikt vedrører sangere, er et annet berøringspunkt. Et generelt trekk ved Sandgrens funn er at den individuelle utviklingen av et kunstnerskap innenfor opera er en kompleks prosess, hvor helserelaterte temaer, personlighetskarakteristikk, vokal ferdighetstilegnelse,

kunstnerisk autonomi og sosiokulturelle verdier er avgjørende konstituenten (s. 65ff). Opera som sosial praksis sett i lys av et større sosialt felt er imidlertid ikke behandlet. Studien vektlegger individuelle og personlige faktorer, mens strukturelle dimensjoner og kulturelle mønstre som bidrar til å konstituere operafeltet ikke tematiseres.

Når jeg har valgt å trekke inn *lifespan*-perspektivet og musikkpsykologiske studier i denne litteraturgjennomgangen, er det for å vise til et pluralistisk livsløpsperspektiv som innlemmer både psykologiske og sosiologiske faktorer (se 3.1). Her dreier det seg også om en kontrastering i perspektiv som bidrar til å utvide tolkningsrepertoaret i analysen.

## Høyere musikkutdanning som sosialt og kulturelt system, som estetisk praksis og som profesjonsutdanning

På det musikkpedagogiske forskningsområdet har det i Skandinavia de siste 20–25 årene i økende grad vært rettet oppmerksomhet mot høyere musikkutdanning og musikkpedagogiske praksiser gjennom ulike teoretiske og metodiske tilnærminger. Flere av disse studiene gir et vesentlig innblikk i kulturen innad i musikkutdanningsinstitusjonene, noe som er relevant for dette prosjektet. Studietiden utgjør en viktig livsfase for mange klassiske sangere og er viet betydelig plass også i denne boka. Musikkutdanningen og hovedinstrumentundervisningen som foregår innenfor institusjonelle rammer, innebærer sosiale prosesser som kan forstås og/eller diskuteres som *mesterlæreprosesser i et praksisfellesskap* (Nielsen, 1999a), som *kulturell praksis* (Kingsbury, 1988; Nerland, 2003; Schei, 2007), som *estetisk praksis* (Christophersen, 2009) og som *profesjonsutdanning* (Angelo, 2012; Christensen, 2013).

Ofte refereres det til Henry Kingsburys *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System* (1988), basert på hans doktoravhandling fra 1984. Gjennom deltakende observasjon over seks måneder ved et stort amerikansk musikkonservatorium, retter Kingsbury søke-lyset mot talent, musikalitet og musikkutøvelse slik disse begrepene blir anvendt og gitt mening. Han er ikke bare opptatt av hva som blir sagt, men hvordan makt og autoritet kommer til uttrykk gjennom sosiale og

kulturelle handlinger innenfor et institusjonelt musikkutdanningsmiljø og hvordan dette har innvirkning på læring. Ved å spørre «What is at issue here?» (s. 24), undersøker Kingsbury, som tidligere selv var klaverutdannet fra samme institusjon, ulike kontekster hvor musikk blir skapt, erfart og vurdert. Hans beskrivelser, tolkninger og diskusjoner innenfor et antropologisk rammeverk med perspektiver hentet fra sosiologer og antropologer som Howard Becker, Emile Durkheim, E. E. Evans-Pritchard og Clifford Geertz, inkluderer de menneskelige relasjonene og dynamikken i forbindelse med orkesterøvelser, mesterklasser, den rituelle karakteristikkene av solokonserten og sceneskredd.

Kingsbury (1988) tar utgangspunkt i at musikk ikke er selvforklarende, verken klingende eller gjennom partituret. Musikk blir forhandlet i spesifikke kontekster mellom mennesker med variert grad av sosial makt. Musikalsk mening er derfor avhengig av sosiale aktørers forhandlinger og konkurranse i et kulturelt system i skiftende kontekster. Musikalsk mening forstås dermed som sosial mening, og musikalsk struktur som sosial struktur (s. 110). Slik blir den komplekse forbindelsen mellom estetikk og etikk et viktig poeng i Kingsburys studie. Konservatoriet er et sted hvor lærer- og studentrollen, og relasjonen dem imellom, konstituerer et nedarvet patron–klient-system, med gjensidige fordeler og forpliktelser (s. 41). I et kulturelt system som vektlegger individuelle kvaliteter og sosiale forbindelser, fungerer den sosiale organisasjonens mekanismer som en viktig korrigerende av handling. Kingsbury finner at «talent» og «musikalitet» utgjør en betydelig sosial og kulturell kraft innenfor konservatoriesystemet, og at manifesteringen og vurderingen av musikalsk talent i stor grad er influert av sosial makt og autoritet (s. 76ff). En slik forståelse av talent som et uttrykk for en kulturell ideologi framfor et individuelt fenomen, er en særskilt relevant diskusjon i min studie. Kingsbury er ikke spesielt opptatt av suksesshistoriene innenfor konservatoriesystemet, og var i sin tid klar over at hans analyser kunne virke støtende på studenter, lærere og administrativt personale innenfor institusjonskulturen. Kingsburys analyser av konservatoriet som sosialt og kulturelt konstituert byr på motstand fra en «innenfraperson», og inviterer på den måten til etiske refleksjoner over eget forskningsarbeid og egen forskerposisjon.

En annen studie som det ofte refereres til på musikkutdanningsområdet, er Klaus N. Niensens (1999a) doktoravhandling *Musical Apprenticeship: Learning at the Academy of Music as Socially Situated*. Sentrert om mesterlæreprosesser undersøkte Nielsen klassiske klaverstudenters situerte læring gjennom deltakerprosesser ved et dansk musikkonservatorium. Basert på intervjuer og observasjon studerte han forskjellige deltakerbaner og mulighetsbetingelser på vei mot musikeryrket. Inspirert av blant annet Jean Lave og Étienne Wengers (1991) antropologiske tilnærming til mesterlæren, analyserer Nielsen læreprosessene som utstrakt over fortidige, nåtidige og framtidige kontekster. Det innebærer et perspektiv hvor historiske aspekter og framtidige forventninger anses vesentlige, og at ulike relasjoner og ulike måter å bevege seg mellom kontekster blir avgjørende for læring.<sup>9</sup>

Resultater fra Niensens studie presenteres også i boka *Mesterlære: læring som sosial praksis* (1999b), som jeg har forholdt meg til. Klaverstudenters personlige historie og kulturelle erfaringer kommer til uttrykk gjennom ulike ambisjoner, ressurser og forhandlinger. Dette former deltakerbanene i praksisfellesskapet allerede før studiestart, gjennom kulturell erfaring i en både uformell og formell pre-konservatoriekontekst. I det heterogene sosiale rommet musikkinstitusjonen representerer, forstås praksisfellesskapet som preget av motstridende verdier, av konflikt og konkurranse, slik Kingsbury (1988) også er inne på. Dette utgjør sentrale læringsaspekt og har særlig å gjøre med de to ulike institusjonelle deltakerbanene konservatoriet tilbyr: pianistbanen og musikkklærerbanen.

---

9 Lave og Wengers (1991) ofte anvendte teori om situert læring kan forstås som en kritikk av kognitive læringsmodeller og rådende teorier om overføring av læring. Situert læring og læring gjennom deltakelse i sosiale praksiser innebærer et relasjonelt syn på kunnskap, og et læringsyn hvor det er en nær forbindelse mellom kunnskapen og de sosiale praktiske virksomheter springer ut ifra. Lave og Wenger påpeker at læring er et grunnleggende sosialt fenomen som foregår bestandig og over alt, men at den hovedsakelig forekommer gjennom å delta i praksisfellesskaper (s. 33–35). Her dreier det seg om mye mer enn å tilegne seg ferdigheter, informasjon og viten (s. 47ff). Med Lave og Wengers beskrivelse av læring som legitim perifer deltakelse, blir overgangen fra å være lærling (nykommer) til å bli mester (erfaren) å forstå som en gradvis og til dels langsam og kompleks prosess gjennom deltakerbaner, *trajectories of participation* (som ikke skal forveksles med løpebaner som er et sentralt begrep i denne boka), fram mot fullverdig deltakelse i praksisfellesskapet (s. 91).



Disse banene innebærer ulike framtidssikter som underforstått innbefatter ulike verdier og former for selvforståelse (Nielsen, 1999b, s. 114–117). Nielsen, som oppfatter musikkonservatoriet som en del av et større praksisfellesskap hvor studentene beveger seg, legger også vekt på (modell)læring og identitetskonstruksjon gjennom det mangefasettede klassiske mester–lærlingforholdet mellom hovedinstrumentlærer og musikkstudent (s. 118). Videre viser han hvordan konsertens mange funksjoner bidrar til å avdekke den profesjonelle yrkeskunnskapen gjennom utprøving, realitetsorientering og kritisk refleksjon (s. 119). Slik opprettholdes en streng sosial kontroll som har stor betydning for den langsiktige transformasjonen fra perifert til fullverdig medlem av praksisfellesskapet (s. 112). Med utgangspunkt i handlende aktører i et sosialt fellesskap, bidrar Niensens undersøkelse med kunnskap om musikkutdanningskulturen. Det er likevel de situerte læringsaktivitetene og deltakerrelasjonene gjennom et aktørperspektiv som er i søkelyset, og på den måten vies strukturelle forhold i det kulturelle landskapet den sosiale praksisen foregår i, mindre oppmerksomhet.

Monica Nerland (2003) er den første som i norsk kontekst spesifikt undersøker hvordan hovedinstrumentundervisning konstitueres som kulturell praksis. I doktoravhandlingen *Instrumentalundervisning som kulturell praksis: En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*, følger Nerland tre instrumentallæreres undervisningspraksis ved Norges musikkhøgskole gjennom ett semester. I casene, som er basert på observasjoner av undervisningssituasjoner dokumentert på video og intervju samtaler med de tre hovedinstrumentlærerne (bratsj, fløyte og trombone) og seks av deres studenter (to på hvert instrument), viser Nerland hvordan et komplekst nettverk av tenkemåter og verdisystemer former utdanningspraksisen. Denne «mikropraksisen», organisert som en mesterlære, ses i relasjon til et større sosialt felt hvor de legitime forholdningssettene til yrket blir konstruert. Nerlands kulturanalytiske tilnærming til undervisning og læring henter inspirasjon fra Foucaults diskursteori og Bourdieus perspektiver på sosiale felt. Mester–lærlingrelasjonen fører fagets standarder, tradisjoner og verdier videre (s. 11). Samtidig blir den varierte undervisningspraksisen konstruert gjennom diskursene aktørene opererer i og de maktrelasjoner og

posisjoneringer som tilbys aktørene. Slik forstås ikke subjektposisjoneringer, fagkunnskap, målsettinger, evner og undervisningsstrategier som noe gitt på forhånd (s. 12, s. 263).

Teoretisk er tilnærmingen forskjellig, men i likhet med Nielsen (1999b) forstår Nerland (2003) sosiale praksiser relasjonelt, og begge søker en «antidualistisk tilnærming» i sine prosjekter (jf. Nerland, 2003, s. 35). En slik holistisk tilnærming har berøringspunkt med denne studien sammen med forståelsen av utdanningspraksisen som historisk og sosialt frambrakt gjennom en mester–lærlingrelasjon. Nerland retter spesifikt oppmerksomheten «mot undervisning og strukturering av *mulighetsbetingelser* for læring» (s. 36). Både Nielsen og Nerland konsentrerer seg om en spesifikk institusjon hvor læring, utvikling og handling foregår og om utdanning av henholdsvis klaverstudenter og orkestermusikere. Relevant for min studie er likevel at musikkutdanningsinstitusjonene forstås som en viktig arena for læring og utvikling av individuelle ferdigheter, og ikke minst en arena hvor tilegnelsen av verdier og handlemåter skjer gjennom deltakelse i en kulturell praksis som er sosialt og historisk konstituert. Det finnes riktignok flere veier utenfor utdanningssystemet som leder inn i yrkeslivet. Og for de fleste er musikkutdanningsinstitusjonen en gjennomgangsstasjon, i motsetning til musikkfeltet hvor musikere befinner seg store deler av sitt liv (jf. Broady & Palme, 1992). Med sitt prosessuelle og praksisteoretiske perspektiv er foreliggende bok bredere anlagt enn studiene til Kingsbury, Nielsen og Nerland.

Catarina Christophersen (2009) undersøker i sin doktoravhandling, *Rytmask musikkundervisning som estetisk praksis: en casestudie*, hvordan rytmisk musikkundervisning konstitueres som estetisk praksis. Undervisning innenfor rytmisk musikk (eller popmusikk) er, som Christophersen beskriver i sitt sammendrag, grunnleggende oral i sin tilnærming hvor rytmer, deltakelse, bevegelse, improvisasjon og samspill står helt sentralt. Casestudien av en rytmisk trommeslager som underviser ved et dansk konservatorium henter sitt datamateriale gjennom deltakende observasjon, intervjuer og dokumentstudier. Med utgangspunkt i Bourdieus teori om sosial praksis, nyttiggjør Christophersen seg av begrepene *habitus*, praktisk sans, *doxa* og *illusio* for å fange opp strukturelle sider ved praksisen (s. 53ff). For å styrke aktørsiden anvendes Maurice

Merleau-Pontys kroppsfenomenologi og John Deweys pragmatisme. Slik fastsettes estetiske verdier i rytmisk musikkundervisning sett fra aktørenes ståsted. For å finne ut hvordan disse verdiene har blitt konstituert som tatt for gitt, identifiserer Christophersen en rekke objektive strukturer, både i undervisningssituasjoner, i narrativer og i strukturer innenfor konservatoriekonteksten. Hun finner at disse strukturene i stor grad er i overensstemmelse med og speiler de estetiske verdiene som blir uttrykt og utøvd i klasserommet. Christophersen identifiserer også forskjellige sosiale kontrollmekanismer som i noen tilfeller, og på en subtil og effektiv måte, blir omdannet til selvbegrensninger og selvkontroll. Disse strukturene og mekanismene bidrar til å opprettholde en gitt sosial og estetisk orden (s. 190ff).

I sin avhandling viser Christophersen (2009) at deltakelsen i en estetisk praksis konstituerer et felles trossystem hvor de rytmiske aktivitetene og de estetiske verdiene framtrer som meningsfulle og selvfølgelige. Gjennom kroppsliggjøring og reifisering reproduseres den estetiske praksis. Det innebærer en inkorporering av til dels skjulte rettesnorer for smak og for handling. Som Christophersen påpeker, har dette både etiske og epistemologiske implikasjoner: «En inkorporasjon av estetiske verdier legger føringer på hva man kan oppfatte som legitimt og ikke, og dermed for hva man blir pålagt (eller pålegger seg selv og andre) å lære, kunne, vite, like, tro og mene» (s. 193). Christophersen viser også at uavhengig av musikk sjanger, formes nye generasjoners utøvere og musikkklærere gjennom en resirkulering av estetiske verdier i en estetisk praksis (s. 192). En slik forståelse er svært relevant for denne studien, og Christophersens anvendelse av Bourdieus teoretiske perspektiver i den empiriske analysen har vært til stor inspirasjon. Hun konsentrerer seg imidlertid om en case knyttet til rytmisk musikkundervisning i en spesifikk musikkutdanningsinstitusjon, og innlemmer ikke Bourdieus kapitalformer og felttenkning i sitt forskningsarbeid.

Jeg vil også nevne en svensk doktoravhandling av Erik Nylander (2014): *Skolning i jazz: Värde, selektion och studiekarriär vid folkhögskolornas musiklinjer*. I denne sosiologiske studien retter Nylander søkelyset mot hva som karakteriserer de kandidatene som lykkes med å komme inn på velrenommerte musikkutdanningsinstitusjoner, hvem som velges

ut, hvem som ekskluderes og hvorfor. Videre er han opptatt av hvordan folkehøgskolekandidatene forhandler spørsmål som: Hvordan skal man spille? Hva har kandidatene å spille med utover sine respektive instrument? (s. 1–2). Nylander viser blant annet at folkehøgskolene ikke kan forstås i isolasjon fra et større *utdanningslandskap*. Det innebærer et perspektiv hvor musikkutdanningene ses i lys av deltakernes sosiale opphav og tidligere skolemeritter, i relasjon til de studie- og yrkeskarrierer som kandidatene møter når de er ferdige og i relasjon til andre folkehøgskolelinjer i musikk og til andre utdanningsretninger. Mitt forskningsprosjekt er ikke som i Nylanders artikkelbaserte avhandling en rendyrket Bourdieustudie, verken teoretisk eller metodologisk. Men i likhet med Christophersen (2009) viser Nylander hvordan Bourdieus teoretiske begrepsapparat kan brukes som redskap i empiriske studier for å forstå musikkens verdi og smakshierarkier innenfor musikkutdanning, også knyttet til andre musikkjangre enn den klassiske.

To norske doktoravhandlinger knytter høyere musikkutdanning til profesjonstenkning og profesjonsteoretiske perspektiver. Det gjelder Elin Angelo (2012): *Profesjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser* og Solveig Christensen (2013): *Kirkemusiker – kall og profesjon: Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser*. Begge studiene bidrar med aktuelle innfallsvinkler og drøftinger omkring kunnskapsgrunnlaget i musikk, musikalsk praksis og profesjonsdilemmaer på ulike nivå. Videre hvilke implikasjoner det medfører når høyere musikkutdanning, henholdsvis instrumentalpedagogisk utdanning og kirkemusikkutdanning forstås som profesjonsutdanning. Studiene er praksisnære og aktørorienterte, og grenser opp mot denne boka i den forstand at de har en et refleksivt metodologisk rammeverk for arbeidet og en tverrfaglig tilnærming. Profesjonsteoretiske forståelser løfter fram verdiladede og komplekse diskusjoner omkring høyere musikkutdanning sett fra ulike ståsted og med forskjellige teoretiske blikk (Angelo, 2012). Men selv om utøvende musikere ifølge Angelo «fremheves som profesjon og som profesjonelle yrkesutøvere i ulike sammenhenger» (s. 24), skal jeg senere begrunne hvorfor jeg finner det vanskelig å ta utgangspunkt i en profesjonsteoretisk forståelse i denne studien (se 1.6 og 4.8).

## Sangeres yrkesliv med ulike teoretiske og metodiske tilnærminger

I sin doktoravhandling *Vokal identitet: en diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse* (2007), har Tiri Bergersen Schei tatt utgangspunkt i et Foucault-orientert diskursteoretisk perspektiv. Scheis avhandling er, så langt jeg erfarer, den første norske studien som omhandler sangeres virksomhet slik de selv beskriver den. Gjennom intervjubaserte casestudier retter Schei, som selv er utdannet sanger, kordirigent og musikkpedagog, søkelyset mot tre norske profesjonelle unge sangeres *identitering* innenfor sjangrene klassisk, pop og jazz. Hun er spesielt opptatt av de disiplinierende teknikkene sangere praktiserer for å utvikle kompetanse og fellesskapsfølelse i sin virksomhet. De ulike musikkjangrene strukturerer diskursive rom «hvor sangere kan få sin profesjonalitet bekreftet og korrigert» (s. 1). Scheis neologisme *identitering* beskriver det å *være*, å *ha* og å *søke* identitet (s. 182ff). Her dreier det seg om komplekse prosesser, både pågående og uavsluttede, som virker både skapende, bekreftende og fornyende for menneskers identiteter (s. 1).

På tross av tilhørigheten til forskjellige sjangre, finner Schei (2007) at kravene sangere stiller til seg selv, og de selvteknologiene de anvender i det kulturelle feltet de virker i, har mange fellestrekk. Videre at sangere uansett sjanger i stor utstrekning reguleres av *klassisksangdiskursen*. Dette viser at den klassiske sangen fremdeles har en dominerende posisjon overfor andre vokaluttrykk. Herunder at kulturelle verdihierarkier gjennom institusjonelle påvirkninger virker konstruerende på enkeltindividenes vokale identitet, både knyttet til prosess og praksis. De krav som sirkulerer og får sangere til å tenke og handle som de gjør, ser Schei i sammenheng med yrkesutdanningen og musikkutdanningsinstitusjonenes autoritetssystem, hvor innsidekulturen tilbyr aktørene subjektposisjoner gjennom sirkulerende diskurser i det «vokalkulturelle rommet» (s. 29). Praksisen har dermed ikke bare en sosial dimensjon, men også en kulturell og diskursiv dimensjon.

Fordi Scheis (2007) avhandling omhandler tre sangere, hvorav en klassisk sanger, finnes det flere berøringspunkt med denne boka. Det er relevant at Schei viser hvordan sosiale strukturer og kulturelle mønstre virker formende på sangere både under musikkutdanningen og i yrkeslivet.

Imidlertid skrives Scheis avhandling inn i et rent konstruktivistisk perspektiv hvor praksis og maktrelasjoner «ligger innbakt i verbal tekst» og dermed også kan «leses ut av den» (s. 48). Bourdieu ser på sin side virkeligheten som relasjonell og bare moderat konstruert. I denne boka tillegges derfor sangere en aktiv rolle som handlende subjekter, mens Schei ikke fokuserer på individet i seg selv for å forstå identitet, men på de kulturelt strukturerte diskursene som virker formende og regulerende på sangere.

Sangeren, dirigenten og komponisten Frank Havrøy retter i doktoravhandlingen *Alone Together: Vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart* (2015) oppmerksomheten mot ensemblepraksis og de ferdighetene som spesifikt kreves for å synge i et vokalensemble. Studiens rammeverk er fundert i Étienne Wengers (1998) teori om praksisfellesskap og Theodor Shatzkis (2001) praksisteoretiske perspektiv. Casestudien av det tyske ensemblet er basert på semistrukturerte intervjuer og deltakende observasjon, hvor Havrøy selv var med aktivt som sanger. I avhandlingen rettes søkelyset mot intonasjon, kommunikasjon og vokaltekniske problemstillinger som en del av sangernes ensemblekompetanse. Havrøy vender også oppmerksomheten mot ensemblet som organisasjon og noen av de sosiale prosesser dette involverer, for eksempel konflikter som kan oppstå og hvordan ensemblet jobber for å få løst disse. Havrøys forskningsarbeid har flere sammenfallende karakteristikk og tematikker med denne boka. Han konsentrerer seg på sin side om et spesifikt vokalensemble hvor musikkrelaterte og interpretatoriske problemstillinger er hovedtemaer. I foreliggende forskningsarbeid er både solister og ensemblesangere involvert og søkelyset er ikke, som i Havrøys (2015) studie, rettet mot musikalsk aktivitet slik den kommer direkte til uttrykk i praksisen.

## Kunstnere, kunstutdanning og kunstfeltet

I boka *Ung og lovende: Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår* (2004) som først ble utarbeidet som en rapport på oppdrag fra Kulturrådet i 1997, bryter sosialantropologen og kulturforskeren Ellen K. Aslaksen med den byråkratiske utredningssjangeren. Over en periode på 9 måneder, gjennom kvalitative intervjuer og deltakende observasjon, følger Aslaksen i

alt 42 unge 90-tallskunstnere (billedkunstnere, kunsthåndverkere, skuespillere, dansere og musikere) i etableringsfasen og undersøker hvordan de forstår og erfarer verden ut ifra eget ståsted. I musikergruppen er jazzmusikere og orkestermusikere representert. Denne antropologiske undersøkelsen framstiller mangfoldet og motsetningene innenfor kunstverdenen, og avdekker samtidig kulturelle variasjoner mellom de unge og de etablerte.

Aslaksen (2004) finner at studietiden har likhetstrekk med innvielsesritualer i tradisjonelle samfunn, og at utdanningsinstitusjonene beskrives som gode, men lite smidige og at de ikke henger med i utviklingen. De unge kunstnernes forhold til byråkratiet er også langt fra optimalt. Videre viser Aslaksen at kunstnernes arbeidssituasjon, for de som ikke har fast ansettelse, i stor grad er preget av økonomisk usikkerhet, frilansarbeid og strøjobber som for enkelte blir så vanskelig å kombinere at de forlater kunstnerlivet for godt. For å takle den vanskelige situasjonen, iverksetter de unge kunstnerne som velger å stå i det, ulike strategier hvor de forsøker å skille mellom ordinært lønnsarbeid og kunstnerisk virksomhet for ikke å miste drivkraften og energien. Innen det enkelte kunstfelt avdekker undersøkelsen vesentlige forskjeller mellom de ulike kunstnergruppene må å forholde seg til etablerte verdier og strukturer. Til tross for endringstendenser i kunstfeltet, finner ikke Aslaksen et radikalt brudd, snarere «en form for *kontinuitet*» av eksisterende verdier og virksomheter på feltet (s. 186). Og selv om Aslaksen avdekker store forskjeller mellom kunstnergruppene, påpeker hun avslutningsvis at de unge kunstnernes sterke «vilje til kunst» er et vesentlig fellestrekk som må være «kunstverdenens mest betydelige ressurs» (s. 194). Dette er aktuelle perspektiver også i denne boka. Imidlertid studerer Aslaksen kunstnergruppen innenfra som utenfraperson, mens jeg i denne studien studerer klassiske sangere innenfra som innenfraperson.

I rapporten *Mange er kalt, men få er utvalgt – kunstnerroller i endring* (2004) har Per Mangset undersøkt i hvor stor grad den karismatiske kunstnerrollen gjenspeiles i unge norske kunstneres måte å fortolke sin egen vei til kunstneryrket og forventningene de har til den framtidige arbeidssituasjonen som kunstner. Den karismatiske kunstnermyten speiler den utbredte oppfatningen av et medfødt talent og et særskilt kall mot

kunstnerisk virksomhet. De mange mytene som omgir kunstneren kan dermed skjule bakenforliggende faktorer som sosial bakgrunn og sosiale nettverk (s. 9–10). Mangset finner i sin undersøkelse at det i vårt senmoderne samfunn er mye som tyder på at det skjer «en *differensiering av kunstnerroller*» (jf. 1.2). Likevel har den karismatiske kunstnermyten fremdeles et godt fotfeste, selv om Mangset spør seg om myten kanskje har et annet innhold i dag i forhold til tidligere beskrivelser av den i kunsthistorien og sosiologien (s. 255). Han etterlyser flere forskningsprosjekter som kan være med på å kaste lys over endringstendenser eller mangel på endring over tid (s. 256). Mangsets undersøkelse er basert på ivshistoriske intervjuer av primært kunststudenter innenfor teater, billedkunst og musikk, hvor også sangere er inkludert. I rapporten gir også Mangset et innblikk i hvordan man kan anvende det kultursosiologiske universet, kunstsosiologien og Bourdieutradisjonen i en studie som dette.

I doktoravhandlingen *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* (2007) undersøker kultursosiologen Sigrid Røyseng hvor selvstendig og solid kunsten, herunder scenekunsten, er i møte med politikk/forvaltning, moral og økonomi/administrasjon. Røysengs avhandling baserer seg på dokumentanalyser og 15 kvalitative intervjuer primært i form av en casestudie av Det Norske Teatret, hvor utvalget representerer både de utøvende scenekunstnerne og det administrative personalet. Teoretiske perspektiver og begreper er hentet fra Bourdieu, Foucault og Luhmann, og utgjør studiens vitenskapsteoretiske posisjonering og inngangen til de metodologiske drøftingene i prosjektet. Kunsten har sin egen logikk i forhold til andre deler av samfunnet, men i kulturpolitikken anvendes forestillingen om kunstens iboende moralske godhet og magiske kraft som en «rituell kulturpolitikk», som noe helsebringende som skal komme enkeltmennesket og samfunnet til gode. På underforståtte og tause måter gis gjerne kunsten (i motsetning til populærkulturen) en hellig status som kan sammenlignes med forståelser og ritualer slik vi kjenner dem i kirkelig sammenheng (s. 228ff)

Røyseng (2007) anskueliggjør i sin avhandling at makten ikke nødvendigvis er mest effektiv der hvor den blir gjort til et eksplisitt tema. Hva gjelder forholdet mellom kunst og økonomi, er det snarere andre sider



ved kunstens relasjon til det øvrige samfunnet som i like stort monn problematiserer forestillingen om kunstens autonomi. Skillet mellom kunst og økonomi er like mye et moralsk skille mellom det gode og det onde, som et skille mellom ulike meningssystemer og praksisfelt. Kunsten forutsetter tilslutning, mens økonomien på sin side framstår som noe det må tas avstand fra. Når autonomien forsvares, unnslipper den moralske godheten fordi den blir vanskelig å kjempe imot uten å bli definert ut av diskursen. Og når kunsten knyttes til et nytteaspekt, utgjør det en trussel mot kunstens autonomi, avslutter Røyseng (2007, s. 247). Gjennom sin kultursosiologiske analyse av scenekunstheltet viser Røyseng at et felt ikke kan forstås til fulle uten å studere relasjonene innad i feltet og feltets relasjon til samfunnet for øvrig.

Forskningsarbeidene til Mangset (2004) og Røyseng (2007) har direkte og indirekte vist vei inn i Bourdieu-tradisjonen og det kultursosiologiske (og kulturøkonomiske) universet, nasjonalt og internasjonalt. En rekke andre undersøkelser, blant annet i regi av Telemarksforskning, har også gitt verdifull kontekstuell innsikt i blant annet kunstnerkår, kunstnerrollen, kunstneres bosted, kjønnsproblematikk, kulturkonsum samt kunst og makt med særlig fokus på norske (og til dels nordiske) forhold. Aslaksens (2004) studie, som omhandler 1990-tallskunstnere, er også relevant fordi alle sangerinformantene i dette forskningsprosjektet virket på feltet samtidig nettopp i dette tiåret.

## 1.6 Innramming av prosjektet

Et teoretisk grep om sangerlivet basert på livshistorisk materiale, med et tverrfaglig perspektiv og en overskridende praksisteoretisk forståelsesramme i lys av Bourdieu, er så langt jeg har klart å bringe på det rene ikke gjort tidligere.

Presentasjonen av relevant forskning som på tvers av fagtradisjoner eksemplifiserer og tematiserer kunstneres-, instrumentalisters- eller sangeres utdanning, yrkesfelt og praksis, har hver for seg sammenfallende karakteristikk, tematikker og analytiske forståelser som krysser delområder i denne boka. De fleste av disse forskningsarbeidene har en kvalitativ tilnærming, og en overvekt av dem er casebaserte. Det er ikke

tilfeldig at jeg starter litteraturgjennomgangen i det psykologiske *lifespan*-perspektivet og ender opp i kultursosiologien. Til dels illustrerer dette den veien jeg har gått for å orientere meg i et mangfoldig teoretisk og metodologisk landskap. Hovedskillet mellom de to perspektivene *lifespan* og *life course* har først og fremst å gjøre med forståelsen av kontekstenes innflytelse på menneskets utvikling og aldring.<sup>10</sup> Når jeg i denne boka anvender den norske betegnelsen *livsløp* som terminologi, har jeg valgt å innlemme både sosiologiske og (musikk)psykologiske innfallsvinkler.<sup>11</sup>

De 14 skandinaviske sangerinformantene som deltar i studien blir presentert nærmere i kapittel 4.8. De har en aldersdifferanse på 33 år. Sangerens yrkesaktive liv fordeler seg dermed over en periode på omtrent 50 år, fra midten av 1960-tallet og fram til i dag, hvor alle deler samtidige yrkesopplevelser fra vokalfeltet på 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet. Med bakgrunn i de samfunnsmessige forandringene vi har sett fra 1945, da eldste informant i denne studien ble født, kan sangerens retrospektive livshistorier vanskelig studeres som isolerte løpebaner plassert i et sosialt tomrom langs en uspesifisert tidsakse (jf. Bourdieu, 1995a; Mangset, 2004). Det fordrer perspektiv som kan fange inn og overskride det prosessuelle og det romlige på en og samme tid.

Livshistorier som forskningsmetode danner utgangspunktet for innsamlingen av det empiriske materialet og har sine røtter i det sosiologiske livsløpsperspektivet. Her tas det på alvor at livsløpet ikke er enkelttilstander eller hendelser som kan studeres eller forstås isolert, som *snapshots*

10 Tilgangen på relevant forskningslitteratur er ifølge Kleppe et al. (2010) større for skuespilleryrket enn musikeryrket (s. 9). En ytterligere nyansering er på sin plass, fordi «musikere» gjerne anvendes i betydningen instrumentalister, hvor sangere sjelden er inkludert (jf. Gembris, 2006a, s. 17). Når de få studiene som finnes av profesjonelle musikkarrierer i overveiende grad handler om instrumentalister, kan dette knyttes til dette enhetlige forholdet mellom stemmen og stemmens eier. Spahn og Richter (2006) hevder at denne komplekse sammenhengen har bidratt til at det både i det psykologiske livsløpsperspektivet (*lifespan perspective*) og i den musikkpsykologiske forskningen har hersket «a significant scarcity of research on the vocal and psychosocial development of singers covering the whole range of their careers» (s. 122).

11 For å markere skillet mellom de to hovedretningene bruker Mayer (2003, s. 463) begrepene *life course sociology* og *lifespan psychology*. I tillegg deles gjerne *lifespan theory* også inn i to retninger: *lifespan sociology* og *lifespan psychology* (Elder et al. 2004, s. 4). *Life course*-tilhengere kritiserer psykologiske *lifespan*-modeller for en tendens til å neglisjere at både historiske og samfunnsmessige strukturelle endringer innvirker på menneskelig handling og deres løpebaner. Ofte brukes likevel livsløp som betegnelse for både *life course* og *lifespan*. Selv om det eksisterer en rekke diskrepanser mellom disse to hovedretningene, tas det også til orde for en mer holistisk tilnærming.

(Levy & Team, 2005, s. 4). Tiden står sentralt, men betraktes verken som ahistorisk eller universell. Dette prosessuelle perspektivet kan, som Thorsen (2005) påpeker, virke nokså selvsagt, men er likevel radikalt. På et hvilket som helst tidspunkt i livsløpet er vi «en krysning av tidligere erfaringer, nåtidige opplevelser og fremtidige forventninger» (s. 68). Denne tredimensjonale tidsforankringen har en dobbel bevegelse; livet sett bakover, men levd framover, hvor vi kontinuerlig refortolker fortiden (Thorsen, 1998, 2005). En livsløpsanalyse konseptualiserer tiden og har både en subjektiv og en objektiv eksistens. Tiden oppfattes derfor ikke som en fysisk hendelse som flykter unna vår teoretiske forståelse, men som kulturelt, sosialt og individuelt formet, omarbeidet og konstruert (Levy & Team, 2005, s. 4). Tiden betraktes altså noe mer enn bare å være i den, her og nå. Dette poenget står også sterkt hos Bourdieu, som betrakter tiden som samtidighet, hvor opplevelsen av nuet strekker seg inn i både fortid og framtid (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 122–123).

Sangeres livshistorier og erfaringsbaserte kunnskap kan heller ikke forstås løsrevet fra den sosiale praksis hvor kunnskapen erverves. Løpebanene ses prosessuelt og i relasjon til hverandre, men også i relasjon til det felt hvor løpebanene skrives inn, forstått som noe mer enn en ytre kontekst eller som bakgrunnsfaktorer. Det dreier seg om de forhold som konstituerer banene og gir dem mening (jf. Broady & Palme, 1992). Feltet for kulturell produksjon er et rom av muligheter for de som orienterer sin virksomhet dit og deltar der. I bourdieusk forstand har kunstfeltet på lik linje med andre felt, sin særegne logikk og sine egne trosforestillinger (Bourdieu, 1996).

Omtrent en tredjedel av informantene som deltar i denne studien står eller har stått med føttene «i et mangfold av praksiser og stilarter» (jf. Angelo, 2014, s. 21–22). Noen har hatt dobbeltrollen som sanger og sangpedagog. I boka retter jeg likevel hovedblikket mot det utøvende kunstneriske virke i sangeres praksis. Det medfører at jeg ikke fokuserer på spenningsforholdet kunstner/lærer og de mange rollene og ofte motstridende forventningene som mange kunslærere møter i yrkeslivet (jf. Angelo & Kalsnes, 2014, s. 11). Selv om slike profesjonsdilemmaer ikke er fraværende i boka, vil en heterogen gruppe sangere nødvendigvis stå i mange spenningsforhold knyttet til utdanning og levevei både i og utenfor kunstfeltet.

Fra utdanningspolitisk hold ser vi i dag en dreining hvor musikkutdanning knyttes opp mot profesjonstenkning og diskuteres i lys av profesjonsteoretiske perspektiver (se Angelo, 2012; Christensen, 2013). Fram til 1990-tallet var det ikke nødvendigvis påkrevet med høyere musikkutdanning for å oppnå en profesjonell sangerkarriere. Det fantes mange alternative utdanningsveier også utenfor de utøvende musikkutdanningsinstitusjonene, noe denne boka vil illustrere. Kunstutdanningene kan i vid forstand sies å ha «profesjonstrekk» (jf. Mangset, 2004, s. 15), noen mer enn andre, og kunstnere kan muligens oppfattes å befinne seg i motsatt ende langs et kontinuum. Det å betegne kunstneryrket som profesjon, er på sin side både omstridt og problematisk (Røyseng, 2011). Men hva som skal forstås som profesjon står det også strid om (Molander & Smeby, 2013, s. 11).<sup>12</sup> Sett opp mot de tradisjonelle profesjonsteoriene framstår kunstnere som en svak profesjon, og er slik Røyseng (2011, s. 11) ser det, kanskje ikke noen profesjon overhodet. En slik forståelse er også mitt utgangspunkt i denne boka.<sup>13</sup>

En undersøkelse av sosiale praksiser innebærer at både handlende aktører og strukturerende elementer er involvert. Praksisteorien søker å overskride motsetningen mellom den interne og den eksterne analysen (jf. Bourdieu, 1991, s. 235). Overført til denne studien vil det innebære en analyse som utforsker dialektikken mellom klassiske sangeres subjektive opplevelser og de objektive betingelser (mulighetsbetingelser) som virker strukturerende på sangerløpet og praksisen. Søkelyset er fortrinnsvis rettet mot relasjonene innad i musikkfeltet med utgangspunkt i klassiske sangeres forståelser, og i mindre grad mot feltets relasjon til samfunnet

12 Profesjonsbegrepet har på norsk et helt annet innhold enn det engelske *profession* (Steinsholt, 2009). Vanskelighetene med å definere de spesielle karakteristika og forskjellene mellom profesjoner og yrker har lenge skapt hodebry (Evetts et al., 2006, s. 108). Fordi stadig flere yrker faller inn under en vid definisjon av begrepet profesjon, er det som Blom (2007, s. 11) hevder kanskje ikke så merkelig at vi i dagligtalen ofte blander sammen yrke med profesjon. I Bokmålsordboka er profesjon (fra lat. *professio*; offentlig angivelse av erverv) forklart som «fag, yrke, levevei». Der gis bemerkelsesverdig nok eksemplet: Være sanger av profesjon. I Nynorskordboka står det i tillegg «... dei høgare studiar, dei som fører fram til akademiske profesjonar» (www.ordbok.uib.no).

13 Manuset som denne boka bygger på, hadde sin opprinnelse i fagområdet «PhD i studier av profesjonspraksis» ved Nord universitet. I den forbindelse ble det påtrengende nødvendig å ta stilling til profesjonsbegrepet, som var gjennomgående i daværende studiebeskrivelse av doktorgradsprogrammet.

for øvrig. Slik skiller denne studien seg betydelig fra Røysengs (2007) tilnærming.

Når jeg i dette forskningsprosjektet tar utgangspunkt i klassiske sangeres praktiske kunnskap slik denne kunnskapen retrospekt kommuniseres gjennom livshistorieintervju, er det åpenbart at sangutøvelsen og musikalske aspekter spiller en sentral rolle. Det gjelder også det integrerte forholdet mellom stemme, kropp, følelser og identitet. Metoden fanger derimot ikke sangeres kunstneriske erfaringer slik de kommer direkte til uttrykk i utøvings-, opplærings- og utviklingsøyemed, snarere hvordan kunstneriske erfaringer og musikken er vevd inn i selve livet, i sangeres livsløp og i en større sosial, kulturell og historisk sammenheng. Det er utøveren i relasjon til musikkutøvelse og musikkliv som står i sentrum, ikke musikken som verk eller klingende objekt.

Læring og utvikling er en naturlig del av ethvert menneskes livsløp. I en studie fundert i den erfaringsbaserte kunnskapen som kommer til uttrykk gjennom individuelle livshistorier, vil det være både krevende og lite formålstjenlig å skille ut hvilke aktive prosesser gjennom livsløpet som kan forstås som læring, og hvilke atferdsendringer og erfaringer som skyldes utvikling og modning i en naturlig aldringsprosess. Kunnskapen, verdiene og ferdighetene klassiske sangere tilegner seg og utvikler gjennom livsløpet vil selvsagt involvere både lærings- og utviklingsaspekter, som på sin side kan perspektiveres på en rekke ulike måter. Læringsaspektet anses som en viktig og implisitt del av det prosessuelle og relasjonelle perspektivet som står sentralt i boka og knyttes an til Bourdieus habitusbegrep (se 3.6). Her står den kroppslige kunnskapen og kroppens rolle som situert objekt sentralt, hvor læring og utvikling ikke forstås som isolerte fenomener. Mesterlære forstås derfor i denne studien som en «kroppslig mesterlære» hvor kroppslige kunnskaper er vokst inn i handlingen over tid.

Mesterlæreprosesser utforskes ikke i denne boka. Men mesterlæren, forstått som en type didaktisk organisering (jf. Nerland, 2003, s. 284) bidrar til å kontekstualisere sangertradisjonen og dens historikk, og framhever betydningen av de mellommenneskelige relasjonene i skoleringsprosessen, hvor forholdet mellom sanger og sanglærer i relasjon til andre aktører i den sosiale praksisen spiller en helt sentral rolle. Her dreier det seg ikke om et mekanisk og kausalt forhold mellom mester og lærling,

hvor klare regler følges etter en bestemt oppskrift (se kap. 2). Mesterlærtradisjonen bidrar til forståelsen av at klassiske sangeres praksis, og er fundert i en mange-hundreårig tradisjon som de vokale betingelsene springer ut ifra. Denne historiske tradisjonen har innvirket på den klassiske sangens posisjon i det vokale landskapet. I en bourdieusk forståelsesramme vil sangeres eksistens ha en sosial, historisk og kulturell dimensjon: De er posisjonerte i den sosiale verden, de har disposisjoner eller sangerhabitus som orienterer dem mot et spesifikt sosialt felt, det klassiske musikkfeltet, hvor også musikkutdanningsinstitusjonene henter deler av sin legitimitet. Sangeres *sosiale praksis* er lokaliserte i et rom av muligheter som innebærer noe ut over et situert fellesskap i lokale institusjoner hvor all læring, utvikling og handling foregår.

## 1.7 Bokas struktur

Denne monografien er strukturert i fire deler med til sammen 10 kapitler. Studien er kvalitativ og empirien bygger på livshistorisk materiale. Ulike dokumenter og Renée Flemings (2005) autobiografi utgjør supplerende kilder. For å kunne utvikle en helhetlig forståelse og avdekke mulige sammenhenger i klassiske sangernes løpebaner og praksis, trekker studien veksler på flere perspektiv.

Tilnærmingen i boka kan derfor betraktes som til dels tverrfaglig, med et overordnet teoretisk fundament i det prosessuelle livsløpsperspektivet og Bourdieus praksisteori. Tverrfaglighet innebærer her at jeg som enkeltforsker låner relevante begrep og teori fra flere fagfelt som til dels komplementerer hverandre, og i noen tilfeller er i uoverensstemmelse og slik sett byr på motstand. Disse mellomnivåteoriene og begrepene er å betrakte som underordnede i denne sammenheng. De bidrar likevel til at sangernes sosiale praksis og løpebaner settes inn i et mer helhetlig perspektiv samt til det kritiske refleksjonsarbeidet i den empiriske analysen. Hvert kapittel i boka innledes med en presentasjon av de temaer som tas opp. I korthet innbefatter dette følgende:

**DEL I: INTRODUKSJON** omfatter foreliggende innledende kapittel med sin inngangsfortelling.

**DEL II: TEORETISK RAMME OG METODE** spenner over tre kapitler som inngår i konstruksjonen av forskningsprosjektet og beskrivelser av veien jeg har gått. I kapittel 2 redegjør jeg for den klassiske sangens historiske og kulturelle tradisjon, funksjon og posisjon slik denne spesifikke kunstneriske sjangeren har vokst fram og etablert seg gjennom århundrene. Dette ses i lys av framveksten av kunstens autonomi. Her vil også betingelsene for kunnskapsutviklingen tre fram, både den teoretiske og praktiske, hvor utøvernes praktiske kunnskap ses i relasjon til vitenskapen, og vitenskapens praksis i relasjon til utøvernes. Slik kontekstualiseres sangerpraksisen i historien og i den kulturelle tradisjonen den har sprunget ut av. Dette utgjør samtidig et utgangspunkt for kapittel 3, hvor oppmerksomheten rettes mot det pluralistiske livsløpsperspektivet og Bourdieus praksisteori som sammen utgjør det overordnede perspektivet i boka. I kapittel 4 tydeliggjøres forskningsforløpet, hvilke veivalg som er tatt og hvorfor. Her reflekteres studiens vitenskapsteoretiske plassering, livshistorie som metode, analyse- og tolkningsarbeidet, forskerposisjonen, etiske aspekter og kvalitetsmessig vurdering av forskningsprosessen.

**Del III: ANALYSE, TOLKNING OG DISKUSJON** omfatter den empiriske delen av boka. De fem kapitlene har en overordnet struktur som følger sangernes livsfaser og overgangene mellom disse kontekstualisert i tid og sted: Kapittel 5 (oppvekstår fram til ung voksen-perioden), kapittel 6 og 7 (studietid; utøvende sangstudier og alternative skoleringsveier), og kapittel 8 og 9 (yrkesliv). Fra en nokså ubekymret musikalsk tilværelse og en sterk tro på en framtidig sangerkarriere, tar løpebanene etter hvert ulike retninger i takt med en voksende usikkerhet og håndteringen av denne. Hvert kapittel avsluttes med en *Coda*, hvor jeg kort oppsummerer og deretter diskuterer temaer knyttet til konstitueringen av klassiske sangeres løpebaner og praksis og hvor nytt materiale tidvis bringes inn.

**DEL IV: AVSLUTNING** dekker kapittel 10, hvor jeg oppsummerer og presenterer trekk og mønstre i forskningsmaterialet som kan bidra til mer helhetlig forståelse av det usikre sangerlivet. Her reflekteres også metodevalg og teoretisk rammeverk, og det pekes kort på mulige veier videre. Boka avrundes med fortellinger om sangernes sorti.

## KAPITTEL 2

# Den klassiske sangens kunnskapsgrunnlag, tradisjon, posisjon og funksjon

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

— Renée Fleming (2005, s. 6)

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

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



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

## 2.1 Kunnskapsgrunnlaget i sang – en introduksjon

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

## 2.2 Stemme, kropp og følelser

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

## 2.3 Den klassiske sangens ideologiske røtter

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

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

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

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## 2.4 Mesterlæretradisjonen i sangopplæringen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

---

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

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

## 2.5 Utviklingen av ulike fonasjonsteorier i sangtradisjonen

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

## 2.8 Mot en sosiologisk forståelse av kunsten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Del II

Teoretisk ramme,  
metodologi og metode



## KAPITTEL 3

# Praksisteoretisk forståelse av livsløp

Who can say which approach is best? It's a matter of subjective opinion, of taste.

— Renée Fleming (2005, s. 206)

En praksisteoretisk forståelse av livsløp innebærer «at både sosiale aktører, sosiale strukturer og sosiale systemer er representert i tilnærmingen» (Fossland & Thorsen, 2010, s. 31). Når jeg har valgt å ta utgangspunkt i Bourdieus praksisteori, innebærer det en bestemt måte å forstå denne relasjonen på. For å styrke denne prosessuelle tilnærmingen, har jeg tatt utgangspunkt i det pluralistiske livsløpsperspektivet som står i nær relasjon til livshistorier som metode.

Mennesker konstruerer og skaper den sosiale verden individuelt, men framfor alt kollektivt, gjennom samarbeid og konflikt og dette skjer ikke i et sosialt tomrom (Bourdieu, 1995b, s. 23). I et bourdieusk perspektiv kan vi si at klassiske sangere orienterer seg mot og praktiserer innenfor et felles, sosialt mikrokosmos (et felt) hvor den skapende og utøvende virksomheten foregår. Denne sfæren som er skilt ut, har en historisk utstrekning hvor både yrket, utdanningen og forskningen har sine forhistorier og tradisjoner, slik jeg har redegjort for i de to første kapitlene. Innebygget i Bourdieus anvendelse av begrepet «rom» ligger prinsippet om en multidimensjonal og relasjonell forståelse av den sosiale verden, hvor individer eller grupper eksisterer og opprettholder sin eksistens innenfor et felt ved og i kraft av deres innbyrdes forskjeller. De inntar altså en relativ posisjon i et rom av posisjoner, et rom som er vanskelig å dokumentere empirisk (Bourdieu, 1997, s. 52). Sosialt rom er i Bourdieus teori å forstå som sosiale strukturer, det vil si ulike mulighetsbetingelser. Dette settet av enheter er følgelig strukturert på bestemte måter i en sosial orden, det vil si som «sosiale hierarkier med tilhørende fordelingsmønster», men

også som kulturelle mønster med sine symbolske og strukturelle sider (Frønes, 2001, s. 12).

I dette kapitlet redegjør jeg for livsløpsperspektivet og Bourdieus praksisteori, som altså utgjør det overordnede teoretiske og begrepsmessige fundamentet i boka. Dette ses i sammenheng med ulike forståelser av det «moderne livsløpet» og til kunsten forstått som relativt autonom. Hensikten er å begrunne teoriene opp mot problemstillingen, samt å utdype problemstillingen ved å plassere studien inn i et spesifikt teoretisk landskap. Perspektivene jeg har vektlagt, og de teoretiske begrepene jeg redegjør for, utgjør imidlertid ikke fastsatte kategorier eller formaliteter. De fungerer isteden «som redskap for bearbeiting av det omedelbart observerbara, ja till och med som tillhyggen som låter forskaren att slå hål på självklarheten och självtillräckligheten hos de omedelbara framträdelserna» (jf. Broady, 1991, s. 167). Slik forstås ikke teoriene isolert fra en empirisk virkelighet, snarere som et verktøy til tolknings- og analysearbeidet. Avslutningsvis foretar jeg noen kritiske betraktninger og avgrensninger i forbindelse med Bourdieus praksisteori, som i neste instans har innvirkning på de metodologiske avveiningene i studien (kap. 4).

### 3.1 Livsløpsperspektivet - ulike tidsdimensjoner

Ethvert samfunn bruker tid og alder som viktige variabler på flere nivåer når livets faser og overganger skal struktureres (se Hagestad, 2003; Hareven, 1977; Thorsen, 2002). Tid er ikke bare en «objektiv størrelse» (jf. Daatland, 2005, s. 2) og står sentralt i all menneskelig bevissthet. Tid er derfor et naturlig fellesemne for alle disipliner og forståelseshorisonter, selv om det ikke alltid vektlegges. De betydelige sosiale og kulturelle endringer som har preget etterkrigstiden har skapt økt interesse for livsløpsstudier, generasjonsstudier og biografiske forskningsmetoder på tvers av landegrensener, faggrensener og disipliner (Elder et al., 2004; Mayer, 2009). Gjennom det sosiologisk forankrede livsløpsperspektivet (*life course perspective*) forsøker man å forstå sammenhengen mellom tid og menneskelige handlinger ved å legge vekt på hvordan kronologisk alder og andre aldersdimensjoner, livsoverganger, hendelser og sosiale

endringer former menneskers liv fra fødsel til død (Hagestad, 1997; Hutchison, 2011). Tidsdimensjoner på ulike nivå blir derfor sentralt, enten vi studerer et fenomen over en kort eller en lang periode eller om vi undersøker aldringsprosessen hos gamle eller unge. Som Trine Fosslund og Kirsten Thorsen (2010, s. 46) presiserer, er tid og endring over tid det grunnleggende ved en livsløpstilnærming.

Et hovedskille kan avdekkes i livsløpsstudier mellom det vi gjerne kaller mikro- og makronivåer; fra et individuelt perspektiv hvor personlige opplevelser og «indre» meninger vektlegges, eller fra et samfunnsperspektiv hvor vi studerer livsmønstre og strukturelle trekk «utenfra». En forening av disse perspektivene vil i mange sammenhenger være hensiktsmessig (Hagestad, 1997; Fosslund & Thorsen, 2010). Som jeg kommer tilbake til senere i kapittelet, vil Bourdieu på sin side koble dette sammen og overskride «studier av individers livsverden og samfunnsforholdene» (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 31). Et slikt grep har også innvirkning på anvendelsen av livshistorier som metode (se kap. 4).

Selv om livsløpsperspektivet representerer en ramme for forståelse av prosesser over tid, inkluderer det ikke et definert sett av teorier (Abrahamsen, 2008, s. 337). Snarere kan livsløpsperspektivet karakteriseres pluralistisk, både teoretisk og metodisk (Antikainen & Komonen, 2003, s. 145). Det er som Thorsen (2005) påpeker «velegnet for flerfaglige studier og problemstillinger som overskrider tradisjonelle faggrenser, fordi tilnærmingen er opptatt av å studere menneskets reaksjoner og innvirkninger på sine livsvilkår, samspillet mellom individ og miljø, slik de begge undergår forandringer» (s. 66). Det finnes gode eksempler på interdisiplinær forskning hvor det er en nær relasjon mellom psykologiske, sosiologiske, samfunnsmessige og historiske perspektiver (se Mayer, 2003). Likevel forblir livsløpsforskningen i praksis oftest monodisiplinær, til tross for gode intensjoner om å utvikle et helhetlig perspektiv på tvers av disipliner (Levy & Team, 2005; Mayer, 2003, 2009).

Elder et al. (2004, s. 4) poengterer at det er en vesensforskjell mellom 1) et livsløp-perspektiv (*life course*) som i første rekke assosieres med sosiologiske studier, 2) et forløp- eller livsspenn-perspektiv (*lifespan*) (jf. 1.5), som ofte er fundert enten i psykososiale eller utviklingspsykologiske studier og 3) et livssyklus-perspektiv (*life cycle*). Sistnevnte perspektiv har



da også ifølge Featherstone og Hepworth (1991, s. 386) gradvis blitt mer nedtonet i forskningen. Det har sammenheng med at livssyklusen gjerne representerer noe stabilt og repetitivt, i motsetning til livsløpet, hvor det teoretiske tilfanget i stigende grad har utviklet en mer fleksibel og dynamisk biografisk forståelse i forhold til et sosialt system i stadig endring (se 3.2).

Livsløpsanalysens tema er det komplekse vekselspillet og den gjensidige avhengigheten mellom samfunnsutvikling og individuell utvikling (Elder & Shanahan, 1997, s. 19). Handlingsevne (*agency*) står sentralt, og livsløpsstudier «bygger ofte på den grunnleggende erkjennelsen at folk søker kontroll med sitt livsløp, og at de i ulik grad lykkes med dette» (s. 24). Ethvert menneske planlegger, søker kontroll og handler på forskjellige måter i møte med livsfasenes ulike situasjonskrav. Det å miste personlig kontroll, ikke være i stand til å realisere sine mål eller kunne innfri de forventningene omgivelsene har til oss, er en risiko i alle sosiale omskiftninger. Men selv om mennesker velger sine liv, er de også som Thorsen (2005) påpeker, produkter av sin tid og sine sosiale vilkår. Det er altså «grenser for valgmuligheter» (s. 69).

Bourdieu demonstrerer i sine analyser at det i ethvert samfunn eksisterer noen forestillinger om bestemte livsløp eller løpebaner som utgjør det normale. Den sosiale tidsplasseringen viser til et normativt begrep om sosial tid, som innebærer gjengse kulturelle forestillinger om når begivenheter bør finne sted i et gitt samfunn, for eksempel barnefødsler eller ekteskap, og hvilke oppfatninger og forventninger vi har til individer i ulike aldersgrupper og deres atferd, helse og karriere eller til klesstil og musikksmak. Vi kobler også ulike livsfaser, som det å være tenåring, student, småbarnsmor eller pensjonist til sosiale roller og deres varighet og rekkefølge (Elder & Shanahan, 1997, s. 25–26).

Fire grunnleggende ideer er direkte knyttet til ethvert prosessuelt perspektiv på livsløpet; løpebaner (*trajectories*), (lifs)faser (*stages*), overganger (*transitions*) mellom faser eller roller og livshendelser (*life events*). Disse begrepene står helt sentralt når det gjelder å forstå menneskers handlinger og livsmønstre innenfor mange ulike fagdisipliner (Levy & Team, 2005, s. 11). *Løpebaner* er i denne boka avgrenset til sangeres individuelle livsbaner fra vugga fram til intervjudtidspunktet, konsentrert om

sangerlivet. Det innebærer noe ut over ideen om karriere, forstått som en gradvis forflytning på vei mot toppen i et yrkesløp (jf. 1.1).<sup>64</sup>

*Livsfaser* fastlegges av både biologiske og kulturelle betingelser, mens *overganger* gjerne er diskrete og begrensede i tid og markerer en gradvis transisjon fra én post i løpebanen til en ny, for eksempel overgangen mellom studier og yrkesliv. Overganger kan også være kollektive og involvere små grupper, nærmiljø eller organisasjoner, mens andre overganger i høy grad er relatert til familielivet, slik som barnefødsler, giftemål, skilsmisser, sykdom eller død (Elder & Shanahan, 1997; Hagestad, 1988; Levy & Team, 2005). Noen overganger er åpenbart ritualiserte, selv om det i bourdieusk forstand sjelden vil være snakk om verken ren ritualutøvelse eller ren strategi (se 3.4 ff).

Overganger kan være betydningsfulle selv om de er tidsbegrensede. Større endringer i livssituasjonen kan få stor innvirkning på senere livsfaser og kursen videre. Slike spesielle *livshendelser* fører til brå overganger, ofte med langtvirkende konsekvenser, men danner likevel forskjellig meningsinnhold for hvert enkelt individ eller for ulike samfunnsgrupper (Elder et al., 2004; Hutchison, 2011). Livshendelser kan innebære vendepunkt (*turning point*) – et vannskille som representerer et varig brudd, snarere enn noe midlertidig. Nødvendigvis er det ikke bare dramatiske hendelser som fører til slike substansielle endringer i kursen. Det avhenger like mye av hvert enkelt menneskes opplevelse og håndtering av det inntrufne. Dette skal jeg senere utdype i relasjon til Bourdieus perspektiver.

Livsløpsforskning forholder seg ifølge Thorsen (2005, s. 69) til tre aspekter av tid: alder, kohort og historisk periode. I en analyse av livshistorier er det nødvendig å tydeliggjøre hvilken forståelse som legges i generasjonsbegrepet (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 48–49). I dagligtalen refererer vi gjerne til generasjon i ulike betydninger, men oftest forbinder

---

64 Tidligere karriereforskning har i henhold til Elder et al. (2004, s. 13) i stor grad oversett at mennesker står i mange roller samtidig, og dermed er innvevd i flere relasjoner gjennom *sammenvevde løpebaner* (en uavhengig overgang i et menneskes liv vil kunne medføre en overgang også for andre nære personer). I dagens karriereforskning er fokuset gjerne rettet inn mot karrieremobilitet, det vil si horisontale eller vertikale forflytninger under utdanning og i arbeidsmarkedet, noe som ifølge Abrahamsen (2008, s. 338) må oppfattes som selve kjernen i individers karriereutvikling. Slike forflytninger kan betraktes som byggesteiner i karrieren.

vi begrepet med mennesker som er født omtrent samtidig og som dermed har opplevd historiske hendelser på samme tidspunkt i livet (Alwin & McCammon, 2004, s. 25). Vi forbinder også generasjon med mennesker som har felles opphav. I sosiologien dreier generasjon seg nettopp om disse to ulike forholdene; generasjonene i familien og i historien. Det er forståelsen av *historisk generasjon* som anvendes i denne boka. Dette referer altså til de sangerne som var unge i samme periode, og som dermed har en felles historisk forankring (jf. Frønes & Brusdal, 2003, s. 284).

En mer presis historisk plassering får vi ved å etablere en link mellom alder og historisk tid (Elder et al., 2004, s. 9). Derfor tillegges *kohort* stor verdi innenfor livsløpsperspektivet. Ifølge Ryder (1965) karakteriserer kohort en gruppe mennesker som er født i samme historiske periode (enten samtidig eller innenfor en bestemt avgrenset tidsperiode), og som opplever spesifikke sosiale endringer i en gitt kultur i samme rekkefølge og i samme alder. Men kohortbegrepet behøver nødvendigvis ikke å referere til en avgrenset tidsperiode for fødsel, det kan også anvendes med tanke på samme startpunkt for ekteskap eller utdanning (Frønes, 1997; Hutchison, 2011). I tillegg til fødselskohort, som ofte forveksles med generasjon i den historiske betydningen av begrepet, kan vi derfor skille mellom for eksempel immatrikuleringskohort; de som starter sine studier samtidig, uteksamineringskohort; studenter som har sin avgangseksamen samtidig eller ekteskapskohort; de som gifter seg innenfor samme år (Alwin & McCammon, 2004, s. 26). Når historiske endringer differensierer ulike fødselskohorter, genereres en kohorteffekt (Elder et al. 2004, s. 9). I samfunn med rask sosial endring kan mennesker som står nær hverandre i alder likevel høste ulike erfaringer.

Selv om historiens gang innvirker på kohortene, vil bestemte hendelser i samme periode verken oppleves likt av alle, eller ha samme konsekvenser for alle (Frønes, 1997, s. 61). Vår sosiale bakgrunn betyr, som Frønes et al. (1997, s. 11) uttrykker, «ulike ting til forskjellig tid og sted» og må ses direkte i sammenheng med historiske omstendigheter. Samtidig formes historien av våre egne forestillinger, verdier og vår evne til handling. Historien kan også ta form av *periodeeffekt* (eller *tidsånd*) når innflytelsen av sosiale endringer er relativt ensartet på tvers av etterfølgende fødselskohort (Hellevik, 2001, s. 55). Den økonomiske globale krisen, som startet i

2007 og endte i finanskrakket i 2008, samt dens konsekvenser vi har sett i store deler av Europa og USA, vil være en slik type omveltende hendelse i historien som påvirker hele befolkningen over en lengre periode.<sup>65</sup> Kunstfeltet har heller ikke fått stå uberørt. I et stadig tøffere arbeidsmarked blir gapet mellom de eldre og de unge mer framtrædende. I denne boka, hvor søkelyset spesifikt er rettet mot sangerlivet strukturert som løpebaner og ikke mot menneskers utvikling og livsvei generelt, legger jeg verken opp til en generasjons- eller kohortanalyse. Til det er også informanttilfanget for lite. Å studere sangeres løpebaner ut ifra generasjons-, livsfase- eller kohorteffekter alene, vil dessuten kunne fungere begrensende, slik jeg ser det.

Alder er en av våre mest sentrale sosiale og kulturelle kategorier. I analysearbeidet har jeg vært oppmerksom på hvordan aldersrelaterte faktorer og aldersnormer bidrar til konstitueringen av klassiske sangeres løpebaner og praksis. Dette er delvis fundert i min egen forforståelse om at det finnes stereotype oppfatninger i feltet, eller visse generaliserte forestillinger som utgjør «det normale» for klassiske sangere knyttet til aldersrelaterte faktorer.

I det komplekse samfunnet vi lever i hevdes det at alder ikke spiller en like stor rolle som før, verken for individer, grupper eller samfunn. Antagelig er det også å forvente at framtiden verken vil bli mer stabil eller koherent (Settersten & Mayer, 1997, s. 233–235). Samtidig viser det seg at til tross for at alderen i noen sammenhenger har blitt mindre viktig, har den blitt desto mer betydningsfull i andre (Settersten, 2004, s. 95). Simultant vokser flere detaljerte studier og analyser av livsløpet, aldersdimensjoner og aldersstrukturer fram og bidrar til at forskningen innenfor disse områdene også blir stadig mer komplisert (Settersten & Mayer, 1997, s. 234). Det er derfor nødvendig å tydeliggjøre hvilken forståelse jeg legger til grunn i denne boka.

Når vi hører ordet *aldring*, særlig som *ung*, er det som Thorsen (2002) er inne på, lett å glemme at det er en kontinuerlig prosess som innebærer

---

65 Denne boka handler om tiden før covid-19. Den pågående koronapandemien som vinteren 2020 snudde en hel verden på hodet, er en stor og omveltende hendelse i historien som vi ennå ikke kjenner utfallet av.

personlig utvikling og endring gjennom hele livsløpet, vevd inn i et samfunn i forandring; en sammenveving Thorsen kaller «den doble forandringen» (s. 152). Aldring dreier seg ikke bare om kronologisk alder (kalenderalder), som er lett å ty til, blant annet når det gjelder rettigheter og plikter i samfunnet (Furunes & Mykletun, 2010, VIII). Våre identifikasjoner, motiver og handlinger styres gjerne av andre typer aldersbegreper (Daatland, 2005, s. 2–3). Derfor refererer aldring også til høyst individuelle biologiske, psykologiske og sosiale funksjoner som endres over tid (Settersten & Mayer, 1997). Kronologisk alder sier ikke noe om den arbeidskapasitet hvert enkelt menneske innehar. Som kjent har folk i samme alder ulik helse, karrierestige og familiestatus. Kronologisk alder blir derfor en villedende indikator på folks yteevne, og bidrar i mange tilfeller til å skape et misforhold som bare øker jo eldre vi blir (Furunes & Mykletun, 2010). Dessuten blir begrepet helt meningsløst hvis vi ikke har kunnskap om den spesifikke kulturen og den sosiale mening en gitt kronologisk alder gir (Bourdieu, 1991; Hagestad & Neugarten, 1985). Aldring er verken tidløs eller stedløs, «men en personlig versjon av de samfunnsmessige og kulturelle vilkårene i bestemte historiske epoker» (Thorsen, referert i Fosslund & Thorsen, 2010, s. 47).

Livsløpets organisering er ikke statisk: Både folk, befolknings- og alderssammensetninger og livsløp forandrer seg i takt med tiden, og vår oppfatning av hva som er et normativt begrep om sosial tid vil dermed også endre seg. Frønes og Brusdal (2001, s. 38) beskriver det slik:

Definisjonene av når man er ung, voksen eller gammel, er under forandring. Generasjonenes dynamikk blir særlig viktige når livsløpene forandrer seg, siden forandringene i de unges livsløp også representerer erfaringer som de tar med seg videre i livet. En lengre ungdomstid forandrer alder for barnefødsler, forandrer familiene og forandrer yrkeskarrierene, og hver nye generasjon bærer med seg sine erfaringer videre.

Sosiale og kulturelle endringer virker altså ikke bare inn på hverandre, de skaper nye mønstre og en ny dynamikk som bidrar til reviderte forestillinger om livsløpene og generasjonenes organisering (Frønes & Brusdal, 2001, s. 38). Livsløpene formes ikke uavhengig av de muligheter og rammer som struktureres av institusjonelle ordninger og den kulturen man er en del av. De mange forandringene og forskjellige livssituasjoner

gjennom livsløpet, forutsetter at folk endrer seg og at handlingsbetingelser, mål og verdier i tilværelsen er annerledes når man er ung enn når man er voksen (Bourdieu, 1995b, 1997). Slike alderseffekter, eller det Hellevik (2001, s. 55) kaller «livsfaseeffekt», representerer aldersrelaterte fysiologiske eller psykologiske endringer som er uavhengig av bestemte kohort- eller periodeeffekter og historisk tid.

Utdanningssamfunnet har endret de kulturelle forestillingene om livsløpets faser og overganger. Samtidig er det en rekke biologiske, fysiologiske og psykologiske faktorer og kulturelle mønstre som legger strukturelle føringer på klassiske sangeres løpebaner. Disse føringene er ikke helt synkrone med den generelle karriereforskyvningen i befolkningen. Det vil si at vi innenfor det klassiske musikkfeltet vil finne nokså feltspesifikke kulturelle forestillinger knyttet til alder, for eksempel når visse etapper i løpebanen bør være tilbakelagt for å oppnå innpass i markedet, eller gjengse forestillinger om det ultimate starttidspunktet for den vokale opplæringen.<sup>66</sup>

Den sosialt konstruerte mening om hva et gitt samfunn bør forvente av mennesker i en spesifikk *sosial alder*, og at de går inn i og forlater ulike livsfaser på et bestemt tidspunkt i livsløpet, skaper aldersnormer (Hagestad & Neugarten, 1985, s. 53). Når personer avviker fra en aldersnorm, for eksempel ved at overgangene eller *timingene* forekommer på tidspunkt som ikke er vanlige i forhold til tiden eller kulturen man lever i, kan sanksjoner fra andre bli iverksatt. Ifølge Krueger et al. (1995), er mennesker sensitive overfor alderspassende oppførsel. Vi har utviklet innebygde sosiale «klokker», det vil si en sosial *timing* som brukes for å forstå og vurdere andre. Slik dannes også stereotype oppfatninger. Når mennesker avviker fra en norm, er det ikke bare atferden som vurderes negativt av andre; det kan også føre til at disse menneskenes personlighet og evner oppfattes som tvilsomme.

---

66 I noen tilfeller, blant annet knyttet til starttidspunkt, bidrar enkelte studier innen forløps-studier (*lifespan*), musikkpsykologien og ekspertiseforskningen til å underbygge disse normative oppfatningene og til å styrke feltets egen selvforståelse (se 5.8). I studier hvor bare ett tidsaspekt (kronologisk alder) er innlemmet, er utfordringen i henhold til Thorsen (2005, s. 75) at menneskers forandringer ses løsrevet fra sin sosiale sammenheng, og at studiene dermed blir utsatt for det Riley (1996) har betegnet som livsløpsreduksjonisme.

Kronologisk alder og sosial alder er som nevnt bare to aspekter ved aldersdimensjonen. Livsløpet struktureres også etter biologisk, funksjonell og psykologisk alder og jo eldre vi blir, desto mer øker variasjonene. *Biologisk alder* angir vår biologiske utvikling og de fysiologiske funksjoner som påvirker alle sider ved vår yteevne. *Funksjonell alder* omfatter dermed «praktisk funksjonsevne, sansning, motorikk, kondisjon, spenst, styrke og lignende» (Furunes & Mykletun, 2010, s. 31). Knyttet til sangernes utvikling gjennom livsløpet, legger biologisk bestemte endringer en rekke premisser direkte forbundet med stemmens modning, vekst og aldring. Den høyst individuelle fysiologiske aldringsprosessen står ikke i umiddelbar forbindelse med en spesifikk alder, men til biologisk alder (Gembris, 2006b). Ontogenesen følger som kjent ikke en lineær rekkefølge. Vi vil finne store, individuelle variasjoner knyttet til biologiske funksjoner hos begge kjønn og mellom kvinnelige og mannlige sangere, samt ytterligere variasjoner mellom ulike stemmetyper og stemmefag. Her spiller også de stadig hormonelle endringene gjennom livet vesentlig inn.

*Psykologisk alder* innebærer både atferdsmessige og perseptuelle komponenter. Atferdsmessig refererer den psykologiske alderen til den kapasiteten mennesker har og de evner (for eksempel hukommelse, læring, intelligens, motivasjon og følelser) som anvendes for å tilpasse seg endrede biologiske funksjoner og krav fra omgivelsene (Hutchison, 2011, s. 22). Den psykologiske alderen refererer også til en subjektiv opplevelse av «hvordan man selv opplever sin alder og kapasitet, samt hvor gammel man helst ville være» (Furunes & Mykletun, 2010, s. 31). Subjektiv alder og aldersidentiteter blir derfor i mange tilfeller avgjørende for å forstå folks forventninger, motiver og atferd (Daatland, 2005, s. 3). Når det gjelder aldersoverensstemmelser blant medlemmer i et sosialt system, refererer Featherstone og Hepworth (1991) til *consensual age*, forstått som relasjonen mellom en personlig opplevd alder og en interpersonlig alder (den aldersstatus som blir gitt av andre). Iakttakere vil sannsynligvis vurdere alder ut ifra *look age* framfor *feel age* (s. 381). Ifølge Svein Olav Daatland (2005, s. 3–4) er spesifikke trekk ved personen, som *do age* (oppførsel i forhold til alder) eller *think age* (tenkemåter og interesser i forhold til alder), andre sider av subjektiv alder som vi vurderer oss selv og andre etter. Slik avviker den opplevde og ideelle alderen fra den kronologiske alderen.

Selv om sosiale aldersnormer kanskje ikke bærer samme mening i dag som for noen tiår tilbake fordi nye mønstre, idealer og framstillingsformer har blitt inkorporert kollektivt (Frønes & Brusdal, 2001), er det likevel en rekke aldersnormer som opprettholder noen trege strukturer i vokalfeltet. Det går også an å tenke seg at man kan være *on time* på et område av livet og *off time* på et annet (jf. Krueger et al., 1995, s. 83). Likevel vil samtlige av disse aldersdimensjonene inngå i et dialektisk samspill og ha innflytelse på og gjenspeile forskjeller i roller og atferd, vår praktiske funksjonsevne, selvpåfatning og totale kapasitet til enhver tid (Hutchison, 2011; Kooij et al., 2008).

I denne boka trekker jeg veksler på det psykologiske *lifespan*-perspektivet, musikkpsykologiske innfallsvinkler og ekspertiseteorier som spesifikt angår musikk. Det betyr ikke at jeg vektlegger forståelsen av læring og utvikling som en prosess som involverer progresjon gjennom fikserte utviklingsstadier, uten å ta hensyn til sosiale kontekster. Snarere er siktemålet å peke på problematiske forhold som kan oppstå når kravene som stilles til ekspertise forutsetter en fast norm. Musikkpsykologiske innfallsvinkler kan imidlertid bidra til å oppnå økt innsikt i faktorer på mikro- og mesonivå, og mer spesifikt, faktorer som er tilknyttet vokale ferdigheter og personlige egenskaper. Dette er egenskaper som står sentralt i sangerinformantenes selvforståelse.

Når individuelle variasjoner og aldring skal studeres innenfor *lifespan*-perspektivet generelt, er interessen for å innlemme en sosiologisk forståelseshorisont økende (Elder et al., 2004; Mayer, 2003). Likevel blir den sosiokulturelle dimensjonen i stor grad nedtonet til tross for at det tilstrebes en holistisk tilnærming. Fokuset på generelle utviklingstrekk i løpebanene tar gjerne oppmerksomheten bort fra de kontekstuelle og strukturelle forhold som innvirker eller kan virke inn på dette mikro-nivået (Elder et al., 2004; Hutchison, 2011; Mayer, 2003). Snur vi på flisa, kan vi litt forenklet si at det sosiologiske livsløpsperspektivet i for stor grad konsentrerer seg om ytre omstendigheter og strukturelle forhold (se også 3.7). Selv om det sosiologiske livsløpsperspektivet låner teori fra utviklingspsykologien og har kommet et stykke på vei med hensyn til interdisiplinær forskning, mener Mayer (2003, s. 477) at denne tradisjonen bør tilstrebe seg på å bringe individet tilbake. Hutchison (2011, s. 11)



er av den oppfatning at livsløpsperspektivet likevel har et fortrinn i forhold til tradisjonelle utviklingsteorier fordi det i større grad retter oppmerksomheten mot hvordan historiske og samfunnsmessige endringer påvirker menneskers atferd, noe som er særlig aktuelt i et stadig mer bevegelig og skiftende samfunn som vårt.

## 3.2 Ulike forståelser av det «moderne» livsløpet

Vi lever i en tid preget av raske endringer. Transformasjonen fra industri-samfunnet til det framvoksende postindustrielle samfunnet har også gitt et helt annet yrkesbilde, dominert av kunnskap og utdanning som basis for kompetanse (Frønes & Brusdal, 2001, s. 29). I det postindustrielle samfunnet har familie-, utdannings-, yrkes- og karrieremønster ført til kulturell endring av våre forestillinger og forventninger om yrkeskarrierer, livsløp og livsløpets faser (s. 42ff). Fordi stadig flere tar lengre utdanning hvor toppen av yrkeskarrieren gjerne kommer relativt sent, ofte ikke før i 50-årene, tenker vi livsløpet «som noe som må organiseres og planlegges» (s. 44). Det kan være utdanningsløp, barnefødsler eller karrierestige. Dessuten føler vi oss yngre lenger, vi er generelt sprekere, har bedre helse og lever lenger enn før, og disse faktorene forskyver gjerne livsløpets faser (Frønes & Brusdal, 2001, s. 43–45). Moderne livsløp kan derfor ifølge Frønes (1997) i økende grad forstås som en «livsløpskarriere». En slik sosiologisk forståelse basert på utdanningssamfunnets dominerende fortellinger, innebærer ikke at alle er ute etter å få suksess i arbeidslivet. Som Frønes påpeker, gjenspeiler det istedenfor en idé om at framtidens livsfaser må planlegges i sekvenser, kjedet sammen gjennom refleksjon (s. 67). *Timing* blir dermed helt vesentlig når sammenvevde løpebaner (livsløpskarrierer) skal kombineres. Selv om jeg har valgt å tone ned karrierebegrepet i denne studien, er det et poeng når Frønes (2001, s. 123–124) påpeker at livet ofte beskrives som «et prosjekt» i moderne fortellinger:

Kunnskapssamfunnets kulturelle yrkesforestillinger, dreier seg ikke om «jobb» men om karrierer, om mening og selvrealisering. En av de sentrale metaforer er utvikling, motsatsen er stagnasjon. Jobben skal være utviklende, i dette ligger både mulighet for økonomisk og personlig utvikling. «Karriere» er sentralt i moderne identitetsfortellinger. Når mennesker møtes, hører man ofte spørsmålet [...] «hva holder du på med for prosjekt?»

Selvrealisering dreier seg om opplevelsen av å drive med noe meningsfullt for sin egen del og følelsen av å «være nær seg selv» (Frønes & Brusdal, 2001, s. 111). Det handler også om å signalisere verdier og livsstiler, vennskap og kroppslig identitet. Anvendelsen av *løpebaner* som terminologi framfor *livsløpskarriere*, utelukker ikke den subjektive opplevelses- eller meningsdimensjon i sangerens livsfortellinger. Imidlertid finner jeg det vanskelig å forstå klassiske sangeres handlinger som et rent selvrealiseringsprosjekt basert på bevisst strategisk planlegging, et poeng jeg suksessivt skal begrunne.

Tiden vi er inne i har blitt karakterisert på ulikt vis, men forbindes ofte med ord som individualisering, valgfrihet og risiko, relatert til et globalt høyteknologisk samfunn i hurtig endring. Den nye verdiorienteringen i 1970-årene, hvor industrisamfunnets produksjons- og livsformer i den vestlige verden gradvis gled over i det som har blitt karakterisert som en konsum- eller forbrukerkultur, har blitt betegnet som et vannskille (Featherstone, 2007). Tiden etter bærer mange navn: risikosamfunnet (Beck, 1992), det høymoderne eller senmoderne samfunn (Giddens, 1996), det postmoderne samfunn (Lyotard, 1984) eller det Bauman (2000a) betegner som flytende modernitet. Senmoderne og postmoderne teoretikerne hevder nettopp at marked og forbruk gradvis fyller identitetstomrommet som oppstår når individene blir frisatt tidligere samfunnsstyrte normer og sosiale posisjon knyttet til blant annet familie, bosted, klasse, kjønn og etnisitet (Aakvaag, 2008a, s. 8off).

Individualiseringstesen innebærer slik Krange (2004) kort oppsummerer «at 'den gamle modernitetens' institusjoner har mistet grep om menneskers liv, og at folk nå helt og holdent er overlatt til seg selv og sine egne *refleksive* kapasiteter når skjebnevalgene fattes og livsløpet stakkes ut» (s. 7).<sup>67</sup> Kompetente mennesker reflekterer over sine handlinger og planlegger sine liv strategisk. Refleksivt organisert livsplanlegging blir dermed å forstå som et sentralt trekk ved struktureringen av selvidentiteten, noe som på sin side innebærer at man har overveid den risiko som er forbundet med livsstilsvalgene som tas (Giddens, 1996, s. 14–15).

---

67 *Modernisme* er et sammensatt og tvetydig begrep som kan relateres både til tidfesting (for noen forskere med historisk forankring helt tilbake til reformasjonen og renessansen) og til beskrivelser av forhold i samfunns-, kunnskaps- og profesjonsutvikling og identitetsdanning.

Livsløpet har derfor blitt mer dekonstruert og differensiert (Beck, 1992; Featherstone, 2007). Vi lever ikke lenger en *normalbiografi* etter standardiserte livsmønstre.

Som en følge av den stadig økende individualiseringen fra 1970-årene, vokste *valgbiografien* fram (Beck, 1992). For Anthony Giddens (1996) innebærer ikke dette at det refleksive selvet står helt fritt til å forme seg selv, «i betydningen av å kunne forfatte en hvilken som helst livsfortelling», slik Aarseth (2009, s. 11) påpeker. En persons identitet er ifølge Giddens (1996) å finne i evnen til å holde en særlig fortelling i gang (s. 70). Denne fortellingen vil alltid integrere erfaringer fra den ytre verden. Identitetsdannelse vil alltid foregå innenfor en bestemt sosial, historisk og kulturell kontekst. Som Aarseth (2009) uttrykker, «refererer Giddens' selvrefleksivitetsbegrep til et selv som gjennom vedvarende fortolkning av sine livserfaringer både produserer og innfanges i bestemte handlingsorienteringer» (s. 11). Forbindelsen til en før-refleksiv tilhørighet i verden hos det fortolkende selvet, blir imidlertid kuttet over.

I motsetning til praksisteoretikeren og sosiologen Giddens' forståelse av senmoderniteten, er Bourdieus hovedformål å bryte med den intellektualistiske forståelsen av rasjonelle valg. Det som foregår på et kognitiv nivå har etter Bourdieus oppfatning fått for stor betydning i store deler av sosiologisk teori. Derfor anvender han ikke identitet som analytisk begrep, men bygger sin teori rundt begrepet *habitus* selv om identitetsbegrepet, forstått som sosial identitet, ikke helt fraværende i hans tekster. Med Prieurs (2002) ord, men relatert til denne bokas kontekst, vil en sangerhabitus kunne vise til «en hel væremåte og tankemåte som langt på vei er ubevisst», mens en sangeridentitet vil kunne vise til «noe rent kognitivt, og i alle fall langt på vei også til noe en er bevisst om (et bevisst valg eller erkjennelse av tilhørighet til en gruppe)» (s. 5).<sup>68</sup> Samme sted skriver Prieur at når Bourdieu beskriver *habitus* som varige disposisjoner som er trege men foranderlige, har han tatt et tilsiktet valg av fokus. Det betyr ikke at han «beskriver et stillestående liv». *Habitus*begrepet, som jeg

---

68 Når Bourdieu henviser til «det ubevisste» eller «ikke-bevisste», er det ikke i en psykologisk forståelse av begrepet (hvis dette ikke spesifikt er nevnt), men snarere noe «før-bevisst», ifølge oversetteren (Hovmark i Bourdieu, 1997, s. 44).

belyser nærmere i 3.6, kan kortfattet sies å være vår inkorporerte kroppslige kunnskap som endrer seg ustanselig etter hvert som nye erfaringer kommer til (Bourdieu, 1999a, s. 141).

Nødvendigvis er det ikke noen motsetning mellom det å betrakte identitet som noe fast og stabilt og å se identitet som noe som utvikler seg, noe som er underlagt en fortelling, påpeker Ruud (1997): «Snarere uttrykker slike dimensjoner ved vår identitetsfølelse den ambivalens mange erfarer når de skal summere opp alle sidene ved sin selvfølelse» (s. 54). Erfaringer og opplevelser knyttet til sang avgrenser sangeren som noe unikt. Ved å dele sin historie med andre kan reaksjoner fra omgivelsene bidra til at man ser seg selv tydeligere. Identitetsbegrepet kan ut ifra denne forståelsen sies å være måten personligheten trer fram på, noe mangfoldig, men samtidig noe konstant som definerer en som person. Det definerer også selvforståelsen og refleksjonene vi har av oss selv, og andres forståelse og refleksjon av seg selv. Den røde tråden som binder det biografiske selvet kan sies å ha en narrativ struktur som konstrueres i et stadig identitetsarbeid som gir livet mening i fortid, nåtid og framtid (Giddens, 1996).

Metaforen *utleiring* beskriver et posttradisjonelt samfunn hvor sosiale relasjoner løftes ut av lokale sammenhenger og organiseres på nye måter på tvers av nye tid- og romområder (Giddens 1996, s. 29–30). Vår senmoderne verden er «en løpsk verden», med farer, risiko og påfølgende angst, valgmuligheter, endrede familiemønstre og oppbryting av tradisjoner, for å nevne noen karakteristikk. Den teknologiske utviklingen gjør det mulig å kommunisere uten å være til stede i samme rom. Vi har ikke en biografi «hver især», men «*lever en biografi*» som er refleksivt organisert, hvor vi selv mer eller mindre velger vår skjebne (s. 25–26).

Samtiden analysert ut fra en individualiseringstese bryter radikalt «med kjerneinnsikter i den sosiologiske tradisjonen – som sier at individualitet og individuelle handlinger dypt sett er uttrykk for den sosiale sammenhengen folk vokser opp i» (Krange, 2004, s. 7). Til tross for økende sosial mobilitet, brudd og fornyelse, vektlegger Bourdieu de trege strukturene i samfunnet og anser tradisjon, kontinuitet og reproduksjon som viktigere fenomener å gripe fatt i. Det innebærer ikke en fornektelse av at samfunnet har blitt mer åpent og komplekst. Jeg gjør det klart at jeg i denne boka legger mer vekt på de trege strukturene, noe som må ses i

sammenheng med det kulturelle produksjonsfeltet klassiske sangere er en del av eller orienterer seg mot, selv om noen egenskaper eller relasjoner framstår mer flytende enn fast. Her finner jeg støtte hos Olve Krange (2004), som konkluderer med at «mye som er gammelt lever videre i det som er nytt, og at det nok finnes seiglivede grenser for hvor langt individualiseringen kan gå» (s. 8).

### 3.3 Kunstfeltet forstått som relativt autonomt og sosialt skapt

Det knytter seg ulike forståelser til hvorfor kunstens stilling i dagens samfunn er mer autonom enn tidligere. Kunsten kan tolkes som en særegen sosial institusjon, oppstått gjennom den allmenne differensieringen i det moderne samfunn (i motsetning til det tradisjonelle), eller som en sosial konstruksjon «hvor makt- og herskeforhold er med på å gjøre kunsten til kunst» (Østerberg, 1997, s. 43). Disse ulike oppfatningene er ikke nødvendigvis forenlige. Videre finner vi en rekke ulike måter å trekke opp kunstfeltets grenser, framstilt som for eksempel system, nettverk, sektor eller institusjon som gjør autonomiforståelsen flertydig.<sup>69</sup> Becker (1982) beskriver med sitt begrep *art world* en kunstverden hvor det kunstneriske arbeidet anses å være en kollektiv aktivitet som innebærer «the joint activity of a number, often a large number, of people» (s. 1). En slik forståelse bryter med forestillingen om at den talentfulle kunstneren er alene om å skape kunsten og inkluderer både produksjon og forbruk av kunst hvor alle involverte parter spiller en vesentlig rolle for at kunst skal oppstå, formidles og distribueres.<sup>70</sup> Beckers analyse av kunstverdenen er

69 Se for eksempel Mangset (2004); Røyseng (2007); Solhjell & Øien (2012) og Østerberg (1997) for en nærmere beskrivelse av ulike måter å dele opp kunsten, og henvisninger til blant annet Becker, Parsons, Habermas, Foucault og Luhman med sine ulike tilnærminger og forståelser av forholdet mellom kunsten og omverdenen.

70 Becker (1982) vil vise at det kreves en systematisk sosiologisk analyse for å forstå implikasjonene i dette komplekse nettverket. Hvis ikke alle involverte bidrar med sitt, vil det ferdige produktet bli annerledes. Dermed oppstår også et problem med å definere hvem av de involverte som til enhver tid er kunstnere, og hvem som er støttepersonell (Becker, 1982, xxiv). Becker, som ifølge Mangset (2004, s. 52) bryter med den brede, humanistisk-estetiske forskningstradisjonen hvor det ensidig har blitt lagt vekt på den «høye kunsten», opererer med en litt mer optimistisk variant av Bourdieus «felt», men de har likevel mye til felles.

relevant og kan minne litt om Smalls (1998) oppfatning av musikk som relasjonell aktivitet (jf. 2.8). Likevel opplever jeg Bourdieus analyseskap og praksisteoretiske forståelse som mer hensiktsmessig i denne bokas sammenheng.

Når Bourdieu legger til grunn at oppfatningen av autonom kunst, for eksempel klassisk musikk, gjelder bestemte samfunnslag, innebærer det samtidig at flertallet ikke har en autonom kunstoppfatning (jf. Østerberg, 1997, s. 55). For Bourdieu er kunstfeltets autonomi ikke å forstå som absolutt, men som relativt og sosialt skapt, noe som innebærer at det alltid vil dreie seg om grader av autonomi. For å forstå kunstens, herunder musikkens grad av autonomi, må man forstå logikken i den måten feltene fungerer på ved et gitt tidspunkt (Bourdieu, 1997, s. 65).

Skal vi, som Røyseng (2007) uttrykker, ha tillit til de mange beskrivelser som i dag gis av endringer i og omkring kunstfeltet, kan det se ut til at kunstens autonomi nå er «under hardt press eller gått tapt» (s. 7). Som Bourdieu (2003) påpeker har ikke autonomiseringen vært en lineær prosess, men det som har skjedd med det kunstneriske produksjonsfelt i den vestlige verden etter at nyliberalismens ideologi fikk gjennomslag, har skapt en helt ny presedens. Den kulturelle produksjonens hardtvunnede uavhengighet og bevegelse bort fra økonomiens nødvendighet er nå truet «in its very principle» gjennom inntrengningen av en kommersiell logikk på ethvert stadium av produksjonen og distribusjon av kulturelle uttrykk (s. 67). Estetiseringen som utledes av kommersielle hensyn og jakten på kortsiktig profitt har aldri vært så intenst og bredt framtvunget som nå, påpeker Bourdieu samme sted. De mest autonome kulturelle produsentenes posisjon har aldri vært så truet og så svak. Samtidig har den heller aldri vært så sjelden, virksom og dyrebar. Slik har det autonome universet startet en regresjon under globaliseringens fane.

Nye forbindelser mellom kunst og kapital og en gjennomgripende estetisering av hele samfunnet, ikke bare i kunstneriske sammenhenger, er altså en sterk utfordrer til de historiske forutsetningene for kunstens autonomi. Denne estetiseringsprosessen fra midten av 1990-tallet, gjennomgriper medie verdenen, vår livsstil, varene vi kjøper, investeringen i hjemmene våre og identitetene vi skaper (Gran & De Paoli, 2005, s. 50). I Bourdieus analyser av kunsten står nettopp kunstens forhold til

økonomien sentralt. Han fastholder imidlertid et skille mellom to typer økonomier: den økonomiske økonomien og den ikke-økonomiske økonomien. Disse er tett sammenvevde. I den økonomiske økonomien kalles «en spade for en spade» (Bourdieu, 1997, s. 191), altså ved sitt rette navn. I denne markedslogikken, som blant annet gir seg til kjenne i forretningsverdenen, er det legitimt å vedkjenne seg en økonomisk interesse, det vil si å oppføre seg egennyttig, å beregne og skape et utbytte, å kalkulere og akkumulere åpenlyst og direkte (s. 192). Men selv om alle praksisformer utgjør en økonomi, kan ikke økonomien reduseres til bevisste og egoistiske beregninger, det vil si økonomiske kalkyler som er underlagt de økonomiske interessers lover alene. I den ikke-økonomiske økonomien (de symbolske goders økonomi), fungerer økonomien som et symbolsk uttrykk for et gaveutbytte, det vil si en omvendt økonomi hvor prisen forblir implisitt. Den «konsensus om vekslingskurs som alle økonomiske bytter innebærer» er også tilstede i de symbolske byttenes økonomi, men fastsettingen av prisen gjøres ikke eksplisitt (Bourdieu, 1996, s. 82).<sup>71</sup>

Når Bourdieu tilstreber å verne om forestillingen om kunstens autonomi, er det både for sitt politiske potensial og fordi den bygger på andre verdier enn markedsøkonomien. I en globalisering får kunsten som nasjonalt overskridende dermed en sentral rolle «som et alternativ til det markedsliberale» (Varkøy, 2014, s. 178). Fordi kunsten bygger på andre verdier, blir den viktigere enn markedsøkonomien. Slik kan kunsten fungere samfunnskritisk, stille spørsmål ved nyttetenkningen og fungere som et «frigjørende prosjekt» (s. 179). Når alle våre forestillinger er konstruksjoner, er det heller ingen grunn til å avvise forestillingen om kunstens autonomi som både historisk, sosialt, vestlig og klasserelatert konstituert.

Den karismatiske ideologien danner grunnpilaren i feltet for kulturell produksjon, slår Bourdieu (1993, s. 76) fast. Kunstfeltet preges av en økonomisk verden snudd på hodet, hvor kunsten og den kunstneriske ambisjonen, eller kunstnerkallet går foran den kommersielle interessen

---

<sup>71</sup> I sine utlegninger av de symbolske goders økonomi, tar Bourdieu (bl.a. 1996, 2000, 2003, 2007b) utgangspunkt i sosiologen Marcel Mauss (1872–1950) og hans essayer om gaveutvekslingens sosiale funksjon i tradisjonelle samfunn. På norsk: *Gaven: utvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*. Cappelen, 1995.

(Bourdieu, 1993; Røyseng, 2011). I et slikt perspektiv har kunstfeltet sin egen logikk, og kan forstås som et trosunivers med sine egne spilleregler og verdiskalaer som er sterkt symbolsk forankret. Den omvendte økonomien er imidlertid ikke reservert kunstfeltet alene, men alle såkalte kulturelle felt; slik som kunstens, litteraturens eller vitenskapens. Dette så fram disse feltene utgjør tilstrekkelige sluttede verdener; altså som autonome felt hvor deltakerne er mer avhengige av hverandre, av kollegaene og konkurrentene, enn av omverdenen (Broady, 2012, s. 7–9). Det kan virke paradoksalt at så mange søker seg til de konkurranseutsatte kunstneryrkene hvor utsiktene til stabile inntekter er minimale, og hvor utdanningsinvesteringene ikke er i overensstemmelse med avkastningen. Dette forsterker inntrykket av at det råder en annen orden innenfor kunstverdenen enn i samfunnet som helhet (Gustavsson et al., 2012, s. 13). Her ser det ut til at verdslig framgang, slik som trygge stillinger og gode økonomiske framtidsutsikter, ofres for andre verdier.

For Bourdieu er kunstfeltet til enhver tid å betrakte som skueplassen for kampen mellom to hierarkiserende prinsipp: det heteronome prinsipp, som er favorisert av de som dominerer feltet økonomisk og politisk (for eksempel den «borgerlige kunsten»), og det autonome prinsipp (kunst for kunstens skyld), som ser verdslig motgang som et tegn på at kunstneren er utvalgt. Verdslig framgang, for eksempel økonomisk framgang, anses fra den mest radikale delen av det autonome feltet som et tegn på at man har inngått kompromiss med samtidens krav (Bourdieu, 1993, s. 40–41, 2000, s. 315). Kampene i feltet står om hvem som skal ha monopol på den spesifikke autoritet som er legitim innenfor feltet (Bourdieu, 1991, s. 128). I den autonome polen av musikkfeltet kan hierarkiet sies å forvalte kapital (kulturell, symbolsk og til dels sosial kapital), hvor det er illegitimt å måle musikkens verdi i kroner og øre. De aktørene som har økonomiske interesser kamouflerer derfor disse interessene ved å framstå som disponenter av symbolsk kapital. På den måten kan kunstens autonomi, slik Østerberg (1997, s. 56) understreker, betraktes som «et skinn» fordi den enten «inngår i eller konstrueres av en økonomisk kontekst».

Når det i nyere postmoderne teorier hevdes at grensene mellom kunst og økonomi er i ferd med å viskes ut og at kunstneren har mistet sin



opp høyde status (jf. Røyseng, 2011, s. 12), fremmes det samtidig fra flere hold at sosial differensiering, kulturell kompetanse og sammenhengen mellom smak, sosial tilhørighet og makt fremdeles gjør seg gjeldende innen kunsten (Mangset, 2004, 2012; Røyseng, 2007; Solhjell & Øien, 2012). Når jeg har valgt å ta utgangspunkt i Bourdieus forståelse av kunstfeltet, er det fordi jeg opplever at klassiske sangere opererer innenfor et musikkfelt som er sterkt hierarkisert og hvor de som til enhver tid befinner seg nærmest den autonome polen nettopp forsøker å forsvare seg mot eksterne logikker og inntrengning utenfra. Selv om sangere trenger penger for å overleve, innebærer det altså en antakelse om at det langt på vei er de symbolske godene det kjempes om. Dette krever et analytisk verktøy som gjør det mulig å identifisere og forstå det komplekse forholdet mellom klassiske sangeres praksis og de sosiale betingelser som ligger til grunn for praksisen.

### 3.4 Bourdieus praksisteori

Bourdieu betraktet seg selv som en slags brobygger mellom forskjellige filosofiske og teoretiske tradisjoner, og utviklet i sin praksisteori en handlingsfilosofi hvor begrepene felt, kapital og habitus utgjør et enhetlig fundament. Jeg skal senere i kapitlet redegjøre for disse begrepene og utdype Bourdieus oppfatning og forklaring av menneskelige handlinger, det vil si den sosiale praksisen. Først kan det være adekvat å klargjøre Bourdieus posisjon og relasjon til to retninger innen humanvitenskapen og samfunnsvitenskapen.

Praksisteoretikere søker generelt en syntese eller å overskride struktur- og aktørorienterte tilnærminger (Eriksen & Nielsen, 2013, s. 158). Struktur- og systemorienterte teorier understreker gjerne strukturenes styrke og evne til å begrense aktørenes muligheter for å forandre de samme strukturene. Det individuelle er ikke i søkelyset, men samhandlingen og rollefordelingen mellom mennesker i bestemte sosiale systemer som har en viss varighet og bestandighet. Disse teoriene er opptatt av mekanismer som reproducerer en sosial orden. Samfunnsteorier som vekter et aktør- og handlingsperspektiv vil på sin side gi større rom for aktørens mulighet til å skape eller påvirke rammene (Andersen & Kaspersen, 2013, s. 25;

Østerberg, 2012, s. 12–13). Bourdieus praksisteori er utviklet på bakgrunn av motsetningen mellom et subjektivistisk og et objektivistisk perspektiv. Mer presist plasserte Bourdieu seg i en mellomposisjon i den franske intellektuelle tradisjonen som i 1950-årene var dominert av to tendenser: den strukturalistiske og den eksistensialistiske (Hastrup, 2007, s. 9). Han hevder det finnes tre former for vitenskapelig kunnskap knyttet til menneskers sosiale praksis: *Fenomenologisk*, *objektivistisk* og *praxeologisk* viten (Bourdieu, 2008b, s. 72).<sup>72</sup>

Bourdieu hevder at hverdags erfaringer og personlige redegjørelser ikke kan opphøydes til vitenskapelige forklaringer av en kompleks sosial virkelighet. Det stilles ikke spørsmål ved erfaringens mulighetsbetingelser fordi fenomenologien gjør den primære erfaringen eksplisitt (Bourdieu, 2008b, s. 72–73). Han følger likevel Husserl og Schütz i at den umiddelbare opplevelsen av det sosiale bygger på en ureflektert tro på at verden eksisterer og at vi kan ta den for gitt (se 4.1). Men en for stor vektlegging av det individuelle handlingsaspektet kan føre til at kroppen blir isolert som fenomen. Med sitt habitusbegrep bygger Bourdieu videre på Merleau-Pontys (1945/1994) forståelse av den levde kroppen som prerefleksiv og i sentrum for erkjennelsen. Kroppen er en forstående kropp i en historisk verden. Bourdieu oppfatter likevel at kropps fenomenologien gjerne nedtoner at vi tolker det sanselige og individuelle gjennom kulturelle filtre. Det dreier seg om konstruksjoner av det sosiale livet. For å finne fram til forhold som gjør hverdags erkjennelsen mulig og få tak i de nødvendige betingelsene bak det deskriptive, er Bourdieus poeng at den ureflekterte forståelsen ikke er universell, heller én av flere mulige relasjoner til verden (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 65). Den spontane aksept og forståelse av verden må derfor ses i forhold til blant annet aktørens bakgrunn og plassering i det sosiale rommet (s. 66).

---

72 Bourdieus teoretiske bakgrunn og livsverk er preget av sosiologene Carl Marx, Émile Durkheim og Max Weber, samt begrepsfilosofen som Gaston Bachelard, Georges Canguilhem og Alexandre Koyré (Järvinen, 2013, s. 381). Han låner også begreper fra Edmund Husserls, Martin Heideggers og Maurice Merleau-Pontys fenomenologi og kombinerer dem med elementer fra Ludwig Wittgensteins siste tekster (Järvinen, 2013; Wacquant, 2014). John Deweys pragmatisme er en annen inspirasjonskilde. Siste og, ifølge Järvinen (2013), viktigste punkt knyttet til Bourdieus teoretiske bakgrunn er strukturalismen, og da særlig lingvistene Ferdinand de Saussure og Roman Jakobsen, samt filosofen og antropologen Claude Lévi-Strauss (s. 381–382).

I objektivistiske tilnærminger studeres praksis utenfra. Her rettes søkelyset mot de bakenforliggende strukturer som styrer praksisen, og som ikke nødvendigvis er tilgjengelige for aktørens bevissthet (Bourdieu, 2008b, s. 72). For Bourdieu innebærer objektive strukturer noe ut over symbolske systemer, slik som språk, myter, tradisjoner og ritualer. Det dreier seg også om livsvilkår, det vil si strukturer i «selve den sociale verden» (Bourdieu, 2008a, s. 52). Bourdieu stiller seg imidlertid kritisk til at man i objektivistisk teori hopper bukk over aktørens erfaringer og refleksjoner, og starter direkte med å spørre etter praksisenes mulighetsbetingelser, det vil si faktorer som gjør at praksisene ser ut slik de gjør (Callewaert, 2008, s. 14).

*Praxeologisk* (prakseologisk) teori er en tredje dimensjon som forsøker å komplettere den fenomenologiske og objektivistiske teori (Callewaert, 2008, s. 15). «Kroppen er i den sociale verden, men den sociale verden er i kroppen» formulerer Bourdieu (1999a, s. 158), og legger til grunn at konstruksjonen av praksisteorien er en eksperimentell vitenskap om internalitetens og eksternalitetens dialektikk (Bourdieu, 2008b, s. 86). Denne dobbelte teoretiske bevegelsen innebærer at han i sine metodiske overveielser tar avstand fra eksistensialismen på den ene siden og strukturalismen på den andre. Det dreier seg ikke om en relasjon mellom handling og struktur eller et subjekt (en bevissthet) og et objekt, men et overskridende forhold mellom disse to. Dette bygger på en ontologisk innforståthet mellom habitus som sosialt konstituert prinsipp for individets persepsjons- og vurderingskriterier, og den verden som har fastlagt dem (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 31). Det betyr at sosial handling verken kan forstås som fullstendig frie valg (*voluntarisme*) eller som styrt av ytre forhold, redusert til ritualer (*determinisme*).

I sitt sosiologiske arbeid bygger altså Bourdieu på en ontologisk antakelse om at det finnes en sosial virkelighet som eksisterer uavhengig av det enkelte menneskets bevissthet og vilje. Den sociale verden består ikke av interaksjoner mellom aktører (*agenter* i Bourdieus' språkføring) eller intersubjektive bånd mellom individer, men av objektive relasjoner (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 84).<sup>73</sup> Snarere enn noe fast og bestemt

---

73 Se 3,7 for en nærmere redegjørelse av Bourdieus skille mellom begrepene aktor og agent.

som har verdi i seg selv, innebærer denne dynamiske ontologiforståelsen at virkeligheten er relasjonelt bestemt og derfor i stadig forandring. Følgelig kan vi heller aldri fullt ut forstå eller ta fullstendig del i andres praksis.

### 3.5 Sosialt rom, felt og kapitalformene

Forbindelsen mellom begrepene felt, kapital og habitus er viktig for å forstå aktørenes relasjoner og konkrete møte med verden; deres sosiale praksiser. Bourdieus begreper kan opplagt ikke betraktes som ferdige teorier om hvordan verden er, men må snarere forstås som redskap som får sin fulle mening når de settes i bevegelse i undersøkelser; som verktøy eller kanskje heller som søkelys (Broady, 1991, s. 167).

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet er det sosiale rommet i et bourdieusk perspektiv en usynlig virkelighet som verken kan vises eller berøres. Når vi konstruerer det sosiale rommet, konstruerer vi også teoretiske klasser, det vil si «fiktive grupperinger som bare eksisterer på papiret og bare fordi forskerens intellekt har bestemt at de skal gjøre det» (Bourdieu, 1995a, s. 39). Det handler derfor ikke om sosiale klasser i marxistisk forstand, altså ikke om «*en gruppe mobilisert for et felles mål og mot en annen klasse*» (s. 40). Derimot har vi å gjøre med en systematisk ulik fordeling av makt i samfunnet; et sosialt rom av forskjeller hvor klassene ikke eksisterer som noe gitt, men som noe som må skapes (Bourdieu, 1997, s. 29). Forestillingene om rommet og standpunktene man tar i kampene for å bevare eller forandre det, er bestemt av de posisjonene en innehar. Det vil si gjennom fordelingen av kapital, i særlig grad økonomisk og kulturell kapital. I den dominerende klassens område øverst i det sosiale rommet finner vi det overordnede maktfelt. Dette maktens felt kan forstås som et rom av styrkeforhold mellom aktører og institusjoner som står i dominerende posisjoner innenfor alle de ulike feltene (Bourdieu, 2000, s. 314). Fordi økonomisk kapital er det dominerende prinsipp for hierarkisering i moderne samfunn, inntar alle kulturelle produksjonsfelt en dominert posisjon i det sosiale rommet. Selv om kunstfeltet kan forstås som relativt frigjort fra eksterne krav og press utenfra, står det likevel i relasjon til andre kulturelle produksjonsfelt. Disse er alle gjennomsyret

av den tvingende nødvendighet som er knyttet til økonomiske og politiske gevinster (Bourdieu, 2000, s. 315).

Donald Broady (1991) har bidratt med følgende og ofte anvendte mini-definisjon av Bourdieus feltbegrep som «*ett system av relationer mellom positioner besatta av spesialiserte agenter og institusjoner som strider om något för dem gemensamt*» (s. 266). Til tross for at feltet er preget av strid, har aktørene en felles interesse av å opprettholde feltets eksistens. Et felt er verken en død struktur eller et system av tomme plasser, men en arena hvor aktørene er overbevist om at det kan lønne seg å være med, og at de på den måten kaster seg aktivt ut i kampen (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 30). Posisjonene står dermed i motsetning til hverandre og fungerer i det omfang aktørene selv er overbevist om. Bourdieu sammenligner derfor feltet med et spill (*ludus*), selv om reglene i feltet ikke er eksplisitte, men snarere underlagt klare regelmessigheter og normer som aktørene implisitt og uforbeholdent innordner seg. Det er nettopp den «underforståede indforståethed» som ligger til grunn for kampene og konfliktene (s. 85).

Det klassiske musikkfeltet, hvor klassiske sangere i navnet hører hjemme, kan betraktes som et delfelt, strukturert på samme måte som andre kunstarters felt, det vil si mellom to horisontale sektorer eller poler. Hvert enkelt delfelt kan i sin helhet forstås som et kraftfelt eller et kampfelt (Bourdieu, 1997, s. 54, 67). Det er ikke motsetningen mellom de ulike kunststartene som for Bourdieu er det mest vesentlige, men grenselinjen mellom feltet for storskalaproduksjon (den heteronome kunsten) på den ene siden og feltet for begrenset produksjon (den autonome kunsten) på den andre (Bourdieu, 2000, s. 189–190, 315ff).<sup>74</sup> Det er i dette spenningsfeltet mellom økonomiske gevinster og kvalitetskriterier at praksis utspiller seg. Når jeg i boka stedvis anvender «vokalfeltet» som betegnelse, er det i sammenhenger hvor det har vært aktuelt å snevre inn virksomhetsområdet ytterligere. Det vil si selve sangområdet med sine vokalutøvere, pedagoger og dirigenter.

Selv om et felt ikke er konstruert på forhånd og bare kan avgrenses gjennom empiriske undersøkelser, slår Bourdieu likevel fast at graden

---

<sup>74</sup> Se for eksempel Donald Broadys visuelle framstilling av Bourdieus kulturelle produksjonsfelt innen maktens felt i det sosiale rommet i forordet til *Konstens regler* (Bourdieu, 2000, s. 18). Den autonome polen strekker seg over hele den venstre delen av kunstfeltet, mens den heteronome polen dekker den høyre delen av feltet fordelt langs en horisontal akse.

av autonomi i kunstfeltet er sterk. Dette trenger ikke nødvendigvis ses i sammenheng med kunstfeltets posisjon i forhold til andre felt og til det overordnede maktfeltet (Røyseng, 2007, s. 59). Det sosiale mikrokosmos hvor den klassiske musikken blir skapt (og utøvd), kan med Bourdieu (1997, s. 64) forstås som et rom av objektive relasjoner mellom posisjoner, for eksempel mellom den anerkjente sangerens posisjon og den «utstøtte» sangerens posisjon. Feltet befolkes med andre ord av ulike typer eksperter som står i relasjon til hverandre. I det klassiske musikkfeltet kan dette dreie seg om sangere, instrumentalister, dirigenter, regissører, produsenter, sangpedagoger, direktører og annet administrativt personale, produsenter, agenter (for eksempel impresarioer), samtidskomponister og musikkritikere (se figur 3, kap. 10.3).

Feltet består også av institusjoner som ulike operahus, konserthus, festivaler, konkurranser, musikkutdanningsinstitusjoner og Kirken. For å kunne forstå hva som skjer i et felt, er det nødvendig å bestemme hvilke objektive relasjoner hver enkelt aktør eller institusjon har til alle andre aktører eller institusjoner. Det fordrer at vi kjenner til de spesifikke lover for hvordan feltet fungerer på et gitt tidspunkt, altså dets grad av autonomi (Bourdieu, 1997). For eksempel forandringer i forholdet mellom sangere, mellom tilhengere av ulike sjangre (klassisk, jazz, rock, pop eller mer subtilt mellom opera og operette) og mellom forskjellige oppfatninger av musikk (å la musikk for musikkens skyld eller musikk som sosial kunst (jf. Bourdieu, 1997, s. 65). Endringer avhenger dessuten av systemet av historisk bestemte muligheter (s. 67).

På det analytiske plan er den autonome polen av musikkfeltet å forstå som et separat og relativt selvstendig sosialt univers med sine egne logikker, krav, lover og regler (jf. Bourdieu, 1993, s. 162–164). Basert på min egen forforståelse tar jeg mer eller mindre for gitt at en variert gruppe klassiske sangere orienterer seg mot en posisjon i forhold til dette subfeltet for begrenset produksjon (jf. Gustavsson et al., 2012, s. 15). Dette i form av interessen og de mulighetsbetingelser som ligger til grunn for hver enkelt (jf. Bourdieu, 1997, s. 67). I dette spillet er det «også noget, der hedder *trumpf Kort*. Deres kraft afhænger dog af, hvilket spil der spilles» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 85). Bourdieus poeng er at det finnes kort som har verdi på alle felt analogt med grunnleggende former for kapital.

Imidlertid vil den spesifikke verdien av et kort variere, på samme måte som verdien av de forskjellige former for kapital vil variere mellom ulike felt. Vi kan derfor snakke om en feltspesifikk kapital. Kapitalens relative verdi som trumfkort er med andre ord avhengig av på hvilket felt den spiller seg ut, samt de forandringer feltet gjennomgår over tid. Å konvertere kapitalens verdi, er derfor bare mulig under visse vilkår.

Felt og kapital kan ikke forstås uavhengig av hverandre. Den flerdimensjonale kapitalmetaforen anvendes av Bourdieu om de ressurser eller verdier aktøren er i besittelse av. I kraft av sin kapital kan vedkommende oppnå en viss makt og innflytelse i det feltet hvor denne kapitalen er gyldig (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 86). Det innebærer altså at kapital har helt ulike framtredeelsesformer til ulike tider og på ulike steder (Bourdieu, 2009, s. 105). Bourdieu skiller mellom tre grunnleggende kapitalformer: økonomisk, kulturell og sosial kapital, som når de tillegges symbolsk verdi og miskjennes som kapital, kan framtre i en fjerde særskilt kapitalform: symbolsk kapital, som også er den «mest nådeløse» (Bourdieu, 1999a, s. 250). *Økonomisk kapital* er roten til alle kapitalformer, og innebærer alle typer økonomiske ressurser som kan investeres eller gi avkastning (Bourdieu, 2006). Økonomisk kapital måles i form av penger (for eksempel inntekt og formue) og materielle goder (for eksempel hus, båt, bil, fritidseiendom). Slike materielle goder kan gi omverdenen en indikasjon på omfanget av en persons økonomiske kapital.

*Sosial kapital* eksisterer utelukkende i en praktisk form og er summen av eksisterende eller potensielle ressurser det enkelte individ eller en gruppe har til rådighet, både i og utenfor feltet; det vil si stabile nettverk som familie, venner, arbeid og organisasjoner og mer eller mindre offisielt anerkjente forbindelser eller bekjentskap som fordelaktig kan mobiliseres når noe ønskes oppnådd (Bourdieu, 2006, s. 16; Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 105). Hvem som kjenner hvem og hvilke nettverk en inngår i, er på ingen måte uten betydning i sangerverdenen (se blant annet kapittel 8).

*Kulturell kapital* er det Bourdieu oppfatter som oppsamlede ressurser som legitimerer forskjellene i feltet. De fleste egenskapene ved kulturell kapital er at «dens grunnleggende tilstand er knyttet til kroppen og forutsetter kroppsliggjøring» (Bourdieu, 2006, s. 9–10). Både fysisk kapital, utdanningskapital og andre feltspesifikke kapitaler er å oppfatte som

undergrupper av den kulturelle kapitalen (Bourdieu, 1991, 1995a). Akkumuleringen av kulturell kapital tar lang tid å inkorporere, og krever en investering som følgelig ikke kan overføres umiddelbart; slik som gaver, arv, salg eller utbytte. Kulturell kapital erverves gjennom oppveksten (opphavsfamilien) og utdanningen, og dreier seg om å tilegne seg og mestre den dominerende kulturens kulturelle koder. Imidlertid er det som Mangset (2012) påpeker, en forutsetning at det finnes «en særskilt 'legitim kultur' – det vil si visse kulturinstitusjoner, kulturytringer og praksiser med særskilt prestisje» (s. 17). Det innebærer som nevnt at kunstfeltet står i et underlagt forhold til et overordnet maktfelt, herunder staten, som har verdsatt og subsidiert de høykulturelle institusjonene, for eksempel framtrepende kulturinstitusjoner på musikkfeltet, og dermed støttet opp om den legitime kulturen i vår type samfunn, slik Mangset er inne på.

Kulturell kapital eksisterer i tre ulike former (Bourdieu, 2006, s. 8ff): i kroppsliggjort tilstand (i form av varige disposisjoner i kropp og bevissthet), i objektivert form (kulturelle goder som f.eks. musikkinstrumenter, bøker/noter, kunst) og i institusjonalisert form (f.eks. utdanningskapital som frambringer titler, vitnemål, stipend og priser). Kunnskapskapital kan på sin side sies å omfatte både kulturell kapital og den akademiske kapital. Imidlertid er den kulturelle kapitalen mer subtil enn den akademiske kapitalen fordi det dreier seg om dannelsen, språk, verdier og livstiler som tilegnes gjennom erfaring; en kroppsliggjort kunnskap om hva som er riktig å gjøre i ulike situasjoner, noe som fordrer at vi handler i overensstemmelse med de gjeldende koder innenfor et felt. Kulturell kapital er derfor svært kontekstavhengig.

Den kulturelle kapitalen kan forstås som symbolske goder med både bruks- og bytteverdi. Aktørenes oppfattelser tillegger kapitalen noe mer, og noe som er felles for alle medlemmer av en gruppe (Bourdieu, 1996, s. 90). *Symbolsk kapital* er fundert i det kognitive og hviler på kunnskap og anerkjennelse (s. 142). Den symbolske kapitalen er en hvilken som helst egenskap eller form for kapital «som oppfattes av sosiale aktører med persepsjonskategorier som er slik at de er i stand til å kjenne den (til å oppfatte den) og til å anerkjenne den, til å gi den verdi» (s. 61). For at symbolsk kapital skal eksistere, forutsettes derfor en praktisk erkjennelse av at det finnes noe å strebe etter; en tilgang til ressurser og en tro på at



en egenskap, en kunnskap eller en verdi gir autoritet og legitim kompetanse i feltet det gjelder (Bourdieu, 1996, 2006). Merverdien, eller de symbolske virkninger av kapitalen slik som anerkjennelse og innflytelse, ære, berømmelse eller respekt, er kamuflert profitt. Med andre ord foregår en forvandling av økonomiske handlinger til symbolske handlinger «som for eksempel kan praktiseres som i gavebyttet, hvor gaven opphører å være en materiell gjenstand og blir et slags budskap eller symbol i stand til å skape et sosialt bånd» (Bourdieu, 1996, s. 91).

*Sosial dominans* eller *symbolsk makt* fungerer distingverende og dreier seg i sitt innerste «om et herredømme over perceptionskategoriene og vurderingskriteriene, over hvordan man oppfatter, inndeles og vurderer verden» (Prieur, 2006, s. 51). Forutsetningen er at det finnes strukturer i feltet (de innbyrdes kamper mellom ulike former for kapital) som gjør det mulig å utøve makt, det vil si gjennom den symbolske kapitalen. Symbolsk makt, eller makten til å gi anerkjennelse, kan bare «utøves med delaktighet av de som ikke vet at de ligger under for den, eller endatil ikke vet at de utøver den» (Bourdieu, 1996, s. 38). Symbolsk makt, denne *magiske kraft* (s. 89), kommer til uttrykk gjennom *symbolsk vold*, en mild, usynlig og miskjent vold; det vil si en vold som velges like mye som den utholdes, og en vold som hviler på alle de dyder eller den æresmoral (plikt, personlig troskap, gjestfrihet, gaver, gjeld, takknemlighet og medlidenhet) som er mest i overensstemmelse med systemets økonomi (Bourdieu, 2007b, s. 198).

### 3.6 Praksis, habitus og den praktiske sans

Dominans, eller over- og underordning, er det gjennomgående tema i Bourdieus verk (Prieur, 2006, s. 23). Bourdieu vektlegger maktforholdene som utspiller seg mellom aktørene i spesifikke felt, det være seg det vitenskapelige feltet eller det kunstneriske feltet. Når det gjelder å forstå et felts logikk, er habitusbegrepet spesielt egnet (Bourdieu, 2007a, s. 76). Den praktiske logikken (*modus operandi*) ligger til grunn for Bourdieus habitusbegrep. Denne inkorporerte kroppslige kunnskapen, vår habitus, er et åpent system av disposisjoner, «en kunnskap gjennom kroppen som sikrer en praktisk forståelse av verden som er helt forskjellige fra den intensjonelle og bevisste fortolkning som vi vanligvis tenker på

i vår forestilling om forståelse» (Bourdieu, 1999, s. 141).<sup>75</sup> Den praktiske kunnskapen som habitus skaffer seg, kan derfor skildres ved hjelp av en analogi med det aristoteliske *fronesis* (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 113), slik jeg var inne på i kapittel 2.8.

Bourdieu legger til grunn at en av habitusbegrepets funksjoner «er å redegjøre for den stilmessige enheten som forbinder en enkelt aktørs eller en klasse av aktørers goder og virksomheter med hverandre» (Bourdieu, 1995a, s. 36). Habitus betoner det rutinemessige og ofte ikke-bevisste i menneskers handlinger. De kognitive strukturer aktørene benytter seg av i sin umiddelbare forståelse av den dagligdagse verden er et produkt av inkorporeringen av strukturene i den verden de handler i (Bourdieu 1999, s. 141–142). Derfor er også måten man kommer fram til en posisjon i feltet på innskrevet i habitus. Feltet strukturerer habitus, og habitus er med på å konstituere feltet som en forståelig verden, en verden der det finnes meninger og verdier som det er bryet verdt å investere energi i (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 112). Habitus er derfor alltid «hjemme» i det feltet som det bor og lever i, et felt habitus oppfatter umiddelbart som noe som innehar mening og interesse (s. 113).

De sosiale aktørene som har sansen for spillet, som har kroppsliggjort en mengde praktiske skjemaer for oppfattelse og verdsettelse, som fungerer som instrumenter for virkelighetskonstruksjon, som prinsipper for syn på den verdenen de beveger seg i og for inndeling av denne verdenen, trenger ikke å stille seg målene for sin virksomhet som formål. (Bourdieu, 1996, s. 136)

Bourdieu (1996, s. 132) vil vise at det sosiologiske interessebegrepet ikke er tilstrekkelig for å forklare hvorfor mennesker handler som de gjør, og at det ikke alltid er en grunn for aktørers handlinger. Eksempelvis kan en sanger ha en strålende karriere uten at hun har satt seg dette som mål. Likevel handler hun som om hun har stilt seg dette som mål, og i retrospekt kan det se ut til å være strategisk planlagt (jf. Prieur, 2006, s. 47). Og

---

75 Bourdieu (1991, 2007b) er ikke den første som anvender habitusbegrepet og henviser til tidligere filosofer og sosiologer som Hegel, Husserl, Durkheim, Mauss og Weber. Bourdieu presiserer at begrepet peker ut over den umiddelbare betydningen *habit* (vane). En vane kan spontant anses som repetitiv, mekanisk, automatisk og heller reproduktiv enn produktiv. Bourdieu vil betone at habitus er noe kraftfullt generativt, som refererer til noe historisk, men også til den individuelle historien, til noe man har ervervet og som er kroppsliggjort på en varig måte, i form av permanente disposisjoner (Bourdieu, 1991, s. 148).

som Bourdieu uttrykker, utgjør praksis svært sjelden framtiden i form av et prosjekt som har blitt til gjennom en bevisst «viljeshandling» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 122). Praktisk kunnskap er en høyst individuell kunnskap, og et resultat av akkumulerte erfaringer som alltid er situerte og dermed variable for det enkelte individ eller gruppe. Bourdieu (1990, s. 66) beskriver denne kunnskapen som en sans for spillet. Denne praktiske sansen kan, i likhet med kortspillmetaforen (jf. 3.5), sammenlignes med strategier idrettsutøvere skaffer seg gjennom erfaring, slik som plasseringssans og en evne til å lese spillet. Videre å kunne foregripe spillets sannsynlige framtid som er innskrevet i ethvert spilleroms konkrete spillesystem (Bourdieu, 2007b, s. 110). Med denne teoretiske spillmetaformodellen vil Bourdieu vise at den praktiske sans er operativ uten en bevisst refleksjon og logisk kontroll (s. 92ff). Mennesker (aktørene) utfører også umotiverte handlinger, hvor det ikke ligger en rasjonell kalkyle eller overveiet strategi bak valgene som tas. Bourdieu erstatter derfor interessebegrepet med *illusio*, *libido* og *habitus* for å belyse dette.

*Illusio* innebærer å være grepet av spillet, dratt med i spillet og det «å tro at spillet er verd å spille», at det er «verdt bryet» (Bourdieu, 1996, s. 132). *Illusio* står i en nær sammenheng med *libido*, en uspesifisert drift som det finnes like mange former av som det finnes felt (s. 135). Våre drifter, følelser og ønsker stammer fra vår bakgrunn, og vår løpebane gjør oss disponert for å handle på noen måter og ikke på andre. Å ha sans for spillet, er som Bourdieu (1996) påpeker «å ha det i kroppen». Men det er forskjell på dårlige og gode spillere: Den praktiske mestringen ligger hos den som «har spillets iboende tendenser i kroppen», som ligger i forkant og som er ett med spillet, mens den dårlige spilleren er en som alltid er i utakt (s. 137). *Habitus* er på ingen måte noe statisk; den er både skapende og oppfinnende, men alltid innenfor grensene av sine strukturer. Derfor har *habitus* en innebygd tregghet; en tregghet som er vanskelig å forandre, fordi våre disposisjoner og feltets struktur verner om og opprettholder denne treggheten (Bourdieu & Wacquant 1996, s. 30ff).

*Habitus* er knyttet til kunnskap og formet av livserfaringen. Inkorporeringen av praktisk mestring skjer gjennom å delta i den sosiale verden. *Habitus* er den «lov» (*nomos*) som bestemmer hvor aktørene er på vei, hvordan de beveger seg, for eksempel det «kall» som orienterer dem mot

en gitt situasjon eller en bestemt utdanningsinstitusjon og et gitt yrke (Bourdieu, 1997, s. 45). Habitus er individuell, men samtidig kollektiv. Den individuelle historie vil aldri være mer enn en spesifikk del av historien til aktørenes gruppe eller klasse. Sosiale aktører er dermed produkt av historien; en historie som er vevd inn i historien til hele feltet de er en del av (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 120). Dette innebærer en sannsynlighet for at medlemmer av samme «klasse», det vil si aktører med noenlunde samme habitus, vil være disponert for å befinne seg nær de samme posisjonene i sitt felt, og kanskje følge omtrent samme løpebane. Aktørenes forskjellige interesser for feltets ulike posisjoner kan på sin side forklares med ulikheter i habitus. Videre kan dette til en viss grad ses i sammenheng med aktørenes oppvekstmiljø, samt den kulturelle, sosiale og økonomiske posisjonen som er opparbeidet i samfunnet (Bourdieu, 1997, s. 101, 2008b, s. 101–103; Solhjell & Øien, 2012, s. 31).

Det sosiale rommet er et spillerom som bare eksisterer fordi det finnes spillere som går inn i det, som tror at de skal få lønn for strevet og som aktivt strever etter det (Bourdieu & Wacquant 1993, s. 36). Motsatt blir teorien om habitus ufullstendig hvis ikke strukturen gir rom for nettopp organisert improvisasjon fra aktørenes side. Felt og habitus er derfor relasjonelle begreper. Når Bourdieu i sin praksisteori bestreber seg på å overskride og ivareta et til dels subjektivt innenfraperspektiv og et til dels objektivt utenfraperspektiv, innebærer det at aktørenes primære erfaringer tas på alvor, men at de ikke kan forstås som subjektive opplevelser alene. Erfaringene må også ses i sammenheng med de sosiale og kulturelle betingelsene der de unike opplevelsene har blitt frambrakt. Virkeligheten ligger i dialektikken mellom subjekt og objekt (Bourdieu, 1977, 2007b).

Basert på det foregående refererer *praksis* til individers praktiske forhold til verden «hvorigennem verden gør sit nærvær gældende med sine uopsættelige problemer» (Bourdieu, 2007b, s. 91). Praksis er det folk gjør; måten individer orienterer seg på, deres handlingstilbøyeligheter; vurderinger, holdninger, tanker, uttrykksformer og motiver; det vil si den komplekse forbindelsen mellom en rekke delhandlinger og de objektive betingelser som muliggjør den praktiske kunnskapen. Disse opplevelses-, vurderings- og handlingsskjemaer som har blitt tilegnet i praksis har blitt

frambrakt gjennom flere generasjoners praksis, «under bestemte eksistensvilkår» (Bourdieu, 2007b, s. 152). En studie av *sosiale praksiser* vil i en livshistorisk tilnærming innebære en analyse av dialektikken mellom det individuelle og kollektive, av endringsprosesser og reproduksjon og hvordan sosial bakgrunn, klassetilhørighet og kjønn får betydning for den enkeltes livsløp (Fossland & Thorsen, 2010, s. 31). Den sosiale praksisen er relasjonell, en alltid situert og aktiv tilstedeværelse i verden, selv om det ikke alltid dreier seg om en fysisk tilstedeværelse, snarere et sosialt rom av forskjeller. Sosial praksis er sånn sett ikke å forstå som et konkret sosialt fellesskap, heller et slags felles koordinatsystem som innebærer at selv om de som bebor feltet (arenaen der handlinger foregår) ikke alltid kjenner til eller viser til hverandre, «likevel er objektivt situert i forhold til hverandre» (Bourdieu, 1996, s. 112). Sosial praksis må derfor forstås som et mulighetsrom som er overordnet de enkelte aktørene. Under alle stridighetene i kampen om anerkjennelse ligger en objektiv samhörighet, fordi alle som er engasjert i et felt har et visst antall fundamentale interesser til felles, det vil si alt som er knyttet til selve feltets eksistens (Bourdieu, 1991, s. 129).

### 3.7 Kritiske betraktninger

Uten videre kan habitusbegrepet oppfattes individorientert, men det primære i Bourdieus forskningsarbeider er felt. Undersøkelser av feltets objektive relasjoner er det viktigste, mens enkeltindividene har underordnet interesse. Fra mitt ståsted oppleves dette problematisk. Sosiologien søker nettopp, slik Frønes (2001) påpeker, «å beskrive mønster og sammenhenger, ikke individuelle handlinger» selv om det er subjektets sosiale handlinger som danner kulturelle og sosiale mønster (s. 11). Møtepunktet mellom subjekt og kultur blir det sentrale. Habitus er sosialisert subjektivitet: «Når man sier habitus, sier man samtidig, at det individuelle, det personlige og det subjektive er sosialt og kollektivt» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 111). Til tross for at vi i praksisteorien verken finner forklaringer på individuelle handlinger i subjektets bevissthet og valg, og heller ikke i de objektive strukturer, oppfatter jeg det likevel slik at Bourdieu legger mer vekt på de sosiale betingelsene for handling framfor

de subjektive opplevelsene av dem, selv om det er de subjektive oppfatninger han anvender som analytisk tilgang til å forstå det sosiale. Fordi det kan se ut som at Bourdieu ikke har særlig tiltro til at aktørene selv har fått øye på noen av de objektive mulighetsbetingelsene som innvirker på deres løpebaner og praksis, er det nødvendig å se nærmere på noen av de vanligste kritikkene av Bourdieus praksisteori. Dette danner også et utgangspunkt for metodologiske refleksjoner i neste kapittel.

Når aktørnivået har en vesentlig plass i Bourdieus feltteori, er det ikke først og fremst som konkrete biologiske eller subjektive størrelser. Han understreker at individet ikke er en illusjon, men anvendelsen av begrep som aktør, eller *agent* som Bourdieu foretrekker, synliggjør at det dreier seg om *aktanter* som er sosialt konstituert og aktive innenfor rammene av et gitt felt (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 93). Ved å konstruere «det epistemiske individ» unngår han metaforer assosiert med teateret, slik som roller eller manus, og synliggjør at det dreier seg om aktivt handlende mennesker i en sosial verden, «characterized by those properties (including dispositions) active in the setting under investigation and pertinent to the question pursued» (Wacquant, 2014, s. 121).<sup>76</sup> Men også «aktør» kan oppfattes som en abstrakt term, og føre til at vi fort glemmer at det ikke bare dreier seg om «brikker i et sosialt spill», men også om «levende, pustende, tenkende og følende mennesker av kjøtt og blod, mennesker som er til stede i verden på en konkret, naturlig og selvfølgelig måte, mennesker med meninger, verdier og overbevisninger, og som handler på grunnlag av disse», slik Christophersen (2009, s. 47) formulerer. For Bourdieu er det likevel gjennom viten om feltet, individenes plassering i feltet og det utsiktspunkt det fortelles fra, at vi kan forstå deres spesielle oppfattelse av verden og feltet omkring dem (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 93–94).

---

76 For å bryte med rolleteori har Bourdieu tatt et bevisst valg når han anvender begrepet *agent* i stedet for *acteur* i sine franske tekster. Imidlertid skaper disse franske begrepene andre konnotasjoner på norsk. I innledningen til den norske oversettelsen av *Distinksjonen* (1995a), problematiserer Prieur det franske *agent* som er avledet av *agir* og betyr å handle, mens *acteur* betyr skuespiller (s. 10). Agent, et ikke ukjent begrep i sangerverdenen, vil på norsk innebære en som representerer noe utenfor seg selv og anvendes nettopp i denne betydningen i boka, så sant det ikke dreier seg om direkte sitat. Det norske *aktør* ligger på sin side nærmere Bourdieus handlingsteori og kultursosiologiske posisjon.

Crossley (2001) hevder at Bourdieu tenderer mot å anvende habitus som en slags erstatning for aktøren og uttrykker i den forbindelse: «It is not habits that act, after all, but rather agents. Similarly, it is not habits that improvise but again agents. Finally [...] it is not habits that act strategically but agents» (s. 95). Også Chris Shilling (2004) oppfatter at Bourdieus analyser av menneskelig handling med sitt tette bånd til det klassebaserte habitusbegrepet blir i overkant deterministisk med sin vektlegging på reproduksjon (s. 474). Fokuset på strukturenes innvirkning på menneskelig handling er nettopp en av de mest framførte kritikker av Bourdieus tenkning, og har også vært kilde til en del hodebry i arbeidet med denne boka (se også kap. 4). Bourdieu forsøker selv å avvise kritikken ved å påpeke at habitus på ingen måte er en uunngåelig skjebne, men et historisk fenomen og et åpent system av holdninger som enten blir forsterket eller modifisert av nye erfaringer (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 118). En strukturalistisk forståelse av handlinger individene selv opplever som frie, betyr ikke at strukturene ikke er foranderlige. Men, som Shilling (2004, s. 474) innvender, gjør habitusbegrepet det vanskelig å forklare på en tilfredsstillende måte hvorfor noen individer bryter ut av den løpebanen som er «tildelt» dem gjennom deres bakgrunn og utdanning, selv om dette ikke gir noen grunn til å ignorere ideen om *fysisk kapital*, som Shilling utvikler videre med sin kroppssosiologiske innfallsvinkel.

Bourdieus tilnærming til menneskelige relasjoner og sosiale identiteter har, som Shilling (2004) uttrykker, senter i det sosialt formede kroppsliggjorte subjekt hvor kroppen forstås som en form for *fysisk kapital* (Shilling, 2004, s. 473–474). Knyttet opp mot alle egenskapene som inngår i vokal aktivitet, er fysisk kapital forstått som en fysisk kompetanse som fordrer en legitim bruk av kroppen (jf. Bourdieu, 1991, s. 197ff). Shilling ser menneskekroppen som et biologisk og sosialt fenomen. Han vil erstatte habitusbegrepet med pragmatikkens forståelse av situert handling for å konstruere en mer ikke-deterministisk forklaring på forholdet mellom kroppen, sosiale felt og kapitalformene som kan bidra til å forstå prosessene som er involvert i «lærte kropper». Ved at vi forholder oss mer pragmatisk til vår forståelse av rutiner og handlinger som situerte, løses den eventuelle reduksjonismen uten å fornekte det habituelle, hevder Shilling (2004, s. 479). Slik åpnes det opp for både kontinuitet og endring,

fordi menneskers tro og måter å handle på innenfor en gitt verden (for eksempel musikkfeltet) og effekten av etablerte måter å handle på, stadig blir utfordret og overprøvd gjennom den levde erfaring.

En annen innvending er at sosiologene, slik også Bourdieu (1991, s. 44) selv innrømmer, ser det biologiske og psykologiske som noe tatt for gitt. I en studie hvor nettopp biologiske, fysiologiske og psykologiske faktorer er helt essensielt for å forstå sangerpraksisen og den kunnskapen sangerne bebor og utøver, kan et slikt perspektiv oppfattes reduksjonistisk. Et ankepunkt mot sosiologien generelt, er som Aakvaag (2014) påpeker nettopp en tendens til å undergrave biologiske faktorer. Gjennom en slik type «biofobi», eller «bioignoranse» som han kaller det (s. 75), tas det ikke høyde for at også gener overføres til barn, ikke bare økonomiske, kulturelle og sosiale ressurser. Ved å tillegge det ubevisste og det kroppslige stor betydning for subjektivitetsdannelsen, viser Bourdieu slektskap med Freud gjennom anvendelsen av begreper som drift, fortrenghing og investering. Hos Freud er imidlertid dette biologisk betinget, mens det hos Bourdieu er sosialt formet (Prieur, 2006, s. 53).

Bourdieu tar utgangspunkt i at det er vår sosiale posisjon gjennom sosialiseringseffekter i oppveksten som former vår habitus og som frambringer våre livsstilsvalg og praksiser. Dette får ikke samme mening i velferdsstaten, som i løpet av etterkrigstiden har ført til sosial utjevning og «gjort klasse mindre og gener mer viktig», ifølge Aakvaag (2014, s. 75). Aakvaag tar derfor til orde for en moderat naturalistisk vending i sosiologien, en tilbakekomst av «den nye naturalismen» (s. 74). En slik vending, som så dagens lys bare for et par tiår siden, kan tilføre sosiologien noen nye perspektiver uten at et humanistisk menneskesyn av den grunn trenger å oppgis, mener Aakvaag. Fra mitt ståsted synes en slik naturalistisk vending innlysende, men det utelukker likevel ikke at klasse, forstått prosessuelt og relasjonelt, fremdeles er aktuelt. «Klasse» gjør seg gjeldende i praksis gjennom sosial organisering og markerer forskjeller i form av ulike livsstiler, smakspreferanser, kunnskaper, verdier og holdninger. Åpenbart finnes både motsigelser, hull og ubesvarte spørsmål i Bourdieus praksisteori og relasjonelle metoder som han selv vedkjenner seg. Poenget er at Bourdieus måte å tenke verden på, i seg selv rommer «en tilskyndelse til læseren om at tenke videre og i givet fald bestride og



tilbakevise hans ideer» slik Wacquant er inne på (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 13). Bourdieus forhold til begreper var nettopp pragmatiske, men omskrevet og forankret i hans teoretiske påstander og empiriske problemer (s. 40). Når jeg uttrykker at denne studien er Bourdieu-*inspirert*, gjør jeg verken et forsøk på å gi en uttømmende eller fyllestgjørende gjennomgang av hans teorier eller å fortolke Bourdieus og hans medarbeideres forskningsresultater. Dessuten har jeg ikke forskningsmateriale, kunnskap om eller ressurser til å gjennomføre en større feltanalyse á la Bourdieu; for eksempel en undersøkelse hvor det anvendes en rekke ulike teknikker og materiale presentert gjennom blant annet statistikk og geometrisk representasjon i en korrespondanseanalyse (se Hammerslev & Hansen, 2009, s. 11ff). Dette er da heller ikke formålet med boka. Snarere er jeg inspirert av at Bourdieu i sine forskningsarbeider tar utgangspunkt i en praksisteoretisk forståelsesmåte, hvor pendlingen mellom teori og empiri veves sammen og knyttes til et konkret praksisområde.

Kort oppsummert har jeg i de tre innledende kapitlene etablert et teoretisk fundament i studien. Hensikten har vært å bygge en overordnet referanseramme for den klassiske sangens opphav, feltets oppkomst og det landskapet klassiske sangere skrives inn, samt å utdype teori og begreper som er relevant for studiens funn. For å kunne utvikle en mest mulig helhetlig forståelse av klassiske sangeres løpebaner og praksis i tråd med studiens formål, drar jeg veksler på flere perspektiv fra ulike fagfelt, fortrinnsvis begreper og mellomnivåteorier, det vil si forklaringsbasert teori (jf. Aakvaag, 2008b). Dette gjelder blant annet det sang- og musikkpedagogiske området, musikkpsykologien og kognisjonsvitenskapen. Ikke alt er nevnt her, men trekkes istedenfor direkte inn i den empiriske analysen der det er tematisk aktuelt, noe som kan sies å være et pragmatisk grep. Disse perspektivene betraktes også som underordnede i denne studiens sammenheng. I noen tilfeller er hensikten å belyse enkeltfenomener fra ulike ståsted, i andre tilfeller å styrke aktørsiden. Slik sett står den teoretiske referanserammen og de perspektiver og begrep jeg anvender i boka i et innbyrdes motsetningsforhold i den forstand at det dreier seg om teori på ulike nivå, eller det som kanskje kan kalles et *teorienes hierarki*. Her utgjør det pluralistiske livsløpsperspektivet og Bourdieus

praksisteori den overordnede referanserammen, mens andre perspektiv og begrep knytter seg til mer konkrete områder av praksisen som belyses. Denne tverrfaglige tilnærmingen bidrar også til å kontekstualisere og utdype de vokale, pedagogiske og kunstneriske sidene ved praksisen. I andre tilfeller trekker jeg også veksler på sosiologisk teori som enten belyser eller bryter med Bourdieus epistemologi. Slik blir det mulig å oppnå større bredde og variasjon i tolkningsrepertoaret, som ifølge Alvesson og Sköldbberg (1994, s. 327) er en forutsetning for refleksjon, i samspillet mellom empiri og tolkninger.



## KAPITTEL 4

# Metodologiske overveielser og livshistorie som metode

My memories so often involve someone singing, or me singing, or someone striking the first notes on a piano, that it becomes difficult even to imagine the precise place where those memories began. So while I can't remember first hearing music, I can at least remember the night when I first fell in love with it. [...]

'But it didn't happen like that,' my mother said recently when I was recounting this memory. It didn't? [...] Memory often works that way, splicing together its own greatest hits, so that the perfect night is matched with the perfect song, and the perfect moments of physical beauty and family harmony are set side by side.

— Renée Fleming (2005, s. 8, 10)

Tilnærmingen i boka er å betrakte som mer teoretisk-deskriptiv framfor analytisk i den forstand at jeg i større grad leser datamaterialet gjennom sosiologisk prakselogisk-teoretiske briller, enn å foreta en tradisjonell, trinnvis analyse. Innledningsvis reflekterer jeg fram studiens vitenskapsteoretiske forankring og dialektiske framgangsmåte posisjonert mellom en konstruktivistisk og en fenomenologisk-hermeneutisk tilnærming. Videre presenterer jeg studiens forskningsdesign, deriblant metodevalg, verdien av livshistorier som metode, kriterier for utvalg, presentasjon av utvalg samt refleksjoner omkring den abduktive analyseprosessen. Kapitlet inneholder også en diskusjon av hva som avgrenser en «profesjonell» sanger, herunder hvordan jeg legitimerer de kriterier som er lagt til grunn for det strategiske utvalget av 14 klassiske sangere. Strategi viser i denne sammenheng til en måte å skape et fyldig bilde. Avslutningsvis tar jeg opp etiske hensyn og diskuterer ulike forhold knyttet til vurderinger av livshistoriestudiens kvalitet. En mer utfyllende beskrivelse av veien jeg har gått i prosjektet er for øvrig å finne i Strøm (2018).

## 4.1 En refleksiv synsvinkel

En rekke forskningsområder har de siste tiårene inspirert hverandre og tatt et oppgjør med positivismen og strukturalismen. De nye tendensene karakteriseres som *den biografiske vendingen* innen samfunns- og helsefagene (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 19). I livshistorietradisjonen jeg har lagt vekt på, inngår konteksten som et sentralt referansepunkt, men ikke som en egen analyseenhet. Ifølge Cole og Knowles (2001, s. 79) skal konteksten hjelpe forskeren å forstå det essensielle ved individuelle livserfaringer. Livshistorier som metode vil i et praksisteoretisk perspektiv kreve «at den minste analyseenheten bør utgjøre triangelet *liv, fortelling og samfunn*» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 29). Dette kommer jeg snart tilbake til.

Den teoretiske og metodologiske forståelsen som er anlagt i boka, impliserer en vitenskapsteoretisk forankring og et dialektisk forhold mellom en modifisert sosialkonstruktivisme og en fenomenologisk-hermeneutisk tilnærming. Denne konklusjonen har ikke oppstått helt uten videre. Livshistorier som metode står i nær relasjon til det pluralistiske livsløpsperspektivet som ikke lar seg definere i en bestemt vitenskapsteoretisk retning (jf. 3.1). Bourdieus prakseologi oppleves på sin side nokså abstrakt, og han kommer med flere anvisninger av hvem han *ikke* vil settes i bås med (objektivist, subjektivist, teoretikere og empirikere), enn å gi anvisninger av hvordan han selv ønsker å bli oppfattet (Järvinen, 1998, s. 5). Imidlertid forutsetter livshistorier som metode en fortolkende tilnærming. For å tydeliggjøre den vitenskapsteoretiske fortolkningsrammen i boka, vektlegger jeg i dette kapitlet å utdype den forståelsen jeg har lagt til grunn i forskningsprosessen.

For å forstå den helhet og sammenheng den handlende sangeren inngår i, er det alltid nødvendig med fortolkning. Når mitt teoretiske utgangspunkt er fundert i livsløpsperspektivet og Bourdieus refleksive sosiologi, synes det umiddelbart mer hensiktsmessig å snakke om *reflekterende* forskning, som omfatter både tolkning og refleksjon. Refleksjon defineres av Alvesson og Sköldbberg (1994, s. 12) som «*tolkning av tolkning*». Dette refleksive arbeidet innebærer at forskeren tar på alvor hvordan ulike språklige, sosiale, politiske og teoretiske element er sammenvevde

i kunnskapsutviklingsprosessen, hvor også det empiriske materialet konstrueres og tolkes. Men selv om det er et innbyrdes forhold mellom mitt teoretiske utgangspunkt og tendenser i forskningsmaterialet, danner også den vitenskapsteoretiske forankringen et utgangspunkt for hva jeg søker informasjon om og den forståelsen som utvikles (jf. Thagaard, 2009, s. 35). Analyse av livshistorier vil selvsagt alltid innebære en søken etter et dypere meningsinnhold. Inspirert av Bourdieus praksisteori er det likevel en utfordring å plassere forskningsarbeidet inn i en bestemt fortolkende retning uten å reflektere over hvilke konsekvenser dette vil ha for analysen.

Utgangspunktet for analysen er sangerinformantenes erfaringer slik de retrospekt kommer til uttrykk gjennom deres livshistorier. Oppmerksomheten rettes altså først mot sangernes bevissthet og forståelse av verden, slik den har blitt ervervet direkte i praksisen gjennom aktiv deltakelse. Studien har derfor fenomenologiske trekk i vid forstand. Det er minst to måter å forstå fenomenologi på: En vid eller løs forstand og en mer snever forstand, som førstefilosofi eller vitenskapsteori. I vid forstand er det en subjektiv analyse hvor forskeren (slik jeg delvis gjør), «søker å oppnå en forståelse av den dypere meningen i enkeltpersoners erfaringer» (jf. Thagaard, 2009, s. 38). I snever forstand er det en generell subjektiv analyse. I vid forstand kan en studere menneskers horisonter i deres konkrete utforminger. I snever forstand kan en peke på at alle mennesker har horisonter, og at disse har felles formelle trekk (Fuglseth, 2015).

Fenomenologisk filosofi, fundert i Edmund Husserls (1859–1939) tenkning, er en vitenskapsteoretisk retning på et høyt abstraksjonsnivå som ikke nødvendigvis har noen direkte forbindelseslinje med den empiriske tradisjonen som studerer opplevelser bare hos enkeltpersoner (Fuglseth, 2015, s. 180). Fenomenologien i Husserl-tradisjonen forstår jeg som fenomenologi i snever betydning. Denne har bevisstheten som studieobjekt. Teorien tar utgangspunkt i at bevisstheten alltid er rettet mot verden og relatert til verden (mot noe eller noen); den er intensjonal. Menneskers handlinger er et uttrykk for en umiddelbar og meningsfull forståelse av den intersubjektive verden – en naturlig innstilling til verden. En fenomenologisk analyse vil forsøke å fange livsverden gjennom

førstepersonserfaringer. Virkeligheten og sannheten rundt et fenomen beskrives ut ifra individers opplevelser og erfaringer – slik det viser seg (Sokolowski, 2000, s. 8–14). På et subjektivt plan gir dette et perspektiv knyttet til den menneskelige væren som forteller hvordan hverdagskunnskap og praktiske ferdigheter opprettholder en felles språklig formidlet virkelighet skapt av samfunnet. Slik oppfatter blant annet Alfred Schütz (1899–1959) mennesker som sosiale aktører, som forvalter sine egne liv og dermed skaper mening i tilværelsen (Olesen, 2004, s. 142). Imidlertid er fenomenologien hvor forskeren vil studere og forstå fenomenene (og ikke personene som sådan), mindre direkte anvendt innenfor livshistorieforskningen. Dette fordi man nettopp er opptatt av den erfarte livsverden plassert i tid og sted, hvor konteksten inngår og vanligvis er sentral i analysen (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 191).

Et praksisteoretisk utgangspunkt kan som nevnt skape implikasjoner for metodologien. En vanlig kritikk av Bourdieus arbeider er hans manglende balanse mellom aktør og struktur (jf. 3.7), med en overbetoning på eksterne faktorer. Broady (1991, s. 469) er en av dem som ikke istemmer dette. Bourdieus kritikk av fenomenologien er at den ikke fanger inn de strukturelle sidene i det sosiale feltet (jf. 3.4). Men som Broady (1991, s. 188) påpeker, utgjør den fenomenologiske orienteringen en mer eller mindre kamouflert, men likevel spesielt virksom understrøm i hele Bourdieus forfatterskap.<sup>77</sup> Crossley (2001), som diskuterer de fenomenologiske og hermeneutiske trekkene i Bourdieus refleksive sosiologi, medgir at Bourdieus epistemologiske posisjon har et pragmatisk og perspektiverende aspekt ved seg, men at han ikke gjør nok for å etablere habitus mellom determinisme og den frie vilje. Habitus gir derfor bare en antydning om en mulig hermeneutisk dimensjon for sosial analyse (s. 98). En videreutvikling av habitusbegrepet, slik at det ikke bare styrker de

---

77 I likhet med de fleste i sin generasjon, viet Bourdieu under studietiden mye tid til å studere fenomenologiens frontfigurer som Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty (Broady, 1991, s. 188). Selv var Bourdieu utdannet filosof, og hadde ingen formell utdanning som etnolog eller sosiolog. I ung alder stilte Bourdieu spørsmål som marxistene i Paris var opptatt av på denne tiden, men han besvarer dem ved å anvende et fenomenologisk perspektiv (s. 186).

fenomenologiske aspektene ved Bourdieus teori, men også et mer fortolkende selv, innebærer å legge større vekt på hermeneutikken og «situert erfaring som er kilde til opplevelse av mening» (McNay, referert i Aarseth, 2009, s. 18).

Når jeg følger de hermeneutiske sporene i Bourdieus praksisteori, forkaster jeg ikke ideen om tilpasningen mellom habitus og felt, men åpner opp for at dette involverer en større grad av aktiv selvfortolkning og selvrefleksjon hos aktørene. Tilpasningen mellom felt og habitus forstås på den måten ikke som rent mekanisk (jf. Aarseth, 2009, s. 17). En slik innfallsvinkel åpner opp for andre typer *handlingsmodaliteter*, hvor også «mindre» kriser knyttet til kroppslige (stemmemessige) endringer eller problemer, livshendelser, personlige konflikter og andre sosiale omstendigheter kan blokkere og eventuelt endre det habituelle, fordi det utløser refleksjon (jf. Shilling, 2008, s. 16).

Handling gis mening ved fortolkning, og alle tekster må tolkes for å gi mening. Hermeneutikk, eller «[F]orståelsens og utlegningens kunstlære» (fortolkningslæren), har sine idehistoriske røtter i renessansen og utviklet seg langs to til dels beslektete spor: det teologiske og det filosofiske (Gadamer, 2010, s. 205–206). Nyhermeneutikken, vår mer moderne oppfatning av hermeneutikk, baseres i hovedsak på Gadammers bidrag (Fossland & Thorsen, 2010, s. 191). Imidlertid har hermeneutiske perspektiver utviklet seg i flere til dels motstridende retninger, og de mange ulike tolkningsnivåene kan oppfattes en smule forvirrende (Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 160). Hermeneutikken gir ingen bestemte retningslinjer for fortolkninger slik som i empiribaserte tilnærminger, men framhever «betydningen av å fortolke folks handlinger gjennom å fokusere på et dypere meningsinnhold enn det som er umiddelbart innlysende» (Thagaard, 2009, s. 39). For Bourdieu vil ikke mening knyttes til det kognitive alene, men til sosialt kroppsliggjort mening.

Gjennom vår aktive tilstedeværelse i verden har vi allerede en forforståelse eller det som i bourdieusk forstand vil innebære en prerefleksiv tilhørighet mellom subjektet og verden. Den hermeneutiske regelen med sitt opphav i den antikke retorikken, går ut på å «forstå helheten ut fra delen og delen ut fra helheten» (Gadamer, 2003, s. 33). Når jeg beveger meg i en stadig pendling «på langs» og «på tvers» i det livshistoriske



forskningsmaterialet (jf. Haavind, 2000), kan tolkningsprosessen nettopp sies å være en forståelsens bevegelse eller en «sirkelbevegelse» som pendler mellom «en polaritet av fortrolighet og fremmedhet» (nærhet og distanse) og mellom helhet og del (jf. Gadamer, 2003, s. 33/41). Sett i lys av hermeneutikkens vekt på meningsinnholdet, er det likevel en viss fare for at sangerinformantenes handlinger slik de kommer til uttrykk gjennom deres livshistorier, likevel blir fortolket som tekster og ikke som handlinger i praksis (jf. Thagaard, 2009, s. 41). Det synes mer adekvat å argumentere for at refleksiv tolkning gir en bedre inngang til kvalitative undersøkelser enn tolkning på et visst antall nivåer.<sup>78</sup> Som Alvesson og Sköldberg (1994, s. 324–325) påpeker, framholder dette vekten av bredde og variasjon i det refleksive arbeidet.

Når Bourdieu gjennom hele sitt forfatterskap forsøkte å slå bro over ulike vitenskapsteoretiske posisjoner, ville han unngå alle former for akademisk vanetenkning. Konstruktivistisk strukturalisme eller strukturalistisk konstruktivism, er en av mange måter Bourdieu (1989, s. 14) karakteriserer sitt arbeid på (jf. 3.4). Her er det, som Olesen (2004) belyser, ikke de språklige fenomener eller språklige strukturer i seg selv som er av betydning, men den språklige praksisen eller språkbruken, det vil si en særskilt kapital som utveksles i et marked, likestilt med andre kapitalformer i feltet. Bourdieu bryter på den måten både med interaksjonistiske perspektiver (språk som kommunikasjon og regulering av sosialt samspill) og hermeneutikk (tolkning av mening som eventuelt ligger gjemt i språket og i teksten som hos Gadamer, eller intersubjektivitet slik som hos Habermas). Etter Bourdieus oppfatning må man være lingvist for å tro at talehandlinger er noe i seg selv (Olesen, 2004, s. 164).

Inkorporert i vår habitus har vi ervervet en praktisk beherskelse av språket, en måte å snakke på som ikke kan ses isolert fra den praktiske beherskelsen av de situasjoner hvor denne språkbruken er sosialt

---

78 Alvesson og Sköldberg (1994, s. 11–12) mener Bourdieus reflekterende forskning heller mot en type *dobbel hermeneutikk* (tolkning av tolkning). Bourdieu ville neppe ha akseptert en slik båssetting. Dette Giddens-begrepet kunne i bourdieusk praksisteoretiske forståelse likevel innebære at forskeren oppfattes som internalisert i et sosialt felt med spesifikke konkurranse- og maktforhold som genererer visse habitusformer. Østerberg (1997) påpeker på sin side at Bourdieu gjør et forsøk «på å forene mistankens hermeneutikk og strukturell analyse» (s. 41).

akseptert. På den måten blir også den sosiale posisjonen og konteksten det snakkes eller fortelles ut ifra helt essensiell. Språket, som en særskilt symbolsk kapitalform, kan derfor sies å være et symbolsk kompetansebevis i det sosiale spillet i kampen om anerkjennelse i de respektive felt (Olesen, 2004, s. 165). Slik konstituerer systemet av goder seg som et egentlig språkssystem, hvor de forskjeller som kommer til uttrykk i ens praksis, de goder en besitter og de holdninger man gir uttrykk for blir til symbolske forskjeller (Bourdieu, 1997, s. 24).

En vanlig kritikk av Bourdieus tilnærming er nettopp at han distanserer seg fra alle forsøk på å gi det språklige en selvstendig funksjon. Når ordene ikke har noen makt i seg selv, snarere den autoriteten ordene blir uttalt med, blir den sosiale praksisen kun et uttrykk for bakenforliggende realiteter og dominansforhold (Høstaker, 2006, s. 190). Bourdieu legger på sin side til grunn at aktørene ikke står overfor rasjonelle og strategiske handlingsvalg som er helt vilkårlige, hvor det allmenngyldige og universelle utelukkes. Han påpeker videre at ikke alle relasjoner av mening kan reduseres til maktrelasjoner eller interessekonflikter blant annet med henvisning til Foucaults arbeider (Bourdieu, 1999a, s. 111–113). Schei (2007) skriver at det ikke vanlig at selve fortellingen eller subjektet i fortellingen vies særlig plass i en diskursteoretisk analyse, snarere de diskurser som binder det hele sammen (s. 71). Når Bourdieu på sin side stiller seg kritisk til bruk av livshistorie som metode (se 4.5) er det fordi han vil unngå ensidig å betrakte livshistorier som fortelling eller tekst (jf. Fossland & Thorsen, 2010, s. 28). Bourdieu er mest opptatt av aktørens praktiske forståelse og mestring av verden. Når det er sagt, er det ikke slik at jeg i analysedelen hopper bukk over måten sangerinformantene ordlegger seg på, eller hvor de plasserer seg i forhold til kulturelt etablerte uttrykksformer i den sosiale praksisen (jf. Thagaard, 2009, s. 114).

Blant de sentrale kultursosiologene går Bourdieu inn for «et moderat konstruktivistisk perspektiv» (Mangset, 2004, s. 33). Bourdieu kritiserer forskning basert på livshistorie som ukritisk framstiller informantenes konstruerte fortellinger som lineære og sammenhengende, og uten at konteksten tas i betraktning. I denne boka innebærer et moderat konstruktivistisk perspektiv at informantenes livshistorier til en viss grad forstås som konstruksjoner av eget liv fortalt i tilbakeblikk, ikke

rekonstruksjoner. Slik skilles det mellom faktisk liv og fortelling, selv om informantens fortellinger tas på alvor. Et moderat konstruktivistisk perspektiv innebærer samtidig en erkjennelse av at min forskerposisjon, bakgrunn, kjønn og livserfaring bidrar til å påvirke forskningsprosessen, herunder hvordan funnene tolkes og hvilke temaer som velges ut. Forskeren er en medprodusent av fortellingene og har i siste instans «kontroll over bruken og framstillingen av kunnskapen som produseres, selv om intervjupersonene vil ha en form for kontroll over hva de sier til forskeren» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 67). Det refleksive arbeidet i forskningsprosessen blir derfor avgjørende.

Jeg vil presisere at et moderat konstruktivistisk perspektiv ikke innebærer et ytterliggående postmodernistisk, relativistisk ståsted, hvor teksten dekonstrueres og den intersubjektive relasjonen mellom forsker og informant er gjenstand for analysen (jf. Thagaard, 2009, s. 42). Videre betrakter jeg ikke den type forskningsbaserte tekst som boka representerer «som mer eller mindre vilkårlige ‘fortellinger’» (jf. Mangset, 2004, s. 34). I bourdieusk forstand vil det være «den sosiale konstruksjonen av verdier og forestillinger som skjer innenfor kunstfeltet, det vil si av ‘konstruksjonen’ av tro på det enestående talentet, det unike kunstverket og det uformidlete karismatiske møtet mellom kunstverk og publikum» som er av særlig interesse (s. 33).

Hos Bourdieu er mening å finne i den gjensidige relasjonen mellom feltet og habitus. Et problem som da oppstår, er som Aarseth (2009) påpeker «at meningen dermed også er uløselig klebet til denne relasjonen. I tilfeller der den gjensidige tilpasningen forstyrres, det vil si der habitus ikke lenger står overfor forhold den ble produsert under, forsvinner også meningen» (s. 17). Habitus beskrives av Bourdieu som strukturerende struktur, og i den forbindelse spør Crossley (2001) hvordan vi da kan forstå før-habituelle handlinger, det vil si handlinger som foretas før disse strukturene er inkorporert. Videre innvender Crossley at det er vanskelig å forstå habitus i en sosial verden som stadig utvikles og endres. Som en konsekvens av dette må vi «recognize the potential for creativity and forms of innovation in practice, which generate a transformation of habits» (s. 95). Bourdieu hevder på sin side at habitus stadig gjennomgår endringer som svar på nye erfaringer. Disse endringene tillegges de

erfaringene vi allerede har, om det ikke oppstår et varig brudd. Habitus er under permanent revisjon, men aldri radikalt, og det ligger ingen automatikk i forholdet mellom livsbetingelser og habitus og mellom habitus og handling (jf. 3.6).

Prieur (2006, s. 44) er overbevist om at Bourdieu hadde sagt seg enig i at habitusformene har blitt mer komplekse i vårt moderne samfunn. Dette fordi individene inngår i mange ulike sosiale sammenhenger, men også fordi kunnskapen om livsstiler og andre væremåter har blitt større. I denne bokas sammenheng dreier det seg ikke om en habitus som passer til helheten av samfunnet eller til alle sider av livet (jf. Prieur, 2006, s. 45). Snarere handler det om en *sangerhabitus* som er tilpasset det klassiske musikkfeltet, forstått som et relativt autonomt felt med sine egne logikker og overenskomster, lover og regler (jf. kap. 2 og 3). Og selv om klassiske sangere står i flere «roller» samtidig, har kunstnere i sine habituser en rekke disposisjoner som ikke kan reduseres til et enkelt mål, slik Abbing (2002) er inne på: «Artists are players in complicated games with many prizes. A special 'sense of the game' enables artists to make moves that enable them to remain devoted to art and other moves that serve other goals» (s. 93). Ved å være verken en ren intern eller en ren ekstern analyse, skal kompleksiteten i Bourdieus modell nettopp sikre at forskningen *ikke* blir reduksjonistisk. Funksjonen til habitusbegrepet er som Bourdieu (1999a) understreker, nettopp å «vinne tilbake den praktiske kunnskapens aktive side» (s. 142). Hovedhensikten ved å bruke habitusbegrepet er å ta et oppgjør med strukturalismen. Å innta en refleksiv synsvinkel, innebærer på sin side ikke å ta avstand fra objektiviteten (Bourdieu, 2000, s. 304).

## 4.2 Teori som *modus operandi*

Vi kommer aldri idemessig tomhendt til en forskningsprosess (Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 23). Bourdieu oppfatter teori som en handlemåte, en måte å gå til verks, en *modus operandi*. Teori og empiri forstås som uatskillelige størrelser, og som en prosess framfor det fullbyrdige verk, et ferdig produkt eller en praktisk beherskelse av hva noe er, et *opus operatum*. Teori er bare en foreløpig og midlertidig konstruksjon som tar form i et samspill med empiriske aktiviteter. *Modus operandi* staker ut

retningslinjene for det empiriske arbeidet og åpner opp for en deskriptiv tilgang til forskningsprosessen (Bourdieu, 2008b, s. 86; Wacquant, 1996, s. 144–145). Praksisen blir på den måten «hjemstedet for dialektikken mellom *opus operatum* og *modus operandi*, mellom de objektiverede produkter og de inkorporerede produkter i den historiske praksis, mellom strukturene og habitus'erne» (Bourdieu, 2007b, s. 92). Prakseologisk viten er en teori om praksis, og praksisteorien gir bare en tilnærmet forståelse av den praktiske praksis.

Praksis er tidsintensiv på en måte som vitenskapen ikke er det. Bourdieu (1990; 2007b) setter tiden i sentrum for konflikten mellom teorier som er utledet fra vitenskapen på den ene siden og praksis på den andre. Han mener at forskere sikter mot å generere teorier og funn som er tidløse (*intemporal time*), mens praksis alltid foregår i nuet (*temporal time*). Praksisen «er uløseligt knyttet til tiden, ikke kun fordi den udspilles i tid, men også fordi den spiller strategisk med tiden og i særdeleshed med tempoet» (Bourdieu, 2007b, s. 131–132). Teoretisk viten og innsikt er nettopp teoretisk fordi det er størrelser som har blitt til under omstendigheter som er løsrevet fra praksis. Selv om teoretisk viten ikke er ubrukelig, har den sine begrensninger og dette må forskeren reflektere over (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 62).<sup>79</sup> Selv ikke de mest «empiriske» tekniske valg kan tenkes uavhengig av selv de mest «teoretiske» valg i konstruksjonen av analysegenstanden (s. 207). Fordi ethvert fag har sine grunnantakelser, eller faglige *doxa* (felles kunnskap som tas for gitt), bør vi med andre ord reflektere over våre erfaringer og viten som sosiale aktører på samme måte som vi reflekterer over informantenes sosiale viten. Herunder å relatere egen viten til annen viten.

Hele Bourdieus vitenskapelige virksomhet springer ifølge han selv «ut av overbevisningen om at for å gripe den sosiale verdens innerste logikk må en gå inn i det spesifikke i en empirisk virkelighet, som er historisk og geografisk situert» (Bourdieu, 1995a, s. 30). I sin refleksive sosiologi var han opptatt av relasjonen mellom teori og forskningsmessig praksis med ambisjon om å fusjonere det teoretiske konstruksjonsarbeidet og

---

79 Den tradisjonelle og dualistiske oppdelingen mellom mikro- og makronivåer mener Bourdieu også er et kunstig analytisk skille (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 33).

praktiske forskningsprosedyrer (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 40–41). Refleksiv sosiologi omfatter objektivisering (se også 4.3). Det dreier seg om å undersøke de sosiale mulighetsbetingelsene bak individers erfaringer og hva det medfører: «Å praktisere refleksivitet er å stille spørsmål ved privilegiet til et vitende 'subjekt' som vilkårlig er utestengt fra objektiviseringsarbeidet» (Bourdieu, 1999a, s. 124). Anvendelsen av aktørenes subjektive oppfatninger til å få innsikt i praksisen handler ikke om å ta for gitt de primære erfaringer og umiddelbare forståelser av verden (Bourdieu, 2008b, s. 74). Det dreier seg også om å få øye på og ta på alvor de bak-enforliggende faktorer som gjemmer seg for blikket, altså de tause og ubevisste praktiske orienteringsskjemaer som styrer iakttakelsen, kognisjonen, vurderingen og handlingen (Callewaert, 2008, s. 17).

### 4.3 Epistemologiske og sosiale brudd

I en refleksiv analyse må forskeren underkastes samme tvil som blir aktørene til del og foreta en analyse av sin egen posisjon og posisjonering (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 217ff). Når aktørenes subjektive forestillinger av virkeligheten; deres preferanser, motivasjoner, vurderinger og refleksjoner har blitt beskrevet og fortolket, må det brytes med disse synspunktene gjennom å analysere fram de mulighetsbetingelser som gjør at de sier og handler som de gjør. Dette første brudd med aktørenes egen selvforståelse følges av et brudd med forskerens egen praksis som forsker, altså et *dobbelt brudd* (Bourdieu, 1997, s. 93). Bruddet med det før-konstruerte, eller vår forforståelse, innebærer egentlig å kunne snu blikket. Det å forske i egen kultur gjør det spesielt viktig å undersøke hvordan eget blick har blitt konstituert. Vi må innta «et fremmed synspunkt» eller «det doble, bifokale synspunktet» overfor synspunktet til de aktører som deltar i praksis (Bourdieu, 1999a, s. 199). Objektkonstruksjonen er å betrakte som det mest fundamentale i forskningsprosessen.

Bruddtenkning innebærer egentlig et brudd med det som framstår naturlig og selvfølgelig. Hvordan jeg konkret har forsøkt å utøve denne formen for epistemologisk oppmerksomhet, beskriver jeg nærmere i kapittel 4.6. Generelt innebærer det å utøve en spesifikk «form for årvåkenhet på et område hvor de epistemologiske hindringene først og fremst

er sosiale hindringer» (Bourdieu, 2007a, s. 144). Den doble objektiveringen krever også at forskeren forsøker å objektivere subjektet som selv objektiverer, og dette skjer på tre nivåer: 1) at forskeren tilkjennegir og foretar en analyse av sin egen posisjon i det sosiale univers, for eksempel forskerens utdannings- og yrkesmessige løpebane, 2) at forskeren analyserer sin egen posisjon i feltet, det vil si i relasjon til de informanter og institusjoner som inngår i undersøkelsen og 3) at det redegjøres for forskningsposisjonen i det akademiske univers som kan forstås som en avdekking av forskerens vitenskapelige «ubeviste», og posisjonering (s. 150–151).

I bokas innledende kapitler har jeg foretatt en form for objektivering. Samtidig er jeg klar over at konstruksjonen av forskningsgjenstanden ikke er en prosess som er gjort unna en gang for alle gjennom «en slags teoretisk åbenbaring» (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 209). En sosiologisk tilnærming kan bidra til at jeg utvikler et mer distansert og kritisk blick på den sosiale praksisen jeg studerer. Det betyr ikke det samme som at jeg som forsker sitter inne med en fullverdig praktisk sans for bruddtenkning og det forskningsmessige håndverk, ei heller den hele og fulle viten om praksisen.

Når Bourdieu anbefaler at forskeren går grundig til verks, er det fordi han mener at det for alle sosiale aktører nærmest kreves et kulturelt sjokk, et brudd med normen eller det før-konstruerte, før vi våkner og blir i stand til å stille spørsmål ved det vi tar for gitt (Bourdieu & Wacquant 1993, s. 234). Kunstfeltets trosforestillinger hevdes å være sterke. Et brudd med dette trosuniverset og de selvforståelsene som bor der, kan få forskeren til å framstå som kjettersk (Bourdieu, 1991; Røyseng, 2007). Epistemologiske og sosiale brudd dreier seg nettopp om å stille spørsmål ved troen, investeringen og interessen som ligger til grunn for praksisen. Slike brudd kan oppleves ubehagelig, og de kan koste, især når forskningen foregår i egen kultur. Informantene har velvillig stilt opp til intervju, brukt av sin tid og gitt av seg selv. Det er åpenbart noe «ubehagelig og usympatisk» ved at de blir utsatt for en analyse som forsøker å avdekke andre sider av praksis i vitenskapelig øyemed som de kanskje verken vil vedkjenne seg eller er seg selv bevisst (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 58).

Det kan være svært vanskelig å redegjøre for alle de sosiologiske «determinanter» som preger et livsløp (Hansen, 2009, s. 76). I livshistorier er det en fare for at forskeren i sin iver etter å se sammenhenger og systematikk i den enkeltes liv, produserer tolkninger som i siste instans er basert på et for løst grunnlag, og av den grunn fungerer mer som symbolsk vold enn opplysende sosiologi (s. 77). Et vesentlig spørsmål er om slike dyptgående intervju lar seg lese sosiologisk. Jeg er villig til å inngå et kompromiss. Dette begrunner jeg med en større tiltro til at sangere selv er i stand til å oppdage noen av de mulighetsbetingelser og sosiale fenomener som Bourdieu hevder skjuler seg bak ryggen på aktørene. Kanskje framstår sangeres virkelighetsforståelse og refleksjoner rundt egen posisjon som mer pragmatiske og kritiske (jf. Aslaksen, 2004, s. 192). I hvor stor grad den empiriske analysen avviker fra informantenes egen selvforståelse, refleksjoner og vurderinger gjenstår å se. En ambivalens er uansett til stede, kanskje nettopp fordi en studie av kunstfeltet er kontrastfylt og janusaktig (jf. Abbing, 2002, s. 12), og ved at deler av denne boka vil kunne oppfattes som kontroversielle, i hvert fall sett fra visse posisjoner i det sosiale feltet jeg forsker i.

#### **4.4 Livshistorier som empirisk kilde til forståelse**

Innenfor denne studiens rammer har det ikke vært aktuelt å gjøre en longitudinell undersøkelse, som å følge de samme informantene med tilsvarende undersøkelse flere ganger gjennom et lengre tidsspenn (jf. Johannessen et al. 2010, s. 75). Det har heller ikke vært aktuelt med observasjonsmetoder, fordi studien er konsentrert om sangere som har beveget seg på flere arenaer usynkronisert gjennom tiden og i forskjellige kontekster. Fjorten semistrukturerte livshistorieintervju, gjennomført i perioden mellom 2010 og 2013, danner det empiriske fundamentet i boka. Hensikten med de relativt åpne hovedspørsmålene var å ivareta en fortellende form i intervjusamtalen og samtidig utforme spørsmålene i intervjuguiden, slik at relevante temaer ble ivaretatt. Direkte normert til bokmål, utgjør grunnlagsmaterialet en komplett transkribert versjon på rundt 600 sider, basert på omkring 30 timer med digitale lydopptak.



Livshistorier refererer til en etablert biografisk forskningstradisjon som kan ses i nær relasjon til livsløpsperspektivet og tilgrensende forskningsfelt, med et rikt repertoar av tankegods, metodiske prinsipper og varierte fokusområder. Et fellestrekk er at de betydelige sosiale og kulturelle endringer som har preget etterkrigstiden har skapt økt interesse for livsløpsstudier, generasjonsstudier og biografiske forskningsmetoder på tvers av landegrenser, faggrenser og disipliner. Den biografiske forskningstradisjonen med sine røtter i sosiologien og Chicagoskolens studier ved inngangen til det 20. århundre, brukes i dag som metode innenfor kvalitativ forskning på en rekke fagområder (Fossland & Thorsen, 2010, s. 20–22).

Livshistorie (*life history*), også kalt livsfortelling (*life story*) eller livsberetning, kan beskrives som «menneskers muntlige eller skriftlige selvbiografier, basert på deres egne fortellinger om livsløpet» (Fossland & Thorsen, 2010, s. 16). En annen variant formuleres av Danielsen (1993a) som «*en retrospektiv fortelling eller fremstilling av en persons liv, eller store deler av dette livet*» (s. 11).<sup>80</sup> Livshistorier gjør mennesker mer forståelige i lys av sin fortid (Fossland og Thorsen, 2010, s. 14). Hovedhensikten er å vise «hvordan historie og samfunnsliv gjenspeiles i den enkeltes liv», og hvor tanken er «at man verken kan forstå enkeltmenneskers livshistorie eller forandringene i et samfunn hvis man ikke forstår begge» (Ehn og Öberg (2011, s. 58). Ved å synliggjøre mulighetsbetingelsene som griper inn i sangernes levde erfaring, blir det individuelle og det kollektive vevd sammen.

Når det er sagt, er retningslinjene innen livshistorieforskningen uklare. Cole og Knowles (2001) beskriver dette slik: «As far as we are concerned, there is no protocol, no neatly defined way of proceeding, no template, no cookbook for sound, innovative life history research» (s. 71). Nettopp fordi livsløpsstudier og livshistorieforskningen kan plasseres innenfor en rekke atskilte tradisjoner, eller som tverrfaglige prosjekter og i kombinasjon med andre metoder som alle endres over tid, finnes ingen teoretisk

---

80 Basert på livshistorisk tilnærming er «livshistorier» den betegnelsen som anvendes mest i Norge, både i forskningssammenheng og i praksis, ifølge Fossland og Thorsen (2010). Det finnes en rekke betegnelser, både på engelsk og norsk, innenfor den biografiske forskningstradisjonen som har tilnærmet samme betydning som livshistorie. Dette har sammenheng med ulike faglige forskningstradisjoner eller praksiser og den sammenheng de anvendes i (s. 16–17). Jeg går ikke inn i en problematisering av de ulike begrepene her. I denne studien anvendes både historie og fortelling om hverandre i den betydning som blir gjort rede for i dette delkapitlet.

konsensus og en standard prosedyre når det gjelder å samle inn og analysere materialet. Derfor blir det viktig å tydeliggjøre hvor jeg plasserer meg i dette mangfoldet, slik jeg nå suksessivt skal redegjøre for.

Med utgangspunkt i et innenfraperspektiv, er det sangerinformantenes erfarte verden; deres individuelle og subjektive opplevelser, refleksjoner og vurderinger knyttet til løpebanene og praksisen som danner grunnlaget for analysen. Og selv om et livshistorieintervju er å forstå som en fortelling som utvikles mellom to samtalepartnere ut ifra en her-og-nå-situasjon, strekker likevel fortellingene seg slik Frønes (2001) uttrykker «ut fra fortid til framtid, og danner grunnmønstrene i den meningsdanning som binder livsløp sammen og gir handling mening» (s. 89). Denne sammenbindingen konstituerer tiden som en narrativ struktur, og hukommelsen bygger på fortolkning av det som har vært, mens drømmer bygger på en fortolkning av det som skal komme (s. 133). Men resultatet ligger ikke i beskrivelsene alene, de skal også åpne for ny innsikt. I såkalte blindsoner ligger dessuten informasjon i det informantene ikke sier, eller eventuelt ikke vil svare på (se 4.9).

Livshistorieforskning og biografiske metoder har et slektskap med *narrative metoder* som har fått et kraftig oppsving i kvalitative studier de siste tiårene, men vektlegger i mye større grad de sosiale kontekstuelle faktorer som virker inn på livshistoriene (Cole & Knowles, 2001). Begge retningene er opptatt av det individuelle og komplekse i menneskers erfaringer, men studier som benytter livshistorier som metode, tar et steg videre ved å gå bortenfor det individuelle og personlige «and places narrative accounts and interpretations within a broader context» (s. 20). Kontekst, eller sammenveving, forstås jeg som blant annet de fysiske, geografiske, nåtidige, historiske, kulturelle, musikalske og estetiske omstendigheter eller praksiser som menneskelig handling er vevd inn. Levd liv vil alltid være influert av ulike kontekster til ulike tider og på ulike steder. Der narrativ forskning legger vekt på å skape mening av individuelle erfaringer, trekker livshistorisk forskning på individuelle erfaringer for å skape en bredere kontekstuell mening (Cole & Knowles, 2001, s. 22). Kontekst er i denne studien ikke å forstå som kun bakgrunnsfaktorer eller rammerverk, men som forhold som konstituerer de individuelle løpebanene og den sosiale (kollektive og relasjonelle) praksisen og gir den mening.

I studien benytter jeg både yrkeshistorier, fullstendige livshistorier (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 174) og mer konkret individuelle livshistorier, avgrenset til sangerlivet spesielt. Det innebærer at jeg har vektlagt hele sangerløpet, til dels satt inn i sin historiske og geografiske sammenheng. Jeg har samtidig lagt vekt på sentrale tema som synes å være karakteristiske for sangerlivet. Med tema mener jeg her det fortellingene og den sosiale praksisen handler om på et dypere plan. Og som nevnt før, er Renée Flemings (2005) autobiografi anvendt som sekundærkilde av det mer uformelle slaget. I denne litt «utypiske» boka, som etter min oppfatning er nokså rensket for divanykker, sladder og underholdende fortellinger fra scenelivet, tar den verdenskjente sopranen opp ulike problemstillinger i sitt eget liv som sanger. Fleming deler av sine erfaringer fra tidlig barndom og gjennom de ulike livsfasene på en personlig måte, knyttet til både vokaltekniske problemstillinger, sanglærernes betydning, repertoarvalg, *business* og familieliv. Slik har Flemings førstehandsberetning bidratt til å se måter å organisere sangererfaringer på. I en viss utstrekning har jeg supplert kildematerialet med omtaler, intervjuer, artikler og utsagn i debatter gjennom massemedier og digitale plattformer om, av og med klassiske sangere og andre aktører innenfor vokalfeltet/kunstfeltet. Ulike massemedier henspiller her på nasjonale og internasjonale aviser (både papirutgaver og nettgaver), tidsskrift, musikkmagasin og dokumentarer (DVD-film). I tillegg har jeg, uten å anvende dette direkte i studien, orientert meg om sangerverdenen ved å studere sangeres handlemåter på Facebook, og via hjemmesider og musikkrelaterte diskusjonsfora på internett. Dette for å kunne danne et mer nyansert bilde av sangeres muligheter i praksisen, slik de selv forteller om det.

Fordi studien plasserer seg innenfor en livshistorietradisjon som trekker på kontekstuelle faktorer, er det levde livet utgangspunktet framfor teksten eller narrative, slik sistnevnte begrep forstås i poststrukturalistisk forstand. Det er altså ikke *måten* informantene forteller om sine liv på, eller forholdet mellom form og innhold som er det primære, selv om form og innhold alltid vil stå i et innbyrdes forhold (jf. Ehn & Öberg, 2011, s. 63; Fosslund & Thorsen, 2010, s. 28). Det som kunne ha vært fortolket som en diskurs mellom tekst og kontekst, et internt arbeidsvokabular eller et arbeidsspråk sangerne imellom, har jeg i bourdieusk forstand

forstått som *gjengse talemåter* i feltet. Samtidig har jeg tatt høyde for at beskrivelser av for eksempel vokal aktivitet alltid vil bære individuell karakter, som nettopp illustrerer det litt diffuse knyttet til eksemplifisering, klassifisering og vurdering av stemmer (jf. kap. 2). Det kan imidlertid fort føre til subtile semantiske øvelser å skille mellom *narrative*, *narrative accounts*, *personal stories*, *personal narrative* og *personal accounts*. Derfor har jeg vektlagt å tydeliggjøre det epistemologiske formålet og prosessen (jf. Cole & Knowles, 2001, s. 19). Når jeg i boka anvender begrepet *fortelling*, er det fortrinnsvis i betydning *livsfortelling*, som både i form og innhold vil variere avhengig av den kontekst den skapes i og for (jf. Bourdieu, 2004, s. 92).

I boka danner intervjuamtalene kilden til klassiske sangeres personlige fortellinger, herunder deres erfaringer, tilværelsestolkninger, tanker, følelser, vurderinger og selvoppfatninger forstått i lys av den kontekst og posisjon det fortelles ut ifra. Den handlingsbaserte og kroppsliggjorte kunnskapen som kommer til uttrykk gjennom informantenes livshistorier rettet mot sangerlivet spesielt, er refleksive og fortalt i tilbakeblikk. Sangerinformantenes livshistorier er med andre ord situert i tid, sosialt rom og den individuelle utviklingsprosess (jf. Elder & Shanahan, 1997, s. 19). I tråd med forståelsen som er anlagt i boka, betraktes de muntlige historiene som konstruksjoner av biografiske erfaringer fortalt med utgangspunkt i nåtid (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 67). Når sangerinformantene forteller sine livshistorier (eller sangerhistorier) og reflekterer over veien de har gått fra tidlig barndom fram til intervjutidspunktet, vil det som Frønes (2001) er inne på, ikke dreie seg om et forløp, det vil si en faktisk handlingsrekke, men om en fortelling som «er en forestilling om en handlingsrekke» (s. 112). Denne tråden følger jeg opp i neste delkapittel.

## 4.5 Verdien av livshistorier som metodisk innfallsvinkel

Livshistorier utgjør altså grunnlaget for innsamlingen av forskningsmaterialet. Et vesentlig moment er hvilken verdi livshistorier har som forskningsmetodisk innfallsvinkel for å innhente informasjon om klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis. Et utgangspunkt kan være

begrepet løpebane, som har sin opprinnelse i det latinske *currere*. Det avledete angelsaksiske begrepet *curriculum* brukes i dag nærmest synonymt med *curriculum vitae* for ens profesjonelle livsforløp eller livsløype (Snack, 2000, s. 1).<sup>81</sup> En slik framstillingsform i biografier og kortfattede CV-er utgjør også en viktig del av den profesjonelle sangerpraksis. Hver enkelt sanger reviderer stadig skriftlige presentasjoner av seg selv i det offentlige rom: I konsertprogram, på nettet, i CD-cover, i møter med agenter eller oppdragsgivere. Bourdieu (1997) er en av dem som stiller seg skeptisk til verdien av livshistorie og biografi som forskningsmetode, især selvbiografien. Dette fordi livsfortellingen nettopp har en tendens til å nærme seg en slik offisiell framstilling av det private selvet, hvor man implisitt og stilltiende aksepterer at livet er en sammenhengende lineær prosess med begivenhetene plassert på rekke og rad i en logisk orden.<sup>82</sup> Etter Bourdieus mening har livshistorie blitt et *common sense*-begrep som har sneket seg inn i vitenskapens univers. Bourdieu (1997, s. 79) uttrykker følgende om denne såkalte biografiske illusjonen:

Hvis man taler om en livshistorie, taler man i hvert fald ud fra den forudsætning (og dette er bestemt ikke uvæsentligt) at livet er en historie, og at et liv er det samme som et sæt af begivenheder i en individuel eksistens opfattet som en historie, samt fortællingen af denne historie. Det er præcist det som den almindelige sunde fornuft, dvs. den daglige sprogbrug hævder. Denne sprogbrug beskriver livet som en vej, en rute, en karriere, med en række korsveje (Herkules fanget mellem last og dyd) – eller som en vandring, dvs. en færd, et løb, en cursus, en overfart, en rejse, et forløb i en vis retning, en lineær og ensrettet bevægelse fra sted til sted («mobilitet»). I denne beskrivelse ligger altså forestillingen om en begyndelse («en start i livet»), nogle etaper på vejen, og et mål forstået både som en afslutning og et formål («han skal nok komme frem», betyder jo at han nok skal få succes, at han nok skal få en strålende karriere) – en afslutning på historien.

81 *Curriculum* har ifølge Snack (2000, s. 1–2) også blitt et helt sentralt og nærmest synonymt begrep innenfor engelskspråklig pedagogisk faglitteratur om det vi Nord-Europa (Norden og Tyskland) betegner som didaktikk (undervisningslære).

82 I Bourdieus arbeider var intervju en sentral metode. I boka *The Weight of the World* anvender Bourdieu (1999b) livshistorisk materiale som inneholder svært personlige fortellinger om problemer, konflikter og forandringer som preger intervjupersonenes liv i et globalisert samfunn. I motsetning til de fleste av Bourdieus arbeider, gir han her de skadelidende ordet, og forsøker gjennom deres historier å vise at «en del af den dominans, de lider under, skyldes deres egen måde at opfatte deres problemer på» (Hansen, 2009, s. 64). Det var gjennom dette arbeidet at han ble spesielt oppmerksom på fallgruvene ved å anvende livshistorier som metode.

Livet er altså ikke i bourdieusk forstand en fortelling, og leves heller ikke etter fortellingens form og mønster hvor begivenhetene utspiller seg og systematiseres i kronologisk rekkefølge, med en begynnelse og en avslutning som er logisk ordnet (Bourdieu, s. 1997, s. 79–80). For å rettferdiggjøre en slik sekvensert etappetekning, leter vi etter mening. Men det er en kunstig skapt mening, hevder Bourdieu, fordi vi bruker forklaringsmodeller og leter etter forbindelser som kan forsvare utvelgelsen av betydningsfulle begivenheters lineære plassering i et årsaks- virkningsforhold (s. 81). Man kan også spørre seg om en slik kausalitetsrelasjon hører hjemme i en kvalitativ analyse. I en kritisk analyse må en løpebane forstås som en rekke påfølgende posisjoner som inntas av den samme aktør (eller av den samme gruppe) i et rom som selv er underlagt en uopphørlig transformasjonsprosess (Bourdieu, 1997, s. 87). Vi overser ofte det sosiale roms verdi, og glemmer at livsfortellingene (som ikke alltid har utspilt seg i den presenterte rekkefølgen) vil variere i både form og innhold avhengig av hvor de utspiller seg, hvem de spilles ut på og i hvilken tilstand mottakeren befinner seg i.

Med bakgrunn i Bourdieus uttrykte motstand mot livsfortellinger, er det relevant å stille seg kritisk til hvordan jeg legitimerer anvendelsen av Flemings (2005) bok som sekundærkilde. Et kildekritisk element overfor Flemings biografi vil kunne være at hun presenterer seg selv som en svært hardtarbeidende sanger som likevel framstår vellykket til tross for all motgang (det var hardt, men jeg var hardere). Et annet aspekt vil være at hun ikke framstår kritisk *nok* til den sosiale verdenen hun er en del av. Rimeligvis vil dette ha sammenheng med at Flemings karriere var på topp da boka ble utgitt. For ikke å sette karrieren på spill, er det sannsynligvis gjort fortløpende vurderinger av hvor langt hun har kunnet gå i sine karakteristikk av feltet og dets aktører. Som Hammersley og Atkinson (2004) påpeker, ønsker vanligvis forfattere av denne typen (kjente musikere, sportsutøvere, artister) «å presentere seg selv i et best mulig lys», og med en form for etterpåkløskskap som er problematisk knyttet til langtidserindring (s. 186). Denne potensielle kilden til «skjevhet» gjelder imidlertid alle informantene i studien, med den forskjell at de ikke har hatt anledning til å redigere sine livshistorier i etterkant, slik Fleming har.

Selvbiografier er en offentliggjøring av livshistorier, og har som dokumenter sine særtrekk. Bourdieu (1997) hevder at jo mer litterær livshistorien framstår, jo mindre trolig er det at den er sann. Men selv om slike selvbiografier sjelden eller aldri vil handle om de menneskene vi studerer, og at forfatteren er farget av det publikum biografien skrives for, er dette tenkelige misforholdet likevel å betrakte som data. Det Fleming (2005) forteller om sine interesser, perspektiver og forutantakelser, er kanskje like viktig som hvor presis eller «objektiv» selvbiografien er. Med en viss forsiktighet kan slike selvbiografier brukes som grunnlag for sammenligning, mener Hammersley og Atkinson (2004, s. 186). Her er det mulig å få informasjon (selv om den er ufullstendig) om grupper og miljøer som det kan være vanskelig å forske på direkte.

Sangerne som deltar i denne studien visste på forhånd at intervju samtalen skulle dreie seg om yrkeskarrieren. Livshistoriene, forstått som sosiale konstruksjoner, gjør det sannsynlig at de tilbakeskuende fortellingene kan være preget av deres nåværende status og posisjon i musikkfeltet, om de har lyktes eller ikke, eller av planer de måtte ha for framtiden. De utsnittene og begivenhetene som informantene husker eller framhever fra oppveksten, kan derfor bidra til å understøtte og legitimere valgene de har tatt gjennom livet, slik også Mangset (2004, s. 91) er inne på i sin undersøkelse. Informantene velger selv måten de ønsker å framstille seg selv og sine livshistorier på, og hvilke hendelser, refleksjoner og vurderinger de vil vektlegge eller utelate når de forteller om veien de har gått. Fortellingene er altså noe mer enn rene bilder av «virkeligheten» (Frønes, 2001, s. 126). Folk flest har selektiv hukommelse, og informantene kan ha tilpasset sine historier både for meg som samtalepartner og slik at det passer i deres eget selvbylde. Dette er et poeng jeg har reflektert over i analyse- og tolkningsarbeidet.

Livshistorier kan være like forledende som de er fascinerende, erfarer Broady og Palme (1992). Samtidig er det, som Mangset (2004, s. 25) påpeker, minst like interessant å studere «den 'konstruerte' biografien og karrieren» som «den 'faktiske' (i den grad man kan trekke et slikt skille)». Sosiale konstruksjoner av egne biografier betyr ikke, som Mangset (2004, s. 91–92) utdyper

... at informantene «lyver». Men det betyr heller ikke at disse fortellingene representerer den eneste og endelige sannheten. Det fins åpenbart et konstruktivt aspekt ved disse fortellingene, som er historisk og kulturelt bestemt. Samtidig fins det en mer uavhengig virkelighetsbasis utenfor fortellingene, som ikke kan reduseres til en ren kakofoni av ulike, mer eller mindre vilkårlige, fortellinger.

De tilbakeskuende historiene og konteksten de framstilles i uttrykker altså noe om hvordan sangerne fortolker seg selv, hvilke erfaringer de i nåtid opplever som betydningsfulle for den veien de har gått og hvorfor ting ble som de ble. Målet er, som tidligere nevnt, ikke å påvise en «objektiv sannhet», men å oppnå forståelse (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 63). Når vi har som utgangspunkt at det eksisterer et skille mellom levd liv og analyse og muligheter for at det finnes flere utgaver av «sannheten», tas den meningsdannelse informantene ilegger sine opplevelser og erfaringer relatert til kontekstuelle forhold på alvor. I motsetning til den radikale konstruktivismen blir informantenes livshistorier slik sett å forstå som «moderate sosiale konstruksjoner» (jf. Mangset, 2004, s. 91). Forskeren er også å betrakte som medskaper av én av mange versjoner, ikke som «nøytral formidler av en faktisk virkelighet» (Ehn & Öberg, 2011, s. 60).

I tråd med det som er påpekt gjennom kapittelet, er betoningen av å trekke veksler på kontekstuelle forhold betydelig i livshistoriestudier. En relasjonell metodologi er også nødvendig. Av den grunn har jeg valgt å anvende og i noen grad analysere dokumenter, som et ledd i å situere sangerinformantenes livsberetninger. Til tross for at det er begrenset med statistiske data som angår klassiske sangere spesielt, gir en kombinasjon av formelle supplerende kilder likevel grunnlag for komparasjon, blant annet mellom sangeres og andre instrument- eller kunstnergruppers vilkår. For å skaffe et fyldigere bilde av sangerpraksisen har jeg kombinert kvantitative data og hentet informasjon fra offentlige instanser, utredninger, stortingsmeldinger, administrative registerdata/statistikk, studieplaner og fra forskningsrapporter på kunst- og kulturområdet. Videre har jeg benyttet ulike historiske kilder, blant annet faghistoriske bøker, leksika og ulike nettsider for å skaffe informasjon om forskjellige oppvekstmiljø, skoleslag og musikktilbud over et lengre tidsspenn. Bare slik har det vært mulig å skaffe overblikk over den klassiske sangens tradisjon, sangermarkedet og utdanningssystemets overgripende sosiale strukturer



til ulike tider. En slik tilnærming har til en viss grad også gjort det mulig å avdekke hva som kan forstås som mer eller mindre tilfeldig på et individuelt plan, og hva som er konstituerende for sangere som gruppe.

## 4.6 En abduktiv prosess

En praksisteoretisk forståelse av livsløp utgjør den røde tråden i boka. Klassiske sangeres løpebaner er mangetydige, og det samme livsløpet kan framstilles både som institusjonalisert eller dekonstruert eller som «ordnet eller uordnet» (jf. Danielsen, 2001, s. 14). Analysekapitlene er strukturert etter en prosessuell inndeling i sangerlivets faser gjennom oppvekstår, studietid og yrkesliv (i noen tilfeller pensjonisttilværelsen) og overgangene mellom disse. Til grunn for dette ligger en kulturell forestilling om ulike aldersdimensjoner knyttet til biologisk, fysiologisk, psykologisk og sosial alder som bidrar til å strukturere løpebanene og praksisen på bestemte måter. Dette er både teoretisk og empirisk fundert. Jeg har ikke fulgt en bestemt «oppskrift», og framstillingsformen er heller ikke ensartet. Snarere har jeg forsøkt å følge en framgangsmåte som jeg har opplevd hensiktsmessig og i overensstemmelse med studiens formål om å utvikle en helhetlig forståelse. For å komme dit, har det likevel vært nødvendig å se på de enkelte delene. Her vil jeg understreke at hensikten ikke har vært å nå et endepunkt eller en ny enhet.

Sangerinformantenes forståelser og vurderinger av egne handlinger utgjør stor relevans i analysen. Når jeg har valgt å identifisere informantene med fiktive navn i stedet for å nummere dem, blir de levendegjort framfor fremmedgjort. For å underbygge mine forståelser og tolkninger har jeg anvendt mange sitater fra hver enkelt informant. Slik blir det også mulig for leseren å følge med på «hvem» som sier «hva», samt å få et inntrykk av den interne konsistensen i livshistoriene (jf. Mangset, 2004, s. 25). Gjennomgående er analysekapitlene organisert slik at presentasjon av resultater veksler med analyser og diskusjoner av funn i tilknytning til relevant teori. Jeg går imidlertid i varierende grad dypt ned i alle teoretiske drøftinger. Denne skjevfordelingen har sammenheng med at noen temaer hører inn under en lengre argumentasjonsrekke som analytisk strekker seg over flere kapitler, mens noen temaer har en mer

underordnet funksjon. En grunnleggende framgangsmåte har, som jeg snart utdyper, vært å søke både «på langs» og «på tvers» i informantenes livshistorier (jf. Haavind, 2000, s. 174ff). Studien kan derfor betraktes som til dels gjennomgripende og til dels temabasert, hvor jeg har pendlet mellom helhet og del i analysen. Denne praktiske minivarianten av hermeneutikken (jf. Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 164) i kombinasjon med bruddtenkning har vært et overordnet prinsipp i analysen. Dette har gjort det oppnåelig å få øye på faktorer knyttet til muligheter og begrensninger i sangerinformantenes løpebaner og praksis, slik det med et refleksivt tilbakeblikk kommer til uttrykk i deres livshistorier.

Informantene forteller om ulike hendelsesforløp helt fra «vugga» fram til ulike stadier av yrkeslivet eller pensjonisttilværelsen. De reflekterer over veien de har gått slik de har erfart den, og slik de subjektivt opplever og forstår den i her- og nåsituasjonen. Disse erfaringene er sammenvevd. Her avdekkes også konstituerende faktorer som framstår uforutsigbare og differensierte. Fortellingene gir samtidig innsikt i hvilke trekk og egenskaper som har gyldighet og som ser ut til å gi adgang til og gjennomslagskraft i musikkfeltet. For å få tak på dette, har kunnskap om feltets logikk vært vesentlig ved å fastsette de spesifikke kapitalformene (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 94). Det innebærer en analyse som innlemmer forholdet mellom de *sosiale posisjoner* (et relasjonelt begrep), klassiske sangeres *disposisjoner* (eller *habitus*) og deres *posisjoner*, altså de «valg» de gjør innenfor sangerpraksisen (jf. Bourdieu, 1997, s. 20). Fordi det klassiske musikkfeltets historie ikke kan reduseres til den alminnelige historiske utvikling (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 136), er det et poeng at det er vanskelig å oppnå en forståelse av hvorfor sangerne sier som de gjør eller handler som de gjør, uten å ha en viten om feltet de er plassert i. Klassiske sangere forteller altså fra et utsiktspunkt, forstått som en posisjon eller en plassering i feltet, som konstruerer deres spesifikke oppfatning av verden og feltet omkring dem. Dette innvirker også på analysen av livshistoriene. Ved å legge vekt på den historiske forankringen, erfaringen og alt som inngår i praksis, blir det en kontekstnær analyse (jf. Bourdieu, 1997, s. 62ff).

Forståelsen er aldri uten forutsetninger, som et *tabula rasa*. Som jeg flere ganger har vært inne på, har jeg med meg en forforståelse: teorier,

referanserammer, begreper og vurderinger som jeg tolker i lys av og som endres i løpet av forskningsprosessen (jf. Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 165). En alternering mellom helhet og del er også nødvendig for å kunne se sangerinformantenes livshistorier inn i en større sosial, historisk og kulturell sammenheng. For å styrke det refleksive arbeidet, har jeg tidvis anvendt en tverrfaglig tilnærming.<sup>83</sup> Ved å velge flere og til dels diskrepante teorier, perspektiv eller begrep, åpner jeg likevel muligheten for flere ulike tolkninger. Det at forskningsprosessen verken skal være rent teoretisk fundert eller rent empirisk fundert, men en sammensmelting til et hele, er i tråd med en bourdieusk tilnærming. Teori og metode, deduksjon og induksjon kommer i spill (jf. Larsen, 2009, s. 61). Et alternativ er å anvende det pragmatiske begrepet *abduksjon* om denne prosessen. Kort fortalt vil en abduktiv prosess i denne sammenheng innebære et dialektisk samspill mellom induktive og deduktive faser. I likhet med induksjonen utgår abduksjonen fra det empiriske datamaterialet, men avviser ikke teoretiske forforståelser og ligger sånn sett nærmere deduksjonen (jf. Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 42–43).

Med en bevegelse *på langs* i livshistoriene «i ettertankens lys, fra episode til episode, fra arena til arena, fra før til nå og tilbake til før» (Haavind, 2000, s. 174), har jeg søkt etter den personlige logikken i hver enkelt sangers livshistorie. Det vil si de innvendige sammenhengene og meningsbærende enhetene i informantenes beskrivelser av veien de har gått, valgene de har tatt og hvorfor det gikk som det gikk både vokalt, musikalsk og personlig. Slik trer også deres holdninger, verdier og preferanser fram. Denne gjennomgripende analysen er hovedsakelig konsentrert om sangerlivet, ikke om informantens livsløp forstått som totaliteten av deres sosiale livsbaner (jf. Elder & Shanahan, 1997, s. 21). Parallelt og vekselvis har jeg beveget meg *på tvers* i materialet og søkt etter «fellestrekk og særtrekk» i livshistoriene, det vil si «en søking både

---

83 Tverrfaglighet kan defineres på mange ulike måter avhengig av faglig ståsted, og forståelsen av begrepet vil dessuten kunne variere over tid. Ofte anvendes begreper som kryssdisiplinær, multidisiplinær, interdisiplinær eller transdisiplinær for å beskrive ulike former for tverrfaglige eller flerfaglige forskningsarbeider med en eller flere deltakere. Ut over det som er redegjort for i boka, ser jeg ingen grunn til å problematisere disse begrepene ytterligere.

etter noe annet og etter det samme» (Haavind, 2000, s. 176). Det betyr ikke at jeg har vært spesielt opptatt av hvor stor andel av informantene som har gjort «sånn eller slik» (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 195), selv om jeg i noen tilfeller har foretatt frekvensopptellinger, for eksempel i forbindelse med gjennomsnittsalder ved starttidspunkt for formell sangerundervisning (kap. 5.8). Jeg har vært opptatt av hva informantene vektlegger som naturlig eller doksalt, men også av mønstre og tendenser som peker i litt ulike retninger.

Refleksiv forskning innebærer å ha større åpenhet om de beslutningsprosesser som ligger bak det endelige forskningsproduktet. Refleksivitet dreier seg også om å plassere seg selv som medprodusent i møte med forskningsmaterialet, innbefattet å ta kritisk stilling til egen vanetenkning og forutinntatte meninger (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 12–13). Dette krever som nevnt bruddtenkning. En objektivering av en kulturell synsvinkel krever betydelig mer enn å påpeke og kritisere at kjønn, rase eller sosial bakgrunn har influert på vinklingen og resultatene av en undersøkelse (s. 61). Sangerpraksisen forløper verken slik jeg har konstruert den, eller slik sangerinformantene etterrasjonaliserer den i samtalen med meg som intervjuer. Som Callewaert (2008) er inne på, gjør praksisteorien krav på å «medreflektere både den spontane opplevelse og den teoretiske forklaring og de mulighetsbetingelser, som de begge på hver deres måte fortrænger» (s. 17). For å få tak i de objektive strukturene (mulighetsbetingelsene) av både konkret og mer symbolsk art som kan ligge til grunn for informantenes selvforståelse, har jeg gjennom hele analyse- og tolkningsprosessen stilt følgende spørsmål til materialet, inspirert av Christophersen (2009, s. 126): Hvilke muligheter eller begrensninger virker formende på informantenes løpebaner og praksis? Herunder: Hvilke sosiale vilkår har formet musikkinteressen (sosial bakgrunn, utdanning med mer)? Og videre: Hvilke overenskomster; «regler», ritualer, aldersnormer, trosforestillinger, akseptert oppførsel, tradisjoner, musikalske smaksdommer, talemåter, fortellinger, organiseringsmåter, bygninger og rom kan synes å strukturere praksisen på bestemte måter. Med andre ord har jeg søkt etter hvilke egne lover som fungerer i praksisen (jf. Bourdieu, 1997, s. 94).

## 4.7 Etiske hensyn og dilemma

Refleksivitet er like viktig innenfor etikk som på andre områder av forskningsprosessen (Hammersley & Atkinson, 2004, s. 315). Bruk av livshistorier som metode innebærer utfordringer fordi kravet om anonymisering kan være vanskelig å ivareta på en fullgod måte. Intervjuene blir ofte svært personlige, hvor deltakerne åpent deler av sine erfaringer, følelser, refleksjoner og vurderinger. Her står jeg overfor et dilemma, fordi hensynet til informantene alltid må gå foran ønsket om å oppnå økt innsikt. Retningslinjene er klare, men det blir likevel en vanskelig balansegang mellom det å ivareta informantens autonomi, identitet og integritet og på samme tid ivareta studiens formål og problemstillinger. Om livshistorier som metode skriver Goodson og Sikes (2001) at det kan være «extremely difficult, if not impossible, to guarantee total anonymity without substantially altering accounts» (s. 92). Hvis anonymiseringen krever endringer av en slik art at arbeidet ikke lenger kan betraktes som livshistorier, oppstår det altså et motsetningsforhold mellom det som synes metodisk rett og det som framstår etisk rett å gjøre.

Livshistorieintervjuet kan ligne en vanlig samtale, «men er det ikke» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 180). Fordi forskeren styrer intervjuet og er beslutningstaker i alle ledd av intervjusituasjonen, oppstår det gjerne et asymmetrisk maktforhold mellom forsker og informant. Som en av flokken har jeg fått en unik tilgang til sangernes livsverden (jf. Kvale, 1997, s. 72–74). Når informantene deler svært personlige opplevelser og informasjon, får dessuten enkelte deler av intervjumaterialet et «terapeutisk preg», noe som fordrer at det «behandles med ekstra omhu» (jf. Kleppe et al., 2010, s. 37). Samtidig gir slike følelseladde fortellinger et viktig innblikk i informantens forståelse av sentrale trekk ved løpebanene, feltet og praksisen. Et vesentlig spørsmål er jo nettopp hvilke konsekvenser det får for de involverte når «forskeren trer inn i andre menneskers private liv og rapporterer om dette for verden» (Ehn & Öberg, 2011, s. 67).

De dialogisk pregede intervjuene fant sted innenfor et miljø jeg selv tilhører, og jeg opplevde at den sosiale avstanden i liten grad var redusert. Informantene er sangere som er vant til å stå i sentrum, både på og utenfor scenen i større eller mindre utstrekning, og som har et rikt

dramaturgisk erfaringsrepertoar å høste fra, vant som de er til å leve seg inn i andre menneskers liv og skjebner foran et publikum. Ikke overraskende er anvendelsen av humor, ironi, sarkasme, karikering og parodiering med noen få unntak gjennomgående i deres fortellinger. De dramatiserte og humoristiske framstillingene som tidvis dukker opp, kan sies å være en gjengs måte å kommunisere på som for veldig mange ligger nært opp til en type hverdagsspråk i feltet. Her inngår også et tydelig kroppsspråk med gester og mimikk som på mange måter kan sies å henge sammen med sangerens sceniske framtredelesformer. Ikke slik å forstå at informantenes framtoning opplevdes påtatt, snarere «naturlig» ut ifra settingen. Det er også mulig at slike talemåter trer tydeligere fram i intervjusituasjoner hvor forskeren har inngående kunnskap om feltet, og er fortrolig med de kulturelle kodene som sirkulerer. Personlige relasjoner og personlig uttrykk og stil er nettopp, i bourdieusk forstand, «sentrale konstitutive trekk ved kunstfeltet» (Kleppe et al., 2010, s. 37).

I de skandinaviske landene er de klassiske sangermiljøene nokså små og oversiktlige. De fleste informantene lar seg lett finne med noen enkle søk på internett. I denne studien, hvor informantene deler livshistorier som strekker seg over hele sangerlivet, oppstår uunngåelig et dilemma mellom det å ta hensyn til sangerinformantenes anonymitet og det å ta hensyn til at resultatene ble framstilt på en måte som «oppfyller kravene til både pålitelighet og etterprøvnbarhet» (Thagaard, 2009, s. 27). Samtidig vil en vurdering av studiens kvalitet, avhenge av om jeg har opptrådt på en etisk forsvarlig måte. Her er med andre ord mange hensyn å ta. Hvis jeg skulle ha overholdt de forskningsetiske retningslinjene om anonymisering i strengeste forstand, måtte jeg i stor grad ha utelatt opplysninger om sangerinformantenes stemmekategorier/stemmemefag kombinert med alder, bosted (by/bygd), utdanning og sangerstatus (lokalt, regionalt, nasjonalt, internasjonalt). Dette er kriterier som ligger til grunn for utvalget. Uten disse opplysningene ville problemstillingen med sine forsknings spørsmål ikke latt seg besvare, slik jeg ser det. Når det er sagt, har jeg etter beste evne og fortløpende foretatt avveininger og justeringer for å trygge informantenes anonymitet så langt det har latt seg gjøre. Jeg har også fått konfidensiell informasjon som jeg ikke har benyttet meg av.

Ut over å gi informantene fiktive navn (se 4.8) har jeg, med unntak av noen operahus, i liten grad oppgitt stedsnavn eller navn på institusjoner og musikalske arenaer som kan kobles til enkelthendelser eller annen sensitiv informasjon som framgår i livshistoriene og fortellingene om sangerpraksisen. Svensk og dansk språk og norske dialekter er normalisert til bokmål. Fødselsår er i liten grad oppgitt. I mange tilfeller har jeg i stedet for å oppgi årstall, relatert hendelser og situasjoner til kronologisk alder. Likevel kan jeg ikke være helt sikker på at dette er nok til å skjule informantenes identitet. Jeg kan heller ikke være sikker på at identiteten til personer og institusjoner informantene forteller om, forblir anonyme. Dette er en vanskelig navigering, hvor jeg som forsker må ta det hele og fulle ansvaret.

Etikk dreier seg også om hvilke temaer jeg har vektlagt, hvilke temaer jeg har plassert i bakgrunnen, og kanskje aller helst de temaer eller omstendigheter jeg har utelatt av hensyn til ivaretagelsen av informantenes integritet. Med dette følger også et prinsipp om at de sitater jeg har valgt å presentere i boka i størst mulig grad framhever sentrale tendenser som oppleves relevant for informantene som gruppe (jf. Thagaard, 2009, s. 229). Videre vil etikk dreie seg om å reflektere over hvordan mitt eget blikk har formet oppfattelsen av feltet og sangerpraksisen. Når jeg selv har kjent på kroppen og erfart feltet innenfra, ligger det en fare i at jeg ikke evner å vurdere hva som er etisk forsvarlig til enhver tid og i enhver situasjon på en god nok måte. For eksempel kan visse handlemåter kunne framstå «naturlig» for meg som innenfraperson, mens en utenfraperson kanskje vil mene at jeg har beveget meg over en usynlig grense.

## 4.8 Hvem er profesjonelle klassiske sangere?

Det er ikke det entydige i konstitueringen av klassiske sangeres løpebaner og praksis jeg har vært ute etter å undersøke, snarere det tvetydige og bevegelige, og det som eventuelt kan generaliseres på bakgrunn av dette (jf. Haavind, 2000, s. 175). For å skaffe mest mulig fylldige beskrivelser og helhetlig kunnskap i tråd med studiens formål, er den strategiske utvelgelsen av profesjonelle klassiske sangerinformanter basert på hensiktsmessighet og variasjon. Jeg skal i det følgende presentere informantene og

utdype de kriterier som er lagt til grunn for utvalget. Dette har betydning for empirien boka bygger på. Delkapittelet avrundes med en diskusjon om hvordan begrepet «profesjonell sanger» – et av de sentrale strids-spørsmål i feltet – legitimeres i studien.

De 14 sangerinformantene er strategisk valgt ut fra kriterier jeg har ansett som hensiktsmessige og som har hatt et klart mål; det Patton (1990) kaller *purposeful sampling*. Logikken og kraften som genereres ved et hensiktsmessig utvalg er informasjonsrike tilfeller som gjerne gir betydelig kunnskap knyttet til temaene som står sentralt i undersøkelsen (s. 169). Det er åpenbart at målet ikke har vært *extreme* eller *deviant case sampling*. Dette kunne være svært vellykkede klassiske sangerne i global målestokk. Unntaket er Renée Fleming, som representerer toppsjiktet av klassiske sangere i sin generasjon, og tilhører sånn sett den «celebre verden» (jf. 1.3). Samtidig er sangerverdenen et relasjonelt univers. Alle som tar del i dette universet deler også en praktisk kunnskap som binder aktørene og feltet sammen, uavhengig av hvilken posisjon hver enkelt sanger innehar. De ekstreme eller avvikende tilfellene (jf. Patton, 1990, s. 169) er heller ikke representert, ved at de i motsetning til toppsjiktet av sangere, er de «fullstendig mislykkede». Forstått i denne sangerkonteksten, er det ikke *den store elendighet*, den som er synlig for enhver, som har vært i søkelyset (jf. Bourdieu 1999b; Hansen, 2009). Snarere er det *den lille elendighet* som har vært gjenstand for undersøkelsen, den som finnes overalt i det sosiale rom. For å forstå sosiale fenomen, er det ifølge Bourdieu (1999b) her det er viktigst å rette søkelyset. Det betyr at jeg i studien har vektlagt en rekrutteringsstrategi som etter min oppfatning og forforståelse speiler den gjengse sangerpraksisen over tid.

Klassiske sangere kan i utgangspunktet forstås som en homogen gruppe. Men i alle sosiale felt (slik som i musikkfeltet) og i alle sosiale praksiser finnes det i bourdieusk forstand ulikheter og posisjoner som står langt fra hverandre. Med visse modifikasjoner har det i denne studiens sammenheng svart til en utvelgelse basert på det Patton (1990, s. 172) kaller *maximum variation sampling*. Ambisjonen har vært å ta utgangspunkt i eksempler som skiller seg fra hverandre blant annet relatert til alder, kjønn, bosted og oppdragsfrekvens. Jeg prioriterte et utvalg av sangerinformanter med lang fartstid og erfaring fra feltet. Studenter



og nyutdannede kunstnere, herunder instrumentalister og sangere, er i større grad dokumentert gjennom andre empiriske undersøkelser fra 2000-tallet (jf. kap. 1). Basert på egen forforståelse av vesentlig variasjon i det klassiske vokalfeltet, ble følgende kriterier lagt til grunn for utvalget av sangerinformanter: 1) ulike stemmetyper/stemme­fag; 2) aldersspredning; 3) differensiert oppdragsfrekvens (ulike grader av frilansaktivitet, heltid eller deltid); 4) geografisk spredning med hensyn til bosted ved intervju­tidspunktet. I tillegg la jeg vekt på at informantene skulle ha 5) variert utøvende erfaring med tanke på oppdragenes art, både i lokal, nasjonal og/eller internasjonal kontekst. Jeg stilte også som krav at 6) minst én av informantene skulle være fast ansatt ved et operahus og 7) at flere av informantene skulle ha erfaring med ensemblesang på profesjonelt nivå. Hva et profesjonelt nivå innebærer, er også et stridsspørsmål som løftes fram flere steder i analysen.

I følgende oversikt (tabell 1) presenteres informantene med de fiktive navnene de har fått tildelt og i henhold til noen av de nevnte kriteriene jeg satte opp for utvalget. Her har jeg også lagt til oppvekststed (by eller bygd) som ikke inngikk i kriteriene for utvalget, men som har vist seg å ha betydning for løpebanene.

**Tabell 1.** Presentasjon av informanter

Fiktivt navn	Alder v/intervju-tidspunkt	Stemme­kategori v/intervju-tidspunkt	a) Utøvende virksomhet ved intervju­tidspunkt b) Tidligere utøvende virksomhet	Oppvekststed, nåværende bosted
Kirsten	65 år	Mezzosopran	a) Pensjonist b) Frilans, deltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist	By, by
Bjørn	63 år	Bass	a) Frilans, deltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist, ensemble b) Frilans, deltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist, ensemble	Bygd, bygd
Stian	58 år	Tenor	a) Pensjonist b) Fast ansatt korist, operahus i Skandinavia. Frilans heltid, solist, nasjonalt/internasjonalt	Bygd, by
Ingrid	54 år	Sopran	a) Pensjonist/frilans, deltid, solist b) Fast ansatt solist, operahus i Skandinavia. Frilansoppdrag nasjonalt/internasjonalt	By, by

<b>Fiktivt navn</b>	<b>Alder v/intervju-tidspunkt</b>	<b>Stemmekategori v/intervju-tidspunkt</b>	<b>a) Utøvende virksomhet ved intervju-tidspunkt b) Tidligere utøvende virksomhet</b>	<b>Oppvekststed, nåværende bosted</b>
Brage	46 år	Baryton	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt b) Frilans, heltid, solist, ensemble	By, by
Gitte	45 år	Sopran	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist, ensemble b) Frilans deltid/fast ansatt, nasjonalt/internasjonalt, solist, ensemble	By, by
Julia	44 år	Mezzosopran	a) Frilans, deltid, nasjonalt, solist/ ensemble b) Frilans, deltid, nasjonalt, solist/ ensemble	Bygd, by
Henrik	43 år	Tenor/baryton	a) Frilans, deltid, regionalt, solist/ ensemble b) Frilans, deltid, regionalt, solist/ ensemble	By, by
Synnøve	41 år	Sopran	a) Nylig avsluttet karriere b) Frilans, deltid, nasjonalt/lokalt, solist	Bygd, by
Tone	40 år	Sopran	a) Frilans, heltid, nasjonalt, solist b) Frilans, heltid, nasjonalt solist/ ensemble	Bygd, by
Hedda	39 år	Sopran	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist b) Frilans, heltid/fast ansatt, nasjonalt/internasjonalt, solist	By, by
Solveig	38 år	Sopran	a) Frilans, heltid, regionalt, solist, ensemble b) Frilans, heltid, nasjonalt, solist, ensemble	By, by
Andreas	35 år	Tenor	a) Frilans, heltid, nasjonalt/ internasjonalt, solist, ensemble b) Frilans, deltid, regionalt, solist, ensemble	Bygd, bygd
Petter	35 år	Tenor	a) Nylig avsluttet karriere b) Frilans heltid/fast ansatt, nasjonalt/internasjonalt, solist, ensemble	By, by

Informantene hadde sine oppvekstår til ulike tider: Kirsten og Bjørn vokste opp på 1940- og 50-tallet, Stian og Ingrid på 1950- og 60-tallet, Brage, Henrik, Julia, Gitte på 1960- og 70-tallet og Tone, Synnøve, Solveig,

Andreas, Hedda og Petter på 1970- og 80-tallet. Når det gjelder oppdragsfrekvens er sangerlivet ustabil. I denne type oversikt er det ikke mulig å gi et nøyaktig bilde som synliggjør endring over tid. Når det gjelder kriteriet om erfaring fra ensemblesang, har ti informanter vært aktive i større eller mindre grad i dette forskjelligartede vokale landskapet i voksen alder. Det må også nevnes at to av informantene hadde sine oppvekstår i henholdsvis Sverige og Danmark. De mange ulike faktorene har gitt noen utfordringer i arbeidet med å kontekstualisere informantenes livshendelser og opplevelser i tid og sted. Her har jeg derfor gjort et valg, og lagt mest vekt på utviklingstrekk i det norske samfunn. For en mer utfyllende diskusjon om hvordan dette kan ha innvirket på analysen, se Strøm (2018). Når det er sagt, divergerer disse to informantenes fortellinger i liten grad fra de norske informantenes beskrivelser av muligheter og begrensninger knyttet til sosiale og kulturelle forhold i barne- og ungdomsårene. Og selv om musikklivet i Norge fram til 1970-årene lå på et beskjedent nivå i forhold til resten av Europa (Nesheim, 2001, s. 39), har kulturpolitikken i Norden vært mer preget av velferdspolitiske likhetsidealer enn i de fleste andre land (Mangset, 2012, s. 6). I ung voksen og voksen alder har omtrent halvparten av informantene tatt videreutdanning og/eller hatt sangoppdrag og engasjement i utlandet, fortrinnsvis i Europa. Flere av informantene har også tidvis bodd i utlandet. Slik trekkes internasjonale forhold inn i analysen i forbindelse med studietid og yrkesliv, delvis uavhengig av oppvekststed og hjemland.

Utvalget av klassiske sangerinformanter som jeg med en samlebetegnelse har kalt *profesjonelle*, er problematisk. Hvem som kan defineres som kunstner (*artist*) kan vanskelig ses isolert fra hva som til enhver tid skal defineres som kunst eller ikke-kunst på musikkens område (jf. Becker, 1982, s. 36).<sup>84</sup> Historisk sett har den klassiske sangen hatt en dominerende posisjon i det vokalkulturelle landskapet (jf. kap. 2), men det å være klassisk sanger er ikke ensbetydende med det å være profesjonell. Begrepets mening er sterkt omdiskutert, og et av de vesentligste strids spørsmål i kunstfeltet dreier seg nettopp om hvor grensene går mellom

---

84 Det engelske ordet *artist* har flere konnotasjoner enn det norske begrepet «kunstner», som ofte assosieres med det smale kulturbegrepet eller den høye kunsten (jf. 2.7).

profesjonell kunstner og amatør (Becker, 1982; Heian et al., 2008). En slik diskusjon vil i dag kunne gjelde alle musikalske sjangre, men her er det den klassiske sjangeren som er i søkelyset. Hensikten er å synliggjøre og diskutere de verdiladete og relasjonelle aspekter som ligger til grunn for en slik avgrensning knyttet til det strategiske utvalget av informanter. Studien er plassert utenfor profesjonsområdet (jf. 1.6), noe som understreker kompleksiteten ved det tvetydige og mangslungne som knytter seg til flere nivåer i dette forskningsarbeidet.<sup>85</sup> Til syvende og sist blir det et spørsmål om det i det hele tatt er mulig å komme fram til noen entydig definisjon, og ikke minst et spørsmål om hvem som skal ha definisjonsmakten.

I motsetning til profesjonsutdanningene som leder fram til et spesifikt yrke, byr musikkutdanningene og musikkfeltet «på et langt større mangfold av kunstneriske eller kunstrelaterede arbeids- og yrkesmuligheter», og omslutter dermed studenter med ulike yrkes- og karriereambisjoner (jf. Mangset, 2004, s. 234). For sangerne som ikke har fast heltidsansettelse i et operahus, kan det ut over ren utøvende virksomhet i et profesjonelt kor eller som distriktsmusiker dreie seg om en stilling som musikk lærer i grunnskolen, sanglærer i kulturskole, videregående skole og/eller folkehøgskole, sangpedagog og/eller forsker i universitets- og høyskolesektoren og ulike typer produsentarbeid – for å nevne noen varianter. Relatert til den utøvende vokalutdanningen, kan seleksjons- og

---

85 Til de klassiske profesjoner regnes medisin, juss og teologi (og muligens ingeniører). I Norden er profesjonalisering som følge av vekst i den offentlige sysselsettingen et av de mest karakteristiske kjennetegn i utviklingen av velferdsstaten og det moderne samfunn (Blom, 2007). For å dekke behovet for kvalifisert arbeidskraft og for å fylle alle offentlige funksjoner i velferdsstatens yrker, fikk vi en vekst i gamle utdanninger og etablering av nye profesjonsutdanninger. Særegent for disse yrkene er «at de både former og formes gjennom tilknytningen til velferdsstaten» (s. 17). I tillegg til de klassiske yrkesprofesjoner kan profesjoner i en bredere forståelse være yrker som tannlege, veterinær, lærer, sykepleier eller psykolog (Grimen, 2008, s. 71), ofte også kalt semiprofesjoner. Profesjoner er politisk konstituerte yrker med enerett eller jurisdiksjon over spesifikke arbeidsoppgaver (Molander & Terum, 2008, s. 18) og samfunnsmandatet er å yte profesjonelle tjenester som skal komme noen i samfunnet til gode (Grimen, 2008, s. 71). Profesjoner skiller seg fra andre yrkesgrupper ved at de forvalter en bestemt type kunnskap. Yrkesutøverne forventes å ha ekspertkunnskap (vitenskapelig, teoretisk og praktisk kunnskap) som er opparbeidet gjennom formaliserte utdanninger rettet mot spesifikke yrker (Grimen, 2008, s. 71). Profesjonenes status, autoritet og autonomi er fundert i ekspertisen (Smeby, 2008) men er avhengig av at yrkesutøverne opererer som en profesjonell sammenslutning. Profesjonaliseringsprosesser er derfor uløselig knyttet til arbeidsdeling og er betinget av at yrkesutøverne ikke opptrer på vegne av seg selv, men som et kollektiv, på vegne av sin yrkesstand (Molander & Terum, 2008, s. 19).

sorteringsfunksjonen sies å være svært virksom ved inngangsporten til og underveis i studiene, mens seleksjons- og sertifiseringsmakten ved utgangsporten er mer begrenset (jf. Mangset, 2004, s. 75, 234). Når de uteksaminerte sangerkandidatene entrer arbeidsmarkedet, er det blant annet gjennom opparbeidede nettverk, sangkonkurranser og prøvesang at utvelgelsen finner sted (se kap. 8). Det er ikke eksamenspapirene, men den kunstneriske kvaliteten, altså det som presteres på scenen eller i prøvesituasjoner, som til enhver tid blir avgjørende. Dette i kombinasjon med en rekke andre faktorer som etter min mening ofte undergraves både i praksisfeltet og i vitenskapelig sammenheng, noe forskningsmaterialet i denne studien synliggjør. I motsetning til profesjonsyrkene og andre mer regulerte yrker, har ikke profesjonelle sangere beskyttet yrkesstatus med enerett til å synge i det offentlige rom, for å sette det litt på spissen.

Vokalfeltet er utstrakt og bebodd av korsangere, ensemblesangere og solister eller en kombinasjon av disse innen en rekke ulike musikksjangre. Vi kjenner også til motto som «Alle kan synge» eller «Hele Norge synger», og TV-program som X-faktor og Idol. I prinsippet kan egentlig «hvem som helst bli, være eller kalle seg både kunstner, musiker og sanger» (Simonsen, 2010, s. 10). Dette står i sterkt kontrast til profesjonsutøverne som gjennom sin yrkesutdanning har ervervet en kunnskap som kategorisk skiller dem fra ufaglærte og andre profesjonelle (Grimen, 2008; Smeby, 2008). Den allmenne oppfatningen er at profesjonelle yrkesutøvere «har sitt levebrød fra dette yrket» (Simonsen, 2010, s. 10). Dersom dette kriteriet alene skulle gjelde i det klassiske vokalfeltet, ville vi hatt svært få profesjonelle sangere, fordi det utdannes langt flere enn det finnes arbeidsoppgaver og stillinger i markedet (s. 44). Dette er et generelt trekk ved hele kunstnerbefolkningen, også internasjonalt. Fordi kunstfeltet preges av en diskrepans mellom tilbud og etterspørsel (jf. Menger, 2006), er det, slik Heian et al. (2008, s. 18) uttrykker, mange «svært lovende og/eller anerkjente kunstnere» som bruker mye arbeidstid til andre sysler enn de rent kunstneriske uten å miste status som profesjonelle kunstnere av den grunn. Å være profesjonell kunstner eller sanger må dermed knyttes til andre kriterier, blant annet kunstnerisk kvalitetsnivå.

I vokalfeltet er det, og kanskje særlig i den utstrakte og allsidige korsangen, ofte «glidende overganger uten klare skiller mellom det amatørbaserte

og det profesjonelle» (Simonsen, 2010, s. 10).<sup>86</sup> Mange sangere kan være dyktige amatører. Når amatørbegrepet anvendes, markerer det likevel en avstand til de profesjonelle. Slik skapes et skille mellom profesjonelle og ikke-profesjonelle som avgrensner og gir begrepene meningsinnhold (jf. Solhjell & Øien, 2012). Men hva slags meningsinnhold er det her snakk om? Amatør og profesjonell er på ingen måte nøytrale begreper, men bærere av høyst ulik symbolsk kapitalverdi (Bourdieu, 1996).<sup>87</sup> Betyr det at jeg implisitt har foretatt en form for bedømmelse som plasserer både informantene og meg selv «innenfor»? Dette er på ingen måte uproblematisk, blant annet knyttet til hvem som skal ha definisjonsmakten, slik jeg innledet med.

Svært mange kultursosiologiske og kulturøkonomiske undersøkelser (bl.a. Heian et al., 2008; Karttunen, 1998; Melldahl, 2012; Menger, 2006; Steiner & Schneider, 2013), foretar relevante diskusjoner på basis av åtte kriterier som Frey og Pommerehne (1989, s. 146–147) har lagt til grunn for å avgjøre hvem som skal regnes som kunstnere. Knyttet an til klassiske sangere spesielt, har jeg valgt å ta utgangspunkt i disse kriteriene for ytterligere å løfte fram bristen mellom subjektive oppfatninger og objektive betingelser (jf. Melldahl, 2012, s. 175).<sup>88</sup> Graden av profesjonalitet er imidlertid bare et av mange paradokser som gjør det vanskelig å ringe inn kunstnernes virksomhet (s. 168).

---

86 Helt siden debatten om å etablere et eller flere profesjonelle kor i Norge startet i 1992, har det ifølge Simonsen (2010, s. 9), foregått en intens diskusjon hvor begrepet profesjonalisering har vært forstått og brukt forskjellig i ulike sammenhenger. På den ene siden har det handlet om den enkelte sangers ferdighetsnivå, og på den andre siden ensembles eller korets kollektive nivå. Men disse to nivåene for profesjonalitet faller etter Simonsens undersøkelse ikke nødvendigvis sammen: «Summen av individuell profesjonalitet blir ikke uten videre til profesjonalitet på et kollektivt nivå. Et kor kan bestå utelukkende av sangere som ut fra all rimelighet må betegnes som profesjonelle uten at det gjør koret i seg selv til et profesjonelt kor» (s. 10). Se også kapittel 9.7.

87 Betegnelsen amatør har sitt utspring i det latinske ordet *amare*, som betyr å elske. I Store norske leksikon (2020) heter det at en amatør er «en person som dyrker kunst, vitenskap eller idrett uten å ha det som levevei; kunstlærer, i motsetning til kunstneren av fag; i dagligtale en begynner, fuser i faget, legmann eller selvlært» (Persvold, 2020).

88 Jeg gjengir her den norske oversettelsen av de åtte kriteriene Bruno S. Frey og Werner W. Pommerehne (1989, s. 146–147) har utarbeidet for å kunne avgjøre hvem som kan anses å være kunstner, hentet fra Heian et al. (2008, s. 20).

Frey og Pommerehnes (1989) første kriterium, punkt 1) *den tid som brukes på kunstnerisk arbeid*, er et forhold som er vanskelig å vurdere og som derfor sjelden tas i bruk i praksis (jf. Steiner & Schneider, 2013). Dessuten er det ofte et stort misforhold mellom den tid som brukes på kunstnerisk arbeid og det som vises på lønnskontoen. Derfor blir også punkt 2) *inntekt opptjent på kunstnerisk arbeid* litt tilfeldig. I henhold til Steiner og Schneider er dette et kriterium som gjerne appellerer til økonomer, fordi det hviler på en type objektiv vurdering av markedet. Samtidig er det nettopp dette kriteriet som skaper størst uenighet (s. 231–232). Hvor skal for eksempel den nedre grensen for inntjening gå med tanke på at noen tjener svært lite på sin utøvende virksomhet i lengre perioder av sangerlivet, og at størsteparten av inntekten dermed kommer fra annet arbeid? Ofte kan det også være komplisert å få tilgang til data (se Heian et al., 2008). Hvis jeg hadde ønsket å anvende et slikt kriterium, måtte nødvendigvis inntektsgrensen fra kunstnerisk arbeid ha vært satt lavt, siden formålet er å favne inn et heterogent utvalg. Som vi senere skal se, vil slike økonomiske premisser i et bourdieusk perspektiv dessuten kunne betraktes som et miskjent kriterium sett fra innsiden av kunstfeltet.

De tre neste punktene dreier seg om andres oppfatninger av hvem som er kunstner (Heian et al., 2008, s. 19). Frey og Pommerehnes (1989) punkt 3) *den anerkjennelse vedkommende har som kunstner blant publikum*, framstår som et lite formålstjenlig kriterium. Publikumsoppslutning, CD-salg (eller som i dag: antall strømminger på Spotify) og antall treff på YouTube vil i noen sammenhenger (og i enkelte musikksjangre/musikkbransjer mer enn andre) kunne fortelle noe om en sangers popularitet, men en slik kvantifiserbar faktor er ikke hensiktsmessig her. Et annet poeng er hvorvidt publikum, det være seg enkeltpersoner eller en større forsamling, bebor den symbolske makten til å gi en slik type anerkjennelse. Og når det gjelder mediers oppmerksomhet, er den nærmest fraværende når det kommer til den klassiske musikkbransjen (se 8.8).

De neste to punktene: 4) *den anerkjennelse vedkommende har blant andre kunstnere* og 5) *kvaliteten på det kunstneriske arbeidet som utføres*, er særdeles problematisk å operasjonalisere. Samtidig er det nettopp disse kriteriene som etter min oppfatning gjør seg sterkest gjeldende i

musikkfeltet, sammen med punkt 9, som jeg snart kommer til. Et alternativ kunne ha vært å velge informanter basert på fordelingen av statlige stipender og garantiinntekter. Som Heian et al. (2008) er inne på, vil utvalget som vurderer stipendsøknader under Statens kunstnerstipend i praksis avgjøre «hvem som faller innenfor og utenfor definisjonen av ‘profesjonell kunstner’» (s. 19). I studien har jeg ikke sirklet inn de få sangerne som mottar eller har mottatt kunststipend eller andre støtteordninger fra staten gjennom Kulturrådet og andre typer stipend eller prispenger. Da ville det ikke lengre dreie seg om et hensiktsmessig utvalg basert på variasjon. Det utelukker imidlertid ikke at flere av informantene på et eller annet tidspunkt har mottatt en slik støtte.

Om jeg hadde vektlagt kriterium 4 og 5 (over) basert på egne bedømminger og uten en diskusjon, ville jeg ha gitt meg selv en definisjonsmakt som kunne ha fått store følger for denne studiens troverdighet. Dette knytter seg til min posisjon som innenfraperson, og til dobbeltrollen som sanger og forsker. Jeg foretar selvsagt ingen innbyrdes rangering av sangerne i denne studien. Min oppgave er snarere å forstå hvordan sangerinformantene selv opplever definisjonsmakten (jf. Solhjell & Øien, 2012). Det er jo også slik at ting ikke er statisk, de endres over tid. Likevel skal jeg ikke underkjenne at jeg som deltaker i vokalfeltet anerkjenner og deler de verdier som bor der. Det vil også innebære at jeg har en viss formening om hvem som er eller har vært «innenfor», og også hvem som står «utenfor». Men en slik subjektiv vurdering vil neppe kunne kalles en adekvat måte å definere det profesjonelle i denne sammenheng. Slike skjønns- og vurderingsspørsmål om sangfaglig kvalitet og andre kunstneriske kvaliteter vil det dessuten alltid finnes delte meninger om. Dette er et nokså gjennomgående poeng i denne studien. Anerkjennelse er, som Solhjell & Øien (2012) påpeker, en «relasjonell størrelse». Det dreier seg til syvende og sist «om rangering og om rangerende evne, det vil si også om makt» (s. 28).

I undersøkelser av norske kunstneres vilkår har et viktig operasjonelt kriterium i henhold til Heian et al. (2008, s. 20) vært ytre kjennetegn som 6) *medlemskap i en organisasjon for kunstnere*. Mange sangere, men ikke alle, er organisert i en profesjonell sammenslutning gjennom den frivillige yrkesorganisasjonen Creo på grunnlag av en felles kunnskap



og etikk hos medlemmene (jf. Svensson, 2008).<sup>89</sup> Imidlertid foretas det ingen «streng faglig-kvalitativ seleksjon av potensielle medlemmer» (jf. Heian et al., 2008, s. 20). Alle som har inntekt fra kunstneriske eller kunstpedagogiske yrker, eller virksomheter med tilknytning til dette, er velkomne. Det er også fullt mulig å stå utenfor en slik kunstnerorganisasjon og likevel være en anerkjent kunstner. Og ting endres over tid. Derfor blir et slikt kriterium for å definere hvem som er profesjonelle sangere både problematisk og utilstrekkelig. Også innad i et forbund vil det være store interessenmotsetninger, især hvis mange yrkesgrupper er representert.<sup>90</sup> Et vesentlig kriterium er derimot 7) *formell utdanning som kunstner*. Likevel er det slik at det finnes klassiske sangere som ikke har en formell sangutdanning, noe to av heltidssangerne som er med i denne studien bidrar til å belyse. Heian et al. (2008) påpeker dessuten at det står «strid om hvilke utdanninger som holder tilstrekkelig høy kvalitet til å bli anerkjent som profesjonelle kunstutdanninger» (s. 19). Jeg var tidligere inne på at det finnes mange veier til en utøvende sangerkarriere, og en rangering av utøvende musikkutdanninger vurderer jeg ikke som formålstjenlig i denne studiens sammenheng. Det utelukker likevel ikke at sangerinformantene har sine helt personlige oppfatninger av hvilke utdanninger som gir mest prestisje, herunder også hvilke sanglærere som har best ry.

Det siste kriteriet som Frey og Pommerehne (1989) peker ut, er 8) *egen oppfattelse av å være kunstner*. En slik subjektiv vurdering åpner opp for at alle og enhver i prinsippet kan kalle seg kunstnere eller sangere, noe som på sett og vis bringer oss tilbake til kjernen i denne diskusjonen: En

---

89 Creo – forbundet for kunst og kultur, tidligere Musikernes Fellesorganisasjon (MFO), er tilsluttet Landsorganisasjonen i Norge (LO) og er et forbund for utøvende kunstnere og musikkpedagoger.

90 «Korsaken» (forsøksordningen *Profesjonalisering av kor*, lansert av Kulturrådet 2009) er et slikt eksempel, hvor det viste seg at enkeltmedlemmers individuelle utspill druknet i debatten mellom de større sammenslutningene. Men ifølge Løchen (1985) er det ikke uvanlig at profesjonene er selektive når det gjelder å tale andre gruppers sak. At de statsstøttede orkestrene – som altså kan sies å være profesjonelle organisasjoner – forholdt seg forbausende tause i korsaken, herunder at det lå an til flere arbeidsplasser for profesjonelle sangere, kan dermed ha å gjøre med at frilanssangerne ikke sto samlet i sine utspill som en yrkesgruppe. I henhold til Løchen (1985, s. 135) er det en realitet at «den gruppe i samfunnet som ikke har funnet en profesjon til å forsvare seg, kan bli stående alene, uten særlig store sjanser til å få gjennomslag for sine interesser». Se for øvrig kapittel 9.7, som omhandler profesjonell kor- og ensemblesang i endring.

definisjon av hvem som er kunstner, herunder profesjonell sanger, blir i bourdieusk forstand et problem for enhver som nærmer seg kunstneriske yrkesområder med spørsmål som har sitt opphav i andre felt (for eksempel profesjonsfeltet, det politiske feltet, det økonomiske feltet, det vitenskapelige feltet). Hvem som har rett til å kalle seg kunstner er et stridsspørsmål som avgjøres i feltet selv, hvis vi forstår feltet som relativt autonomt. Dermed blir et kriterium som Heian et al. (2008, s. 20) føyer til Frey og Pommerehnes (1989) opprinnelige oppsett svært relevant: 9) «*Den anerkjennelse vedkommende har fra kunstfaglige eksperter*» (egen kursiv). Innen musikkfeltet vil kunstfaglige autoriteter etter min oppfatning kunne være kunstneriske ledere og/eller kor- og orkesterdirigenter, operaregissører, musikkprodusenter, castingdirektører i operakompanier, direktører og produsenter i ulike musikkinstitusjoner (operaselskap, festivaler, konserthus) og i plateselskap og videre impresarioer i agentbyråer samt journalister og/eller kritikere i aviser, tidsskrift, nettsider, radio og TV. Slik jeg ser det, vil anerkjennelse fra disse aktørene i varierende grad speiles i kriterium 1, 2, 3, 4, 5 og 8.

Uansett må det slås fast at det er krevende å nå fram til en eksplisitt og ukomplisert definisjon av hvem som er kunstner, og som alle kan enes om (jf. Heian et al., 2008). Samtidig er det bred enighet om at det nettopp er vanskelig, fordi ingen kriterier eller kombinasjon av kriterier kvalifiserer over alt (Frey & Pommerehne, 1989; Throsby, 2001). Avgrensning av kunstnerbefolkningen kommer i alle tilfeller an på hvem som definerer: om det er markedet, kunstfeltet, staten, kunstnerorganisasjoner eller kunstnerne selv (Melldahl, 2012, s. 167). Avgrensningen må jo innlysende nok også ses i samsvar med hver enkelt studies formål og tilgjengelige data. Like fullt ser vi at mange av forslagene som skal bidra til å definere hvem som er kunstnere (eller profesjonelle sangere), enten er utilstrekkelige hver for seg, eller at de rett og slett undergraver hverandre, slik også Melldahl (2012, s. 172) påpeker. Dessuten oppstår etter min oppfatning en type logisk brist med tanke på at såkalte «objektive» kriterier er lite egnet til å fange opp alle de kunstnere som er mangesylslere. Til tross for at overrekrutteringen i kunstfeltet er et velkjent fenomen, vil en rekke undersøkelser likevel stå i fare for å fange opp den gruppen kunstnere som befinner seg «på toppen» på et gitt tidspunkt. Da risikerer vi at

vesentlig kunnskap om kunstneres, herunder klassiske sangeres, praksis går tapt, fordi undersøkelsene ikke er i overensstemmelse med virkeligheten.

Poenget med denne diskusjonen er å vise at det ikke finnes noen perfekte løsninger med hensyn til hvilke kriterier som avgrenser en kunstner, og mer spesifikt en *profesjonell* sanger. De relasjonelle aspektene bidrar til å framheve kunstfeltets kompleksitet og tvetydighet både innad og i relasjon til andre felt. Diskusjonen bringer også fram i dagen noen kjernemomenter når det gjelder å skille kunstneryrkene og mer spesifikt sangeryrket fra andre yrker, og da særlig yrkesprofesjonene, på bakgrunn av studiens opprinnelige tilhørighet til «PhD i studier av profesjonspraksis» (jf. 1.3). Til syvende og sist har jeg anskueliggjort den nærmest umulige oppgaven det har vært å legitimere hvilke kriterier jeg har lagt til grunn for å definere deltakerne i denne studien profesjonelle. Hvor mange som er kunstnere eller hvem som er profesjonelle sangere er ikke nødvendigvis meningsfulle spørsmål i kunstfeltet, selv om det kan synes meningsfullt fra eksternt hold (jf. Melldahl, 2012, s. 184). Hele denne problematikken må ses sammenheng med hvordan vi forstår logikken og graden av autonomi i kunstfeltet, herunder det klassiske musikkfeltet hvor den klassiske sangen og klassiske sangere hører hjemme.

Når jeg i boka likevel definerer deltakerne som profesjonelle, er det basert på at alle har 1) gjennomført en formell og/eller uformell klassisk sangutdanning/skolering, i eller utenfor en musikkutdanningsinstitusjon, 2) opparbeidet erfaring fra utøvende virksomhet fra ulike arenaer og 3) hatt honorerte sangoppdrag. Implisitt innebærer disse kriteriene at sangerinformantene har brukt tid til kunstnerisk arbeid, og at de gjennom oppdragene de har fått tildelt også viser at de har oppnådd anerkjennelse hos ulike oppdragsgivere, det vil si at de er eller har vært kvalifisert til å utføre oppdragene. Disse momentene ligger altså som en overordnet forutsetning for rekrutteringen av informanter i denne studien. Ut over dette, er hovedsaken å forstå hvordan sangerne selv opplever definisjonsmakten. Og informantene kan ha dessuten ha andre oppfatninger av hva *profesjonell* innebærer. De er først og fremst sangere.

## 4.9 Vurdering av kvalitet i livshistoriestudien

Det livshistoriske intervju dreier seg blant annet om å ta høyde for den samhandlingsprosessen som finner sted under intervjusituasjonen for å kunne avdekke de felles interesser som finnes mellom «subjektet og objektet» i biografien. Som Bourdieu (1997, s. 86–87) er inne på, handler det om posisjonenes betydning og om fortellingenes begivenheter definert som et antall innplasseringer og omplasseringer i det sosiale rom alt etter hva som står på spill. Min bakgrunn føyer meg inn i den lange rekken av sangere som er «multiarbeidere» (jf. Aune, 2003, s. 63). Når jeg ikke har hatt sangervirksomheten som heltidssyssel, hvor plasserer det meg i så fall i eget praksisfelt? Kanskje har jeg ikke innfridd de feltspesifikke forventninger som kreves av en profesjonell sanger eller kunstner? Hvem skal i så fall vurdere dette, og hvilke kriterier skal det vurderes ut ifra? Og hvilke tidspunkt i karrieren skal i så fall være utslagsgivende? Poenget er at denne type verdiladete spørsmål er viktige og nødvendige å reflektere over, særlig fordi forskningsprosjektet tar utgangspunkt i erfaringer fra eget praksisfelt hvor forhandlinger om posisjoner nettopp er et iboende trekk ved feltets struktur. Jeg er med andre ord klar over at jeg ikke bare må forholde meg bevisst til mitt eget ståsted i musikkfeltet, men også til hvor mitt innenfraperspektiv plasserer meg i forskningssammenheng, og hvordan andres innenfraperspektiv plasserer meg.

Når vi forsker i egen kultur er det ikke uvanlig at forskeren innehar den rollen som studeres. Min egen erfaring som klassisk sanger danner utgangspunkt for forskningsarbeidet og inngangen til å studere det kulturelle produksjonsfeltet og den sosiale praksisen som jeg på forhånd har adgang til, forståelse for og kunnskap om. Mening framtrer gjennom subjektiv erfaring, men når jeg forsker i eget praksisfelt er det ikke ensbetydende med at det er «meg selv» jeg studerer. Mine erfaringer skal med andre ord ikke legitimere forskningsmaterialet. Men nærheten som etableres mellom forsker og informant gjennom felles kulturfortrolighet og nærheten forskeren har til sitt eget materiale, kan føre til «kulturblindhet» (Paulgaard, 1997, s. 73). Dermed kan det å oppnå en god nok analytisk distanse bli vanskelig å etterstrebe. Bourdieu poengterer nettopp at vi som forskere ikke må tro at vi kan analysere, eller «leve oss inn i» andre menneskers perspektiver på tilværelsen uten at vi selv har et perspektiv på det vi studerer. Vi risikerer da

at våre forskningsresultater blir en gjentakelse av vår (ubevisste) forforståelse (Bourdieu, 1991, s. 96–97; Järvinen & Mik-Meyer, 2005, s. 13).

Forskning vil alltid innebære å ta en eller annens ståsted, fastslår Becker (1967, s. 239) og stiller derfor det betimelige spørsmålet: «Whose side are we on?» Etter Beckers mening, dreier det seg ikke så mye om hvorvidt forskningsdataene er ensidig partiske, men desto mer om hvem sine interesser denne partiskheten tjener. I spenningsfeltet mellom det å trakte etter objektivitet og forpliktelsen overfor prinsippene innenfor eget fagfelt, kan dette lede til etiske dilemmaer for forskeren uansett hvilke metodologiske eller teoretiske overbevisninger hun måtte ha. Jeg har vært oppmerksom på at en av fallgruvene i denne studien kunne være at jeg som innenfraperson sympatiserer med sangerinformantene som gruppe. Videre at jeg kunne komme til å vise de sangerne jeg selv har mest til felles med størst velvilje. En slik posisjonsinntakelse kan nettopp bidra til å gi mistanke om skjulte agendaer – en skjult *nemesis* – med tanke på det hierarkiske oppbygde feltet, noe som selvsagt vil ha konsekvenser for denne studiens troverdighet.

Fordi leserne (som også er posisjonert) liker å vite at det de leser er til å stole på, kan det ifølge Becker (1967, s. 239) skape tvil hos forskeren som vil sikre at uansett hvor sympatien ligger, skal det ikke komme til å ødelegge for forskningsarbeidet eller for dem det forskes på. Det er altså en kjensgjerning at når vi forsker i eget felt, er ingen av partene nøytrale deltakere med moderat interesse for de temaene som tas opp (Christophersen, 2011, s. 36). Gjennom min dobbeltrolle som forsker og sanger i den praksisen jeg studerer, anerkjenner jeg og investerer i «det som står på spill i et bestemt spill» (Bourdieu, 1996, s. 134). Jeg er med andre ord verken interessefri eller likegyldig til spillet, noe også Beckers (1967) utsagn bærer bud om.

Hvilken erkjennelsesinteresse har man som forsker av å produsere nye erkjennelser? Hva skal ny viten eventuelt brukes til, og i hvilket omfang kan den produserte viten være med på å forandre verden? Dette er, som Højbjerg (2012, s. 45) skriver, spørsmål som bør stilles i forbindelse med et forskningsprosjekt. En Bourdieu-inspirert forskningstilgang frambringer ikke i seg selv viten om hvordan praksis kan endres til det bedre. Snarere er hensikten å innhente kunnskap om hvordan verden, eller en liten flik av den, tar seg ut eller arter seg, og deretter redegjøre for dette. Fordi sosiologien har en avslørende funksjon, hvor de symbolske funksjoner

som omgir maktutøvelse demonteres og tilintetgjøres, er sosiologien verken nøytral, upartisk eller apolitisk (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 50).<sup>91</sup> Konstruksjonen av forskningsgjenstanden krever at forskeren inntar en aktiv og systematisk holdning til *facts* (s. 214) Det krever framfor alt at det gjøres et brudd med alminnelige forestillinger eller hverdagskunnskapen.

Når vi forsøker å legge for dagen en *radikal tvil* som setter spørsmålsteget ved alle de forestillinger man føler seg hjemme i (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 217), blir det som Røyseng (2007) er inne på betimelig også å stille spørsmål ved hvordan vi i dette refleksive arbeidet kan vite om vi har klart å bryte med slike «innarbeidede virkelighetsforståelser?» Og når «befinner vi oss på det implisitte og ikke på det eksplisitte nivået av mening?» (s. 77). Videre blir det, som jeg flere ganger har vært inne på, nødvendig å spørre seg selv om hva kunnskap er, og hvilke kunnskapsformer som er mest gyldige. Jeg kan dessuten ikke vite sikkert om den empirisk og teoretisk genererte forkonstruksjonen jeg har foretatt også gjør seg gjeldende i informantenes selvforståelse. Kanskje tilskriver jeg meg selv en merverdi når det gjelder å produsere objektiv viten? (jf. Callewaert, referert i Højbjerg, 2012, s. 50).

Hvordan kan jeg argumentere for denne livshistoriestudiens kvalitet eller *troverdighet*, det vil si om undersøkelsen, framgangsmåten og funnene er pålitelige og gyldige? (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 200). Et forskningsprosjekts *pålitelighet* vil ifølge Silverman (2006) for det første knytte seg til hvorvidt forskningsprosessen er gjort gjennomiktig, ved å beskrive forskningsstrategiene og analysemetodene på en tilstrekkelig detaljert måte. For det andre dreier det seg om teoretisk transparens, hvor det gjøres eksplisitt rede for teoretisk ståsted og hvordan dette produserer spesifikke tolkningsrammer som utestenger eller skygger for andre (s. 282).<sup>92</sup> For det tredje dreier det seg om konteksten for innsamlingen

91 Ifølge Wacquant oppfatter Bourdieu sosiologien som en politisk vitenskap fordi den beskjeftiger seg med og selv inngår som en del av de strategier og mekanismer som formidler symbolsk dominans. På bakgrunn av sosiologiens gjenstandsområde, og fordi samfunnsforskeren er plassert i den svake enden av det overordnede maktfelt i samfunnet, kan sosiologien ikke under noen omstendighet «være nøytral, upartisk eller apolitisk» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 51).

92 Pålitelighet (*reliabilitet*) er knyttet til en positivistisk forskningslogikk og repliserbarhet hvor nøytralitet er et relevant forskningsideal. En slik logikk lar seg ikke direkte øverføre til kvalitativ forskning, spesielt fordi resultatene i en kvalitativ undersøkelse ikke kan ses uavhengig av

av data, og hvordan relasjonen mellom forsker og informant influerer på informasjonen forskeren får (jf. Thagaard, 2009, s. 200). Tolkningenes *gyldighet* (validitet) vil ifølge Silverman (2006, s. 290) styrkes ved metode-triangulering og ved at forskeren kvalitetssikrer sine funn gjennom *respondent validation* (s. 291). I Strøm (2018) har jeg berørt flere slike faktorer. I denne sammenheng har jeg avgrenset til momenter som angår innsamlingen av data og relasjonen mellom intervjuer og intervjuperson.

I livshistoriestudier vil en måte å sørge for større pålitelighet ifølge Fosslund og Thorsen (2010) være å lytte gjennom lydopptakene flere ganger for å kvalitetssikre at misforståelser er unngått eller at sentrale poeng ikke er oversett. Av samme grunn vil det i noen tilfeller også være hensiktsmessig å intervju informantene to ganger. Det er imidlertid ikke sikkert at det tilkommer så mye nytt ut av dette, og det ligger også en risiko i at forskeren får ulike versjoner av det som er sagt tidligere, slik at livshistoriene framstår selvmotsigende (s. 200–201). I foreliggende studie har løsningen vært å kontakte informantene for å rydde opp i uklarerheter eller for å få utfyllende informasjon underveis i analysearbeidet.

En vanlig diskusjon i kvalitativ forskning er om deltakerne skal få lese de transkriberte versjonene av intervjuene og godkjenne dem. Andre alternativer kan være at de får lese enkelte avsnitt som blir brukt i analysen, for eksempel sitater, eller hele det ferdige produktet (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 201). En slik form for validering kan bidra til å styrke prosjektet, men må vurderes ut ifra forskerens kontekst for tolkningen. Fordi siktemålet i denne studien ikke har vært å presentere informantenes selvforståelse isolert, snarere å plassere deres selvforståelse inn i en større faglig sammenheng, er det ikke sikkert at informantene er innforstått med og kan vurdere relevansen av de teoretiske perspektivene. I slike tilfeller gir ikke informantenes vurderinger det samme grunnlaget for validitet (jf. Thagaard, 2009, s. 204). En annen begrunnelse er at det er svært tidkrevende med tanke på den store mengden empiriske materiale i dette prosjektet. En tredje begrunnelse er at intervjupersonene

---

relasjonen mellom forsker og forskningsdeltakerne. I kvalitativ forskning knytter pålitelighet seg til «om en kritisk vurdering av prosjektet gir inntrykk av at forskningen er utført på en pålitelig og tillitvekkende måte» (Thagaard, 2009, s. 198).

kan reagere på den muntlige framstillingsformen i den skriftlige versjonen, samt på forhold som likevel blir redigert bort senere i prosessen (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 201).

Sangerinformantene har selv valgt ut hva de ønsker å fortelle om sine liv, og deres livshistorier slik de presenteres i denne boka, er et resultat av mine tolkninger (jf. Fosslund & Thorsen, 2010, s. 67). Likevel kan det hende at noen av dem vil oppleve mitt perspektiv og mine tolkninger som en invadering i deres liv, eller som en feiltolkning av deres selvforståelse. Kanskje avdekker analysen sider ved den sosiale praksisen som sangerne ikke vil vedstå seg eller som de ikke kjenner seg igjen, i slik jeg også tidligere har berørt. Kanskje avslører analysen også sider ved den sosiale praksisen som andre deltakere i musikkfeltet ikke kjenner seg igjen i eller vil vedgå?

Livshistorier er en avbildning av livet, ikke livet selv, og jeg er klar over at krevende, artikulerbare erfaringer kan være utelatt gjennom informantenes selvpresentasjon. Fokus på et overordnet tema og livets høydepunkter kan trenge tilbake andre temaer og det formende og levde hverdagslivet. Å få tak i det implisitte kan på den måten være enklere for en «som kjenner antydningens hemmelige kode» (Danielsen, 1993b, s. 346). De forestillinger forskeren har om hvordan liv blir konstruert eller erfart, har som Danielsen uttrykker «konsekvenser for hvilke hvite flekker vi mener å kunne identifisere i en livshistoriefortelling» (s. 352). Slike «blinde pletter i synsfeltet» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 241), kan vi bare bli oppmerksomme på ved å gjøre den etablerte praksis til gjenstand for refleksjon (Wacherhausen, 2008, s. 12). Livshistoriens hvite flekker kan, som Danielsen (1993b) påpeker, avdekkes ved «å redegjøre for den dialog teksten springer ut av. Identifikasjonen av de hvite flekkene gjør den livshistoriske teksten ikke bare troverdig, men også sann» (s. 357). Slik trenger ikke nødvendigvis de hvite flekkene å forbli sorte hull (s. 334).

I forbindelse med tolkning av det livshistoriske materialet og konklusjonene som trekkes, knyttes gyldigheten i siste instans til hvorvidt tolkningene framstår rimelige ut fra problemstillingene, metoden, perspektivet og fagtradisjonen som er lagt til grunn (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 202). Gjennomsliktighet samt det å vise til alternative tolkningsmuligheter forsterker forhåpentligvis verdien av egne tolkninger og kvaliteten på prosjektet.





## Del III

### Analyse, tolkning og diskusjon



## KAPITTEL 5

# Musikalske sporvalg og en sterk framtidstro

When did my life in music really begin? With my first curtain call at the Metropolitan? My first Elton John record? Or was it my parents' meeting at Indiana University in Pennsylvania? [...] They married while they were studying to be music teachers, and the three of us graduated from college together, my mother holding me up with her diploma to smile at the camera.

— Renée Fleming (2005, s. 11)

Når informantene blir bedt om å fortelle om den veien de har gått for å bli sangere, tar alle, med ett unntak, uoppfordret utgangspunkt i oppvekst-årene. Mange av livshistoriene er svært detaljerte, og alle forteller tilstrekkelig, slik at det har vært mulig å danne seg et inntrykk av hvordan de med et tilbakeskuende blikk fortolker og vurderer sine musikalske løpebaner. I dette første analysekapittelet løfter jeg fram det multidimensjonale ved sangerinformantenes erfaringer fra oppvekstårene, og de muligheter og begrensninger for handling som trer fram som konstituerende faktorer for veien videre. Informantenes selvfortolkninger er vektlagt, sett i lys av relasjonelle og kontekstuelle forhold. Dette utgjør grunnlaget for den gjennomgripende analysen på langs i materialet, som også bidrar til å skape et sammenhengende narrativ i framstillingen. Samtidig har jeg søkt på tvers i det som i trer fram som sentrale temaer eller undertemaer i livshistoriene. I Coda-delen diskuterer jeg hvordan sangerne anvender livsforklaringer basert på de to hovedkategoriene «fundament og talent», forstått som et svar på den usikkerhet de møter senere i sangerlivet. Denne tematiseringen er en del av en lengre refleksjonsrekke gjennom de neste kapitlene.

## 5.1 Oppvekst til ulike tider og på ulike steder

Mennesker utvikler og endrer seg over tid, men det skjer i en kontekst som også er under forandring (Thorsen, 2005, s. 68). I forrige kapittel synliggjorde jeg at de 14 sangerne som har deltatt i studien har vokst opp til ulike tider og på ulike steder. Aldersspennet mellom eldste og yngste informant, Kirsten og Petter, er på 33 år. Åtte av sangerne (Brage, Gitte, Hedda, Henrik, Ingrid, Kirsten, Petter og Solveig) vokste opp i byer av ulik størrelse, mens seks informanter (Bjørn, Julia, Synnøve, Stian, Tone og Anders) hadde sine oppvekstår i små bygdesamfunn, alle i perioden mellom 1945 og fram til midten av 1990-tallet. I de første tiårene av dette tidsrommet bidro den teknologiske utviklingen og velstandsutviklingen til sosiale og kulturelle framskritt, hvor Norge utviklet seg «fra å være et av Europas fattigste land til å bli et av de rikeste» (Frønes & Brusdal, 2001, s. 22). Når jeg i følgende avsnitt gjennomgår noen geografiske, historiske, sosiale og kulturelle utviklingstrekk, plasserer det informantenes livshistorier inn i en bredere sammenheng i dette aktuelle tidsrommet med vekt på norske forhold.

Som kjent representerte høyfasen i etterkrigstidens industrisamfunn fra utpå 1950-tallet til utpå 1970-tallet «*ikke bare en produksjonsform, men en livsform og en forståelsesform*» (Frønes & Brusdal, 2001, s. 27). Deler av den sosiale og kulturelle forestillingsverdenen domineres ennå av denne tiden, for eksempel visse standardtrekk knyttet til overgang mellom livsfaser (s. 28). Det postindustrielle samfunnet har gitt et helt annet yrkesbilde, dominert av kunnskap og utdanning, globalisering og kommunikasjons-teknologi som basis for kompetanse (s. 29). Utdanningssamfunnet har ført med seg en endring i livsløpenes organisering og faser med hensyn til aldersnormer og overganger mellom livsfaser og roller. Når det gjelder musikere, står imidlertid ideen om en tidlig start helt sentralt. Som senere kapitler vil synliggjøre, har biologiske og fysiologiske faktorer samt aldersnormer i feltet, innvirkning på organiseringen av sangerløpet.

Gjenreisningen etter krigen og framveksten av den moderne velferdsstaten favnet også kunst- og kulturlivet.<sup>93</sup> Flertallet av informantene vokste opp i en tid hvor musikklivet i Norge sto i en særstilling (Nesheim,

---

93 Den offentlige kulturpolitikken oppsto ikke fra ingenting. Men det var ikke før i etterkrigstiden at kulturpolitiske spørsmål ble behandlet som et selvstendig politikkområde, både i Norge og andre land som Sverige, Danmark og Frankrike (se Røyseng, 2007, s. 16ff).

2001). Mot slutten av 60-tallet og i 1970-årene var det en enorm vekst av offentlige midler med en budsjetttøkning på 250 prosent over ti år, som ifølge Nesheim «la grunnlaget for å løfte landet fra et beskjedent nivå i Europa til et nivå der Norge trygt kunne delta på den internasjonale arena» (s. 39).<sup>94</sup> På musikkfeltet fant det sted en dramatisk omforming av rammebetingelser. I henhold til Nesheim (2001, s. 13ff) bidro dette til betydelige endringer for profesjonelle, amatører og det frivillige musikk-liv, både økonomisk, institusjonelt og organisatorisk, og i tilknytning til rent lokalitetsmessige forhold. Denne utviklingen har også direkte eller indirekte influert informantene etter hvert som de startet sine musikal-ske løpebaner. Fra å være en tilfeldig usystematisk fordelingspolitikk, ble mottoet «God kunst til alle» betegnelsen for etableringen av en mer sys-tematisk offentlig kulturpolitikk, en demokratisering av kulturen som skulle gi brede befolkningsgrupper tilgang til kulturtilbud, på lik linje med andre samfunnsgoder (Mangset, 2012; Nesheim, 2001).<sup>95</sup> Det var den smale forståelsen av kultur som regjerte den kulturpolitiske tenknin-gen fram til begynnelsen av 1970-tallet, hvor det dreide seg «om å støtte de tradisjonelle kunstformene og å spre disse til folket for å opplyse og danne det» (Gran & De Paoli, 2005, s. 46).

Etter hvert vokste en ny og mer antropologisk forståelse av kulturbegrepet fram som ikke bare fikk fotfeste innen forskningen og i politikken, men også i allmennheten. Dette utvidede kulturbegrepet rommet ikke bare den høye kunsten eller «finkulturen», men alle sider ved et samfunns tenkemåter og verdier. Slik handlet kulturpolitikken etter hvert også om amatøraktiviteter, naturopplevelser og idrett og om de aktiviteter lokalsamfunnene anså som betydningsfulle. Gran og De

---

94 En forutsetning for utviklingen av et musikkliv i Norge som kunne tilsvare andre vesteuro-peiske land, var etableringen av en rekke «grunnleggende institusjoner» i løpet av 1970-årene (Nesheim, 2001, s. 27). I tillegg til Norges musikkhøgskole og musikkonservatoriene, ble det også etablert viktige institusjoner som musikkskoler, konserthus, regionale musikerordninger og symfoniorkestre med full besetning.

95 Spørsmålet om hva god kunst innebærer, har stadig vært et stridsspørsmål i politiske kretser (Nesheim, 2001, s. 17). Selv om det overordnede politiske målet etter krigen var bred enighet om kulturell demokratisering, har oppfatningen av hva dette skulle implisere, vært motstridende mellom de politiske partiene og forståelsen har også endret seg i løpet av disse årene. Ulike forståelser av hva god kunst er og om kunsten virkelig har nådd ut til alle, har også preget diskus-jonen om demokratisering av kulturen innenfor ulike sosiologiske perspektiv og teoritradisjoner (Mangset, 2012, s. 15).

Paoli (2005) påpeker imidlertid at rent økonomisk «var det likevel det smale kulturbegrepet som vant; det var og er de tradisjonelle kunsthusene som får mest penger» (s. 47).

Den sosialdemokratiske modellen om god kunst til alle, ble altså endret og utvidet gjennom kulturmeldingene på 1970-tallet, med økt vekt på desentralisering av myndighet og kulturpolitisk styring. De trangere økonomiske budsjettene på 1980-tallet førte på sin side til krav om større egenandel og bruk av sponing i kulturlivet. Dermed blåste «en mer ny-liberalistisk vind» over kulturpolitikken (Nesheim, 2001, s. 39). 1980-tallet blir gjerne oppfattet som det tiåret hvor vi fikk en «*instrumentell* dreining av kulturpolitikken» (Mangset & Hylland, 2017, s. 63). Kulturen oppfattes i større grad som et middel snarere enn et mål. En instrumentell legitimering og retorikk vokste fram som et tillegg til allerede eksisterende tankesett, hvor det ble argumentert for kulturlivets økonomiske ringvirkninger, dens helsebringende effekter og dens nytte for noe annet enn seg selv (jf. 2.8). Fra slutten av 1980-tallet ble dessuten kulturlivet og kulturpolitikken betydelig preget av påvirkningen fra det nye mediasamfunnet, hvor «kanaleksplosjonen» i radio og særlig TV bidro til sterk person- og begivenhetsfokusering i mediebildet. Smalere og kanskje mindre spektakulære konsertformer, som for eksempel kammerkonserten, ble mindre viktige (Nesheim, 2001, s. 39). Disse nye endringene fant sted i en tid hvor sangerinformantene i denne studien hadde trådt inn i, eller var i ferd med å tre inn i yrkeslivet.

Til tross for samfunnsendringene som har forløpt etter krigen fram mot vår egen tid er det, som allerede nevnt, ikke slik at viktige sosiale forskjeller i kulturbruk har endret seg i samme takt, eller at skillet mellom elite- og massekultur har opphørt (jf. Mangset, 2012, s. 49). Sangerinformantene har gradvis blitt sosialisert inn i en klassisk musikkultur, som tradisjonelt har vært assosiert med den smale forståelsen av kulturbegrepet, den såkalte «høye kunsten».

## 5.2 Tidlige musikalske spor

Flere av sangerinformantene vektlegger at de har blitt sunget mye for og med da de var små, og mange knytter sine første musikalske minner til opplevelser sammen med familiemedlemmer eller andre nære personer i

tidlige barneår. Fra sin barndom på 1970-tallet forteller Synnøve at hennes yrkesaktive foreldre hadde hånd om en rekke musikkaktiviteter i hjembygda på fritiden og det kan synes som om musikk var en del av dagsprogrammet helt fra hun lå i vugga, minnes Synnøve, som senere gjennom barne- og ungdomstiden både sang i kor og spilte piano og kornett.

Jeg husker at moren min fortalte meg at da jeg lå i vugga, i hvert fall da jeg var veldig liten, så ble jeg berørt når hun sang til meg. Det var vuggesanger [...] da var jeg bare baby: Så begynte leppene mine å skjelve og tårene å trille, så jeg må jo ha hatt en nerve i meg til å bli berørt av det. Mamma sang veldig mye, og hun gikk og trallet rundt omkring og det er liksom sånn som jeg husker. Jeg ble veldig opptatt av de historiene hun sang, og jeg kunne begynne å gråte hvis hun sang om den gamle nissen som satt så trist på låven julekveld, og jeg begynte å spørre henne veldig ut om den. Jeg syntes alvoret med musikken, det gikk inn på meg, det empatiske.

Også Kirsten knytter sin musikalske løpebane tilbake til vugga og bemerker: «Jeg sang helt fra jeg var liten og sang etter sigende det der pausesignalet [i radioen] til Eivind Groven da jeg lå på stellebordet, så det må jo ha vært et eller annet der». Som Synnøve, opplevde Kirsten at sang og andre musikalske aktiviteter var noe dagligdags under oppveksten. Hun begynte tidlig å spille piano, og tok sangtimer fra hun var 15 år. Familien på farssiden var bønder, men også amatørmusikere som gjennom generasjoner hadde traktert orgelet i kirken. Kirsten, som vokste opp rett etter krigen, er bevisst sine musikalske røtter:

Farfaren min, han var jo bonde, men de spilte kammermusikk om søndagen og kjørte rundt med instrumentene på slede om vinteren fra gård til gård. Så det er klart, der sitter det jo noen ting. Også en følelse av at musikk er noe man holder på med, det er noe sånn selvfølgelig, den tror jeg er veldig viktig, også når vi skal prøve å få folk til å synge mer [...] altså, det må alminneliggjøres. Og for meg ble det veldig alminneliggjort; kampen om pianoet, hvem skulle øve først av broren min eller meg, både de positive og negative sidene ved dette, eller å kompe faren min når han skulle synge på et lysbildeforedrag. Det var like naturlig som å slå plenen, altså. Og den bakgrunnen der ser jeg nok er en veldig god og sunn basis, også for å kunne opptre på en lett måte, uten nerver.

Jeg legger merke til hvordan Kirsten formidler musikkens naturlige plass i oppvekstårene, noe også Tone ser ut til å gjøre. Fra oppveksten i en liten bygd på 1970- og 80-tallet forteller Tone at ingen av foreldrene holdt på med musikk: «Men, altså vi sang masse hjemme, mamma sang jo masse



og bestemoren min sang masse, og det var liksom så naturlig». Lignende erfaringer viser Andreas til ved å påpeke at sangtradisjonen «har vært i familien gjennom mange ledd». Han vokste opp på en gård i en liten bygd på 1970- og 80-tallet «i trygge og fine omgivelser», som han formulerer det, og poengterer at den ballasten han fikk med seg hjemmefra, både personlig og musikalsk, gjorde ham rustet til å takle sangerlivet i godt voksen alder. Andreas spilte tuba i korps i 11 år, men sang også fra han var liten gutt, selv om det å synge ikke ble tatt mer på alvor før han kom i 17-års-alderen. Han minnes mange gode stunder på gården sammen med faren:

Jeg har en far som synger veldig godt. Jeg var med han i fjøset og når vi måtte kjøre for å hente fôr. Da var det liksom han og meg. Og da sang han alt mulig. Han kunne ikke tekstene så godt, men masse operettemelodier og sånt som han nynnet og sang til av full hals og med stor patos. Og så sa han til meg: «Du må synge sånn når du blir stor!»

Når informantene trekker fram foreldre, besteforeldre eller andre familie-medlemmer som enten har vært profesjonelle musikere eller som har hatt et kunstnerisk talent som ikke har blitt virkeliggjort, kan det som Mangset (2004) er inne på, tolkes i retning av at de framstår som «'arvtakere' som viderefører det ikke fullbyrdete talentet som 'lå i blodet'» (s. 106).

Musikkaktiviteter var selvskrevet også i Solveigs familie under oppveksten på 1970- og 80-tallet i en mellomstor by; også klassisk musikk. Faren spilte gitar, og begge foreldrene sang i kor. Etter eget ønske begynte Solveig å spille fiolin da hun var åtte, noe hun fortsatte med i mange år. Hun begynte også tidlig å synge i barnekor og oppdaget «at det var veldig artig å synge». Om familiens musikalske basis uttrykker Solveig uoppfordret: «Det tror jeg nok har betydd veldig mye for at jeg har valgt den veien jeg har valgt, kan du si, at det alltid var mye sang hjemme hos oss og at jeg ble dratt med på konserter fra jeg var bitte liten». Denne selvfortolkningen knyttet til «valg» av løpebane, kan se ut til å ligge implisitt hos flesteparten av informantene når de forteller om sangens naturlige plass gjennom oppvekstårene. Det gjelder også Julia, som vokste opp på 1960- og 70-tallet. Begge foreldrene var aktive sangere i kirkekolet i bygda, og involverte til stadighet Julia i sine øvingsrutiner hjemme:

Mamma var alt og pappa var bass, noe som gjorde at de ofte ba meg om å synge melodien sånn at de fikk øve på sine stemmer. Så jeg ble vant til å synge med andre stemmer og lærte meg fort. Jeg kunne basstemmen på ting, og altstemmen. Jeg husker «stemmer»; sånn som jeg har fått med meg derfra. Det var egentlig en bra trening tror jeg. For senere – det fantes ikke noe barnekor før jeg gikk i femte – da startet de et jentekor på hjemplassen. Og da begynte jeg der, og det var jo helt topp! Og det var sikkert bakgrunnen hjemmefra; at jeg lett hørte og var stimulert på det som gjorde at jeg kunne synge diskant, andrestemmen, førstestemmen, tredjestemmen og hoppet hit og dit. Jeg var liksom poteten hele tiden, og da fikk jeg for så vidt også stimulert registeret kanskje, selv om det var i barneårene. Så kanskje det også gjør at man blir en trygg mezzo, som kan hoppe og være litt både òg.

Utover familiens betydning, berører Julia her en rekke faktorer som lokalmiljøets musikktilbud, verdien av å synge i kor og det å opparbeide et trygt *fundament* for den videre utviklingen, både personlig, vokalt og musikalsk. Dette er konstituenten som ser ut til å gå som en rød tråd gjennom informantenes livshistorier. I sitatet over uttrykker Julia at hun gjerne ville ta sangtimer, men at det ikke fantes noen sanglærer i bygda på den tiden. Istedenfor valgte hun piano på musikkskolen: «Det var jo sunt og bra», sier hun, trolig med tanke på at piano er et viktig hjelpeinstrument for sangere. Jeg registrerer at det er flere enn Julia som bruker uttrykket «å være som poteten», ikke bare knyttet til musikalsk sikkerhet og stemmeomfang, men også til det å kunne beherske ulike stilarter og crossover-sjangre relatert til kunstnerisk kompetanse. Som vi senere skal se, gir dette muligheter i jobbmarkedet. Tatt i betraktning informantenes allsidige musikalske bakgrunn totalt (alle har spilt minst ett annet instrument i oppvekstårene), får denne «potetlignelsen» forsterket mening.

Isolert sett kan det ikke betraktes som et særegent fenomen at mange forteller at de har blitt sunget for og med da de var små. Slike barn-domserindringer har vel de fleste godt voksne i sin alminnelighet. Når yrkesvalget tas, er det nok heller ikke uvanlig at foreldregenerasjonen trekker fram hendelser fra barnas oppvekstår hvor de egenskaper som synes sammenfallende med yrkesvalget vektlegges. Når Synnøve uttaler at musikken traff «en nerve» i henne allerede som spedbarn, eller at Kirsten ble fortalt at hun sang melodier allerede da hun lå på stellebordet, er det også nærliggende å forstå disse uttalelsene i retning av et karismatisk

fortolkningskjema, hvor den musikalske løpebanen ses «i lys av et medfødt eller tidlig vakt talent» (jf. Mangset 2004, s. 91). Samtidig ser miljømessige faktorer ut til å tillegges stor vekt. Sang og deltakelse i andre musikkaktiviteter har blitt introdusert tidlig i informantenes oppvekst av foreldre og andre i nærmiljøet. Denne sammenflettingen av miljømessige faktorer versus talent trer fram som et gjennomgående tema i analysen (se 5.9 og 6.9).

Det er et karakteristisk trekk at informantene fortolker sine egne løpebaner i lys av slike musikalske spor fra tidlige barneår, selv om yrkesvalget ble tatt på et mye senere tidspunkt. Her er det vanskelig å vite om informantenes retrospektive fortellinger er uttrykk for en type kollektiv selvforståelse eller det vi i bourdieusk forstand kan forstå som en klassehabitus, ervervet gjennom oppvekstårene og den sosiale praksisen sangerne har orientert seg mot og virket i. Det er sannsynlig at informantene er regulert av en forståelseshorisont som implisitt tar for gitt at de konstituerende faktorene som får betydning fram mot en yrkeskarriere som klassisk sanger, kan eller bør knyttes til musikalske erfaringer gjort i barne- og ungdomsårene – «jag har alltid älskat musik» – altså som en første årsak (jf. Bourdieu, 1995b, s. 68). De hendelsene informantene husker eller poengterer fra oppveksten, bidrar dermed til å styrke eller legitimere valgene de senere har gjort, og fungerer som en både kronologisk og logisk forklaring på hvorfor ting gikk som de gikk. De tilbakelagte løypene i oppvekstårene forstås på den måten prosessuelt, i lys av nuet det fortelles ut ifra og i forhold til framtidige forventninger. Men selv om informantenes gjenfortellinger kan ses som sosialt situerte eller moderate sosiale konstruksjoner, forstås deres opplevelser og fortolkninger i første omgang som «*erfarte livsløp, slik de selv opplever og forteller om det*» (Fossland & Thorsen, 2010, s. 66).

### 5.3 Allsidig musikalsk bakgrunn

«Det hele begynte jo med kor», sier Tone, når hun forteller videre om veien hun gikk for å bli klassisk sanger. Allsidige musikalske opplevelser og korsangens betydning i barne- og ungdomstiden er framtreddende i dette livshistoriske forskningsmaterialet. Syv informanter sang i barnekor innen

de var 12 år. I alderen mellom 13 og 20 år var elleve av informantene med i ett eller flere kor. Flere forteller også om små solistoppgaver hvor de opplevde å ligge lenger foran i løypa. Solveig uttrykker det på denne måten: «Da jeg begynte i kor, merket jeg jo svært tidlig at jeg tok ting veldig fort og at jeg hadde en stemme som bar. Og så hadde jeg en venninne som var totalt [...] vel, hun sang ikke rent i det hele tatt». Synnøve forteller på sin side om en gang hun skulle synges duett på en konsert med barnekoret i kirken, men jenta hun skulle synges sammen med ble så nervøs at Synnøve endte opp med å synges solo. Lignende opplevelser sitter Julia igjen med og forteller:

På ungdomsskolen fikk jeg synges litt solo med kor og det likte jeg veldig godt. Vi hadde band; jeg var med der og sang en Beatles-låt, tostemt med læreren husker jeg. Vi skulle egentlig være to jenter som sang, men hun klarte ikke å følge med tostemtheten, så da var det læreren som tok melodien. Det var egentlig ikke dumt for selvtiliten. Jeg følte at jeg var ganske stødig, jeg merket at meg kunne de stole på når det gjaldt å holde en stemme, at jeg kunne hoppe litt hit og dit. Så jeg var ganske trygg på det.

Til tross for at halvparten av informantene begynte å synges i kor før de var 12 år, har deres tidlige musikalske erfaringer like mye, og i mange tilfeller mer, med annen instrumental aktivitet å gjøre. Alle har i løpet av oppvekstårene begynt å spille ett eller flere instrumenter, enten gjennom privat opplæring eller i musikkskolen og gjennom deltakelse i korps, band og/eller orkester (se tabell 3, kap. 5.8).

Henrik, som hadde sine oppvekstår i byen på 1960- og 70-tallet, forteller at faren var «litt sånn tusenkunstner som spilte litt forskjellig type musikk, men ikke klassisk», og uttrykker videre:

Vi hadde piano, så det ble til at jeg begynte på musikkskolen da og hadde litt pianoundervisning. Men, det trigget meg aldri, og jeg hadde vel ikke sånt talent for det, sånn som med sangen. Så det var liksom ikke før jeg begynte med det, at ting begynte å skje.

Selv om Henrik verken «oppdaget» klassisk musikk eller stemmen sin før han startet på musikklinjen på videregående, kan Henriks utsagn tolkes i retning av at han legitimerer sitt instrumentvalg basert på ideen om talent. Hva angår den klassiske musikkjangeren, vil de fleste informantene ha vært innom denne gjennom annen instrumentalopplæring og i kor, korps og orkester, selv om repertoaret ofte kan ha vært i «lettversjon».

Dette synes imidlertid ikke å framtre i informantenes selvforståelse. Det kan imidlertid se ut til at det er musikkaktiviteter og musikkopplevelser på et mer generelt plan, og ikke sang eller en spesifikk musikkjanger spesielt, som har hatt størst betydning i oppvekstårene.

Gitte, Hedda og Petter vokste alle opp i musikerfamilier i forskjellige byer. Gittes far var pianist og drev en privat musikkskole hvor Gitte selv var pianoelev fra begynnelsen av 1970-tallet. Omtrent samtidig, i seksårsalderen, begynte hun i barnekor. Opp gjennom årene skulle det bli mange konserter der hun sang med faren som akkompagnatør. Men selv om hele oppveksten var preget av musikkaktiviteter, ble hun advart når hun ymtet frampå at hun ville bli musiker: «Nei, det er et altfor hardt liv!», hermer Gitte lattermildt etter farens formaninger. Men hun tok advarslene på alvor, og som vi senere skal se, ble det da også slik at Gitte tok en stor omvei før hun endte opp som sanger på heltid.

Hedda, som vokste opp i en by på 1970- og 80-tallet, beskriver seg selv som et stille og forsagt barn, i hvert fall i skolesammenheng. Men når klassen skulle ha underholdning «ga det meg et sånt kick», forteller Hedda. Læreren ga henne mye ansvar, og hun deltok «fullt og helt», som hun sier, enten det var tegning av plakater, planlegging av underholdningen eller iscenesettelse av en barnesang:

Det var et eller annet med at da fikk jeg selvtillit. Og spesielt når vi optrådte, fikk jeg sinnssykt selvtillit. Ellers var jeg et sånt barn som aldri turte å rekke opp handa, eller som ikke turte å lese leksene min høyt. Jeg var kjemperedd for å gå opp til tavla for å løse matteoppgaver, jeg var helt låst. Men å stille seg opp for å synge, eller å gjøre noe sånt som vi hadde øvd på, det mestret jeg.

Mestringsfølelsen og selvtilliten Hedda her peker på, kan ha ansproret henne til å velge en kunstnerisk løpebane. Det vil likevel sjelden være snakk om én årsaksforklaring, snarere en kompleks sammenveving av mange ulike forhold. Hedda legger heller ikke skjul på sin opposisjonelle holdning til moren, som var musiker. Hun forteller en smule selvironisk:

Min mor prakket på meg en fiolin, men det var disaster. Og jeg fikk jo beskjed av min mor at jeg var umusikalsk og at jeg i hvert fall ikke kunne synge! Jeg hetet fiolinen så mye. Så jeg valgte sang, for da slapp jeg å dra på et instrument, så slapp jeg å investere i et instrument og så klarte jeg å provosere min mor.

Her antydes en stahet og egenvilje som ser ut til å gå som en rød tråd gjennom Heddas sangerliv. Til tross for en del motgang, eksponerer Hedda en drivkraft som gjør at hun alltid ser ut til å komme seg tilbake på rett spor. Morens uttalelser kan på sin side være et forsøk på å avverge at datteren bega seg inn på en kunstnerisk bane. Som Mangset (2004) er inne på, vil noen «kunstnerbarn» nettopp synes «å ha vært utsatt for en type 'omvendt oppmerksomhet' fra foreldrene, det vil si en bevisst nedtoning av kunstnerforventninger og -ambisjoner. Denne oppmerksomheten kan like gjerne ha forsterket som forhindret ambisjonene om en kunstnerkarriere» (s. 106).

Selv om Petter under oppveksten i en småby på 1980- og 90-tallet spilte cello, var med i barnekor og «måtte» spille piano, var han aldri interessert i å øve, forteller han. Denne litt uinspirerte holdningen skulle da også innhente han etter mange år i det profesjonelle musikkliv. Petter hadde sitt hjerte i fotballen. Musikerforeldrene presset ikke særlig på når det gjaldt hans musikkaktiviteter. Det var likevel musikken de var opptatt av, ikke hans eventuelle framtidige fotballkarriere. Petter har en vag formening om at foreldrenes musikerbakgrunn indirekte medvirket til at han endret kurs da han var i gang med videregående skole, hvor han byttet fra allmennfaglig studieretning til musikklinje. Men først og fremst vektlegger han det sosiale miljøet i venneflokken som en sentral faktor for at han tok dette veivalget, slik vi senere skal se.

Brage nevner ikke at han sang før han begynte i kammerkor da han var 17 år. Jeg spør om han ikke hadde sunget noe før den tid, eller hatt noen opplevelse av å ha en sangstemme. Til dette svarer Brage at han i et gammelt vitnesbyrd fra første klasse leste at han var en «fin sanger» og forklarer videre:

Altså, jeg sang mye som barn. Og jeg husker at da jeg var elleve eller tolv år, så hørte jeg Trylleflyten og syntes det var helt fantastisk, og Carmina Burana og en del sånne ting. Og da var det noen som sa at Nattens Dronning, den gikk så fryktelig høyt. Og så tenkte jeg det er vel ikke noe høyt, så jeg prøvde å synge den oktaven over. Og det gikk helt fint. Så jeg har nok sunget ja, det har jeg. Men jeg har aldri tenkt på det. Jeg har aldri hatt et bevisst forhold til det før jeg begynte i skolekor i ungdomsårene, da sang jeg masse. Da kunne jeg hoppe mellom tenor og bass og jeg kunne gi tonen, ikke sant? Jeg hadde bra gehør og leste noter med en gang, så det var veldig lett for meg.

Brage ble tidlig introdusert for klassisk musikk og denne musikk-sjangeren ser ut til å berøre han, noe alle informantene gir uttrykk for på et eller annet stadium i sine sangerhistorier. Brage forteller imidlertid at selv om han brukte sangstemmen tidlig, hadde han ikke et bevisst forhold til sang. Det sikre musikalske fundamentet Brage legger for dagen knyttet til noteslesing og gehør, hadde han opparbeidet gjennom å spille ulike instrumenter i korps, strykeorkester og ungdomsorkester.

Flere informanter poengterer nettopp betydningen av at det å ha spilt andre instrumenter har gitt dem verdifull ballast gjennom studietiden og i yrkeslivet hva angår musikalsk uttrykk, gehør og sikre notekunnskaper. Solveig er en av dem som direkte setter ord på det jeg forstår som en nokså utbredt oppfattelse av sangere innad i musikkfeltet:

Det var jo fiolinen som fascinerte meg først. Så det har jo også vært veldig positivt å ha med seg som sanger vil jeg si. For mange sangere kommer inn på konservatoriet og er helt råttne i hørelære og alt mulig sånt, så det har jo vært fint å ha den bakgrunnen da.

Stereotypiske oppfatninger av sangeres manglende notekunnskaper og hørelæreferdigheter er også noe Ingrid ironiserer litt over når hun forteller om den gangen en dirigent i sin begeistring plasserte henne inn under det han kalte «det intellektuelle sopranfaget». Et vesentlig spørsmål er hvorfor noen av informantene velger å vektlegge slike vurderinger som for utenforstående kan synes selvfølgelig: Har ikke alle musikere gode notekunnskaper og godt gehør? Julia, som i dag har en deltidsjobb ved musikklinjen på en folkehøgskole, ser denne problemstillingen fra et lærerperspektiv, og mener at sangfaget ikke helt blir forstått blant musikkkolleger. Ut ifra sin lange erfaring med sangelever forklarer hun fenomenet slik:

Det viser seg gang på gang, for jeg ser jo at de elevene som ikke kan noen noter, de blir utrolig akterutseilt. Og så er det litt sånn: «Det er jo typisk sangere», sier instrumentalistene. Og det er mange sangere som, før man har verktøyet, kan noter. Det er jammen ikke enkelt! For man har ingen knagger. Man kan ikke bare ta den tonen, hvis man ikke har absolutt gehør. Det er vanskelig altså. En sanger må ha et annet instrument å hjelpe seg med hvis de skal lære inn noen ting. Man kan ikke bare slenge seg inn på et øvingsrom hvor som helst. Altså, man har et lite drawback på grunn av det, og da blir det alltid sånn at sangere, ja, hørelære og alt det der blir betraktet som dårlig!

I forlengelsen av dette resonnementet påpeker Julia hvor viktig det er at sangere får begynneropplæring i hørelære og piano, både på musikklinjene i videregående og på folkehøgskolene. Hun etterlyser også en større forståelse for at dette er en innlæringsprosess som tar lang tid. Julias poeng er at sangere som ikke har et godt trent øre, og som ikke behersker det å innstudere stoff selv, blir sårbare. Dette får konsekvenser for den vokale løpebanen. Gitte reflekterer også over temaet. Når hun sammenligner seg selv med sin samboer, som også er heltids frilanssanger, ser hun at «særlig det å kunne lese noter, altså syngre etter noter», har gitt henne en stor fordel. Gitte utdyper: «Samboeren min beskjeftiget seg over hodet ikke med musikk da han var barn. Han begynte veldig sent. Og jeg kan se at han kjemper med å lære seg ting, og han er nødt til å ha en pianist til å lære ham stoffet eller å spille det inn». En slik form for innøvningsprosess vil være svært ressurskrevende både med hensyn til tid og penger, og bidrar til at sangeren i mange situasjoner blir ekstra utsatt for press og stress.

Tidligere har vi sett at Kirsten vokste opp i en familie hvor musikken hadde en selvskreven plass. Det at hun fikk opptre jevnlig og behersket piano som instrument ga henne en verdifull ballast på veien videre, mener hun. Kirsten begynte å ta sangtimer som 15-åring og selv om hun «egentlig hatet pianolærerinnen» holdt hun ut i ni år. Klaver var også biinstrument da hun senere studerte musikk: «Så det sitter nok ganske mye av en musiker i meg, like mye som en sanger». Dette utsagnet kan tolkes i flere retninger. I relasjon til det jeg ovenfor har beskrevet som en mulig stereotyp oppfatning av sangere, kan Kirstens framhevelse av at hun ser på seg selv som en musiker, være en måte å plassere seg selv utenfor denne «sangerbåsen». Uttalelsen kan også tolkes som et uttrykk for at Kirsten ser musikken som det sentrale, uavhengig av uttrykksmiddel. Her må jeg tilføye at skillet mellom sanger og musiker er nokså innarbeidet både i musikermiljøet, ved musikkutdanningsinstitusjonene og i forskningsøyemed. Det finnes en viss logikk i dette, særlig relatert til at sangere er sitt eget instrument. Underveis i boka vil det framkomme flere eksempler på at musikere anvendes i betydningen instrumentalister også i forskningssammenheng. Dette fører til at det ofte er vanskelig å lese ut av resultatene om sangere er inkludert i undersøkelsene eller ikke. Dermed hvilke funn som gjelder sangere spesielt.



## 5.4 Positive møter med musikken og musikkfaglige personer

Ingrid vokste opp i et kirkemiljø i hovedstaden på slutten av 1950-tallet. Hun gikk i musikkbarnehage, hvor sang hadde en selvfølgelig plass. Hun begynte også tidlig å spille piano, og som 11-åring fikk hun sin første formelle opplæring ved en privat musikkskole «hvor jeg på en måte bare gikk og sang da, uten at det var noe sånn spesielt», som hun sier. Etter to og et halvt år flyttet sanglæreren, og hun fikk en ny lærer som hun mener ble avgjørende for at hun senere valgte en sangerbane:

og da kom det en ny lærer svinsende inn døren, og hun var jo fersk og ny og så på en måte talentet da. Hun var utrolig supportive og pushy. Så hadde det ikke vært for henne, hadde jeg helt sikkert ikke drevet med det jeg gjør i dag, altså. Det tror jeg ikke.

Når Ingrid tillegger denne spesifikke læreren så stor betydning for valget om å bli sanger, kan det forstås i tråd med den romantiske, karismatiske kunstnermyten, hvor fortellingen reflekterer et karismatisk-tilfeldig møte mellom «vidunderbarnet» og «kunstskjønneren» (jf. Moulin, referert i Mangset, 2004, s. 140). Vi kan imidlertid ikke vite hvilket veivalg Ingrid hadde tatt om det var en annen lærer som hadde dukket opp, og om akkurat dette møtet var direkte utløsende for det kunstneriske talentet. Lærerens vurderinger og støtte ser imidlertid ut til å ha gitt Ingrid en «framtidstro», og kan på den måten tolkes som en viktig livshendelse og et vendepunkt tidlig i den vokale løpebanen. Det kan også forstås dithen at Ingrid tidlig fikk tilgang til «kulturelle goder», og at det lå i hennes habitus, i hennes kroppsliggjorte disposisjoner, at hun valgte sang.

For Tones vedkommende, var det «litt tilfeldig» at hun fikk mulighet til å drive med sang på fritiden, opplever hun. Et ungt, musikkutdannet ektepar flyttet til bygda da hun var i 13-årsalderen: «De var liksom så unge og friske og startet opp kor i hver lille avkrok». Tone begynte i det nyoppstartede barnekoret og fikk samtidig anledning til å ta pianotimer hjemme hos ekteparet. Men siden hennes egen familie ikke hadde piano ble det vanskelig å få øvd nok, og hun «syntes det var artigere å synge». I mangel på en sopran, bød det seg et år senere en mulighet til å begynne i blandakoret. Det at hun ble tilbudt plass til tross for at hun bare var 14 år,

tror Tone har like mye å gjøre med at hun «var spesielt interessert» framfor at hun «sang ekstraordinært bra». Hun øvde inn et stort *a capella*-repertoar med god hjelp fra musikerekteparet «for jeg kunne ikke noter eller noen ting». I Tones selvfortolkning var det en spesiell hendelse som ble utslagsgivende for hennes valg av en sangerbane, selv om hun holdt opplevelsen for seg selv i mange år:

Det var jo Juleoratoriet til jul det året da var jeg 15. Og da husker jeg at jeg tenkte: «Herregud, det her har jeg lyst til å gjøre resten av livet». Det var utrolig stort. Og det var sånn jeg bestemte meg: «Det her har jeg lyst til å gjøre i en eller annen form!» Jeg husker jeg satt og hørte på solistene. Jeg lærte meg alle ariene utenat uansett hvilke det var, jeg tror jeg kan dem fremdeles, alle de ariene –

Tone forteller med latter, og bemerker samtidig at hun aldri hadde hørt «på opera eller annen klassisk musikk» under oppveksten.

Solveig forteller på sin side om en opplevelse i forbindelse med en framføring av Händels *Messias* som foreldrene tok henne med på da hun var ganske liten. Solveig gjenoppfrisker minnet med å fortelle at hun «elsket» sopransolisten, at hun var «bare helt fantastisk». Dette var hennes første store opplevelse med klassisk sang. Og selv om det å spille fiolin også fascinerte Solveig, bestemte hun seg ganske tidlig for at det var sanger hun ville bli:

Altså, først var det jo mer en sånn hobby og etter hvert så fant jeg ut at man jo kanskje kunne leve av det også. Så det har vært veldig tydelig for meg lenge at det var sang jeg skulle holde på med. Helt fra jeg var liten eller fra jeg begynte å synge så har jeg bare visst at jeg må gjøre noe med sang. Det er jo et fantastisk instrument.

Ved å stake ut kursen for en sangerbane såpass tidlig, tilhører ikke Solveig flertallet av informantene. Dette må blant annet ses i sammenheng med at sangere generelt er «senstartere» sammenlignet med musikergruppen sett under ett (se 5.8).

Da Brage, som spilte uvanlig mange instrumenter i barne- og ungdomstiden, begynte i kammerkor som 17-åring, oppdaget han at sangen gjorde han godt: «Det var veldig bra, veldig gøy, og jeg følte at den syngingen egentlig var veldig helsebringende – altså, det er en god ting å synge, man blir på en eller annen måte friskere av det», er Brages erfaring. At

sangopplevelser beskrives i positive vendinger og som helsebringende kan sies å være en generell overenskomst i vokalfeltet. Her synes sangeres egne erfaringer å være i stor overensstemmelse med resultater i vitenskapelige studier, som nettopp viser til at sangaktivitet fremmer helse og velvære. Dette settes i sammenheng med den dype pusten som bidrar til redusert stress, et forbedret immunsystem og økt aktivitet i den delen av hjernen som er forbundet med positive følelser, slik som glede, entusiasme og velvilje (jf. 2.2).<sup>96</sup> Musikk og helse er for øvrig et forskningsfelt i sterk vekst (se for eksempel Bonde et al., 2013; Bonde & Theorell, 2018).

Vi har sett at sangerinformantenes fortellinger fra oppveksten involverer familiemedlemmer, venner og andre betydningsfulle personer i nærmiljøet. Informantene vektlegger både musikalske opplevelser og møter med musikkfaglige personer som de med et tilbakeskuende blikk mener kan ha innvirket på valget av en vokal løpebane, selv om de fleste ikke tok sitt endelige valg før de begynte på videregående eller senere. De spesifikke sangerløpene kan ikke tolkes atskilt fra kryssende eller sammenvevde liv (Elder & Shanahan, 1997, s. 26); et vesentlig poeng innenfor livsløpsperspektivet.<sup>97</sup> Erfaringen den enkelte skaffer seg i overgangen til en ny livsfase har innvirkning på kommende overganger og livshendelser som enten beskytter eller setter framtidige løpebaner på (eller i) spill. Det er derfor en gjengs oppfatning at signifikante andres kryssende eller sammenvevde løpebaner får avgjørende betydning for det videre livsløpet, også når det gjelder å skape det sosiale miljøet som muliggjør musikalsk utvikling, herunder læring og framgang.

---

96 Ifølge Welch (2006, 2009) gir sang ikke bare fordeler med hensyn til barns utvikling av respirasjonssystemet, hjertet og det nevrologiske systemet. Sang bidrar også til en økt forståelse av hva barn lærer, samt bedre ferdigheter i utdanningssammenheng. Videre viser flere undersøkelser at den sosiale delen av hjernen aktiveres når man synger sammen med andre. Barn med lavere sangferdigheter viser mindre effektive måter å håndtere verden på, mens barn med høyere sangferdigheter har et mer positivt selvbilde og føler seg mer sosialt integrert.

97 Sammenvevde liv er et sentralt begrep hos Glen H. Elder og hans forskningsgruppe. Som Elder og Shanahan (1997) er inne på, er vi alle unektelig knyttet sammen med andres liv på tvers av alder. Familiemedlemmers, slektingers og venners løpebaner vil i mange tilfeller veves inn i hverandre og påvirke livsveien. Sosial regulering og dannelse av sosiale mønstre oppstår jo nettopp som en konsekvens av disse relasjonene, hvor «signifikante andre» har stor innflytelse (s. 26).

Innen musikkpsykologien og ekspertiseteorier, som er opptatt av hva som karakteriserer læringsprosesser og læringskontekster hos mennesker som har blitt eksperter på et valgt område, anslås det at barn med høyt utviklede musikalske ferdigheter har blitt introdusert for musikk på bakgrunn av interessen hos minst én av foreldrene. Foreldrene spiller også en viktig rolle når det gjelder oppmuntring til gode rutiner og regelmessig øving. Viktig er også den praktiske oppfølgingen i forbindelse med det å hente og bringe til og fra timer, men også deltakelse på timer, prøvespill, og konserter. Videre må foreldrene kunne dekke kostnaden aktiviteten innebærer (Moore et al., 2003, s. 530).

I musikkpsykologien og det psykologiske livsløpsperspektivet (*life-span*) er det også en allmenn oppfatning at instrumentallæreren, på samme måte som foreldrene, spiller en sentral rolle både når det gjelder å gi støtte og stimulering. Læreren er også vesentlig i utviklingen av tekniske ferdigheter, musikksmak, musikalsk kunnskap og ikke minst som rollemodell. Av stor betydning for om barnet opprettholder interessen for musikk, er ikke minst hvorvidt de første lærerne er imøtekommende, vennlige og holder et høyt utøvende nivå. Det personlige forholdet mellom lærer og elev spiller dessuten en avgjørende rolle i musikalsk instrumentalopplæring sammenlignet med utviklingen av andre ferdigheter. Et fortrolig forhold mellom lærer og elev ser derfor ut til å ha stor betydning for den videre motivasjonen og for å nå et høyt utøvende nivå (Burland & Davidson, 2002; Davidson et al., 1998; Moore et al., 2003).

Som nevnt ovenfor er resultater fra slike studier i overveiende grad knyttet til instrumentalister som gjerne starter i svært tidlig alder, selv om opplæringen i begynnelsen er lekbetont. Disse studiene, som er konsentrert rundt mikro- og mesonivå, retter dessuten oppmerksomheten mot barn som kommer inn under kategorien *highly skilled* eller *extremely gifted children* (Lehmann & Davidson, 2006). Kanskje er dette en av årsakene til at sangere så sjelden er i søkelyset? På sangområdet er det vanskelig å trekke konklusjoner med tanke på ferdighetsnivå i tidlig barndom, fordi stemmen hos de aller fleste sangere ikke er ferdig utviklet før i 20-årene. Dette utelukker ikke at det stilles for tidligere dommer, som vi senere skal se. Betydningen av opplæring i kor ser også ut til å tillegges liten vekt, også kordirigenten som rollemodell i den musikalske

opplæringen. Når det gjelder biografiske studier som retrospekt studerer utøvere som har nådd «eminent nivå» i voksen alder, finner jeg også noen uoverensstemmelser sett i relasjon til denne studiens funn (se 5.8). Når det er sagt, er det en rekke perspektiver i musikkpsykologien og *lifespan*-perspektivet som gir gjenklang i forskningsmaterialet. Familie-medlemmer, jevnaldrende, lærere eller andre betydningsfulle personer har stor innflytelse i form av å bidra med kunnskap, motivasjon og støtte, mens mangelen på slik støtte gjør sjansene for en musikerkarriere mindre (jf. Burland, 2005).

En positiv hendelse og gleden ved å beherske et musikkinstrument i tidlig alder kan, som Moxnes (2007, s. 32) er inne på, forstørre denne hendelsen når man senere opplever musikkglede sammen med andre. Slik vil ros fra lærere, anerkjennelse etter skoleopptredener eller det å få sitt første sangoppdrag med et lite honorar ha en forsterkende effekt når sangere senere opplever noe nytt rundt det som er positivt. Negative hendelser forstørres på lignende måte. Som Burland (2005, s. 6ff) påpeker, har nettopp måten den enkelte responderer og interagerer med det sosiale miljøet størst fundamental verdi for utviklingen.

## 5.5 Ulike mulighetsrom

Bjørn vokste opp i en liten bygd rett etter krigen. Han er sparsom med å dele sine opplevelser fra denne tiden, og mener at det ikke lå i kortene at han skulle bli sanger. Bjørn spilte litt gitar som ung, men «det var ikke for å opptre» forteller han, og tilføyer at han knapt kunne C-durskalaen før han var 20 år. Det var også på dette tidspunktet han begynte å synge. Før den tid hadde han nærmest vært for «et taust barn» å regne, også på realskolen hvor han satt stum når de sang i musikktime. I den forbindelse uttrykker han: «Jeg har tenkt mye tilbake på det der at jeg nok hadde en senere start enn mange. Men det er klart, jeg hører jo til en generasjon hvor det ikke var så mye [musikkaktiviteter]. Det spørs hvor du vokste opp hen. Men mye har skjedd [siden den tid]. Og så var det jo miljøavhengig».

Ved å sammenligne med yngre generasjoners muligheter kan det være at Bjørn minimaliserer betydningen av sin egen musikalske bakgrunn.

Han forteller om en tidlig dragning mot klassisk musikk, et bekjentskap han i særlig grad stiftet gjennom NRKs radiosendinger. Her ble klassisk musikk, både som en del av folkeopplysningsprogrammet og kulturdemokratiseringen, stadig sendt over eteren.<sup>98</sup> I den forbindelse må det også tas med i betraktningen at det musikalske sjangermangfoldet ikke var slik vi kjenner det i dag, og at den klassiske musikken hadde en mer sentral plass i og mellom radioprogrammene. Når han senere ble litt «godmodig ertet» av sine klassekamerater på gymnaset fordi han stadig gikk og nynnet temaer fra ulike klassiske orkesterverk, tilkjennegir han, og kanskje til dels ubevisst, at han har brukt stemmen sin til noe mer enn å snakke.

Bortsett fra deltakelse i skolekor og/eller skolekorps, registrerer jeg at det kun er fire informanter, Julia, Synnøve, Hedda og Andreas, som nevner barnehagen eller grunnskolen som arena for kunstnerisk utfoldelse. Stian, som gikk i barneskolen på 1960-tallet, forteller om en «initiativrik lærer, et foregangsmenneske» som startet opp barnekor. Her sang Stian til han kom i stemmeskiftet i 14-årsalderen: «Denne tiden ble bestemmende for meg, selv om jeg ikke visste det da» forteller han. Julia var på sin side med i et skolekor på ungdomsskolen drevet av en engasjert lærer. Hun forteller entusiastisk om godt samhold og om en rekke konsertprosjekt fra denne tiden: «Jeg hadde veldig utbytte av det, og fikk med meg masse typer repertoar». Hun legger til at «det er leit at skolekor forekommer så sjelden i dag», en observasjon som synes å være helt i overensstemmelse med beskrivelser av den skolehistoriske utviklingen vi har sett på kunst- og kulturområdet.

I Forsøksplanen av 1960 og Mønsterplanen av 1974 ble det ifølge Harald Jørgensen (1982) oppmuntret til at skolene opprettet kor, korps og orkestre. I 1969/1970 foregikk det daglige eller ukentlige musikkaktiviteter ved 75 prosent av landets 400 ungdomsskoler. Korvirksomheten sto svakest med et antall kor opp mot noen hundre. Her var jentekorene i stort flertall (s. 48, 88). Med unntak av korpsene, ble mange av musikkaktivitetene gradvis overtatt av de kommunale musikk- og kulturskolene. I dag foregår det i noen tilfeller et samarbeid mellom kulturskolene og

---

98 Ifølge Østerberg og Bjørnerem (2017) fulgte NRK, på linje med andre statlige radiostasjoner, den britiske statskanalmodellen. Ved å spille høyverdig musikk framfor det «enkle og lettsindige», ble også staten legitimert som en «alvorlig institusjon» (s. 83).

skolefritidsordningen (SFO), men ut over dette er skolekor en sjeldenhet. Det faller utenfor denne bokas tematikk å følge opp kunstfagenes tidligere og nåværende eksistensberettigelse og status både i barnehagen og grunnskolen. I denne sammenheng dreier det seg i første rekke om å kontekstualisere informantenes mulighetsrom og se på endring over tid.

Det at flertallet av informantene ikke vektlegger disse arenaene som betydningsfulle med hensyn til kunstneriske aktiviteter og opplevelser i særlig grad, kan kanskje ses i sammenheng med at de praktisk-estetiske fagene har blitt betydelig redusert siden 1974. Både i grunnskolen og i videregående skole har det de siste 40–45 år foregått en nedbygging av musikk som obligatorisk fag, parallelt med oppbyggingen av musikk- og kulturskoler og musikklinjer ved videregående skole (Rishaug et al., 2008). Denne utviklingen innebærer samlet sett «at de nye, frivillige tilbudene i form av musikkskoler og musikklinjer delvis har overtatt funksjonen som allmenndannende undervisning, selv om tilbudene bare dekker en liten del av barne- og ungdomskullene» (s. 29).<sup>99</sup>

Informantene som vokste opp i byen ser ut til å ha hatt et mye bredere og mer tilgjengelig musikktilbud enn de som vokste opp i bygda. Det var i stor utstrekning gjennom det frivillige musikkliv at de som vokste opp i bygda høstet sine musikalske erfaringer utenfor hjemmemiljøet. For noen ble sang det mest nærliggende alternativet. Tone forteller hva hun tenkte da hun som 16-åring på midten av 1980-tallet var med som korsanger under oppføringen av et større verk for kor, orkester og solister:

Jeg husker at jeg misunte de musikerne som satt der og spilte, men det var på en måte ikke aktuelt fordi det var jo ingen som underviste i noen instrumenter. Vi hadde jo ikke korps for eksempel, som de fleste plassene har, for da hadde jeg sikkert begynt der også.

I likhet med Tone, er det flere som tilkjennegir at det å holde på med musikk ser ut til å veie tyngst i oppvekstårene, uavhengig av instrument. Fordi det for enkelte ikke fantes så mange muligheter ut over det å synge i skole- eller kirkekor eller spille i skolekorps, ble valg av instrument en

<sup>99</sup> Helt siden den første undervisningen i Norge ble lovfestet i 1739, har sang vært en obligatorisk aktivitet i skoletilbudet. For en kort gjennomgang og henvisning til relevant litteratur som greier ut om sang- og musikkfagets situasjon, popularitet og utvikling i grunnskolen fram til i dag, se Strøm (2018, s. 170).

naturlig følge av dette. Julia måtte som tidligere nevnt velge piano, fordi det ikke fantes sangtilbud på musikkskolen i bygda hun vokste opp. Disse ulike mulighetsbetingelsene må ses i sammenheng musikk- og kulturskolens stilling i perioden fra 1945 til 1985, da informantene hadde sine oppvekstår.

I Sverige ble de første musikkskolene med kommunal støtte etablert i 1930-årene, mens dette skoleslaget ikke så dagens lys i Norge før på 1950-tallet. Først utover på 1970-tallet skjøt etableringen av de kommunale musikkskolene fart her i landet, og etter hvert ble også andre kunstområder inkludert i undervisningstilbudet (Gustavsen & Hjelmbrække, 2009; Nesheim, 2001).<sup>100</sup> Den lave utbredelsen av musikkskolene i perioden da informantene vokste opp, kan være en forklaring på hvorfor så mange av dem ikke fikk sin formelle musikkopplæring innenfor dette skoleslaget. Også privatundervisning hadde best kår i byene. Men uavhengig av oppvekststed forutsatte tilgang til undervisning foreldre som både var innstilte på og hadde økonomiske muligheter til å betale (jf. Rishaug et al., 2008, s. 22).

Til tross for ulike oppvekstforhold og mulighetsbetingelser på tvers av tid og sted, er informantenes brede musikalske bakgrunn og den praktiske erfaringen med musikkulturen udiskutabel. Korsang har her hatt en sentral rolle. Halvparten av informantene oppgir dessuten at foreldrene var amatørmusikere, enten instrumentalt, vokalt eller begge deler. Tre informanter vokste opp i familier hvor en eller begge foreldrene var profesjonelle musikere. Mange oppgir også at foreldrene hadde høyere utdanning, uavhengig av oppvekstperiode. Lignende resultat går fram av en undersøkelse gjort av Nordisk institutt for studier av innovasjon, forskning og utdanning (NIFU) blant kandidater som tok høyere musikkutdanning ved åtte ulike institusjoner i Norge i perioden 2002–2012 (Arnesen et al., 2014). Poenget i denne sammenheng, er at ulike mulighetsbetingelser synes å eksistere uavhengig av oppvekstperiode. Samtidig vil jeg antyde

---

100 Mer enn 150 kommuner hadde musikkskoler i 1980. I 1985 var antallet musikkskoler steget til over 200 (Nesheim, 2001, s. 30). En betydelig utbygging som følge av økt statlig støtte fant sted fra begynnelsen av 1980 til 1990 (Mangset, 1998, s. 30). Til tross for at den kommunale musikk- og kulturskolen ble lovpålagt den 5. juni 1997, hjemlet i opplæringslova (1998, § 13–6), er det fremdeles stor variasjon i musikk- og kulturskoletilbudet i Norge.



at det kan være flere og mer avgjørende konstituerende faktorer som gjør at ting blir som de blir.

## 5.6 Gymnaset: ingen selvfølge

I perioden fra eldste til yngste informant gjennomførte sin obligatoriske skolegang, gjennomgikk skoleverket fra grunnskole- til høyskolenivå en rekke endringer. Til en viss grad gjenspeiles «utdanningseksplasjonen» fra siste halvdel av 1950-tallet og fram til 1970-tallet i forskningsmaterialet. Et markant trekk i perioden mellom 1950 og 1980 var samordningen av ulike skoleslag. Skoleplikten ble i 1969 utvidet fra syv til ni år (Baune, 2007, s. 95). Her ble framhaldsskolen og realskolen (som Kirsten og Bjørn tok), slått sammen til et felles ungdomstrinn i grunnskolen. En voldsom vekst i alle slags videregående og høyere utdanning fant også sted. Kirsten, Bjørn og Stian tok examen artium i gymnaset, noe som på ingen måte var en selvfølge (jf. Frønes & Brusdal, 2001). Informantene forteller ikke mye fra denne perioden, kanskje fordi gymnaset var «totalt rensert for praktisk-estetiske fag», slik Bjørn påpeker. Kirsten fortsatte med å spille piano og ta sangtimer privat, mens Bjørn ennå ikke hadde «oppdaget» stemmen sin. Men han var «over middels interessert i klassisk musikk», som han sier, og forteller at han var en av to–tre elever som under gymnastiden gikk på det som var av klassiske konserter. «Det var det nesten ingen andre som gjorde», legger han til. Stian fikk på sin side et stipend fra hjemkommunen som gjorde det mulig å reise til hovedstaden under gymnastiden for å ta sang- og orgeltimer privat. Underforstått innebærer jo dette at noen i musikkmiljøet må ha lagt merke til hans interesse og talent, forstått som en form for «potensial» (jf. Kingsbury, 1988).

I mange år hadde det ved noen gymnas vært musikklinjer som la hovedvekt på musikkteori (Nesheim, 2001, s. 31). Ingrid var en av dem som dro nytte av at det i 1973 ble startet forsøksvirksomhet med musikkfagskoler hvor det ble lagt stor vekt på utøvende musikkopplæring. Ingrid forteller:

For da jeg sluttet på ungdomsskolen var det sånn at du skulle ta gymnaset. Og jeg skulle jo ha meg et ordentlig yrke liksom. Så jeg tenkte jo ikke på at jeg bare skulle drive med musikk. Og da fantes det noe som het Musikkfagskolen hvor

du egentlig bare hadde musikkfag, 20 timer i uka. Det var som å komme til himmelen, vet du. Folk gikk på gymnaset og strevde og holdt på, og vi hadde 20 timer i uka med bare musikk! Og sang og piano og kordireksjon!

Å kunne drive med musikk hele uka opplevdes altså for Ingrid «som å komme til himmelen», slik hun uttrykker det. Men i 1974, da dagens vidregående skole ble lovfestet, kom kravet om generell studiekompetanse, hvor gymnas og yrkesskoler ble samordnet til én skole med forskjellige studieretninger (Baune, 2007, s. 95).<sup>101</sup> Ingrid måtte ta fire basisfag på friundervisningen parallelt med Musikkfagskolen. Sammen med resten av kullet tok hun eksamen som privatist på midten av 1970-tallet, betalt gjennom et samarbeid mellom fagskolen og musikkonservatoriet. Målet hennes om å bli sanger sto nå klart for henne: «Så vi leste som gale da de siste 14 dagene før eksamen, for jeg hadde jo aldri drevet med det ellers. Og vi sto og det var jo poenget. Vi skulle jo bare ha papirene», sier Ingrid. Det er for øvrig nærliggende å tolke Ingrids utsagn om at sangeryrket ikke ble betraktet som «et ordentlig yrke» opp mot industrisamfunnets generelle tankegods som ennå hang igjen. Selv om Ingrid fikk støtte hjemmefra, kunne det å ta musikkfag virke fremmed også på 1970-tallet, hvor det å gå direkte til videregående skole var noe vel halvparten av ungdommene gjorde (jf. Frønes & Brusdal, 2001, s. 28). Samtidig er det verdt å merke seg at Ingrid, som vokste opp i storbyen, mente det var en selvfølge at man skulle ta gymnaset, noe flere av de yngre informantene som vokste opp i bygda ikke hadde tilsvarende opplevelse av, selv ikke ti år senere (se 5.7).

Stadig flere fylker fikk opprettet musikklinjer som avløste musikkfagskolene, og i dag finner vi musikklinjer i alle landets fylker (Nesheim, 2001, s. 31) Valgmulighetene styres av hvilke utdanningsprogram den enkelte skole tilbyr, og det er derfor fremdeles svært variabelt hvilke reelle valgmuligheter elevene har om de ikke velger å flytte tidlig hjemmefra, slik noen av deltakerne i denne studien har gjort. Henrik kunne for eksempel ha tatt studieretning for allmenne fag i byen hvor han vokste opp, men valgte å flytte til en annen by for å kunne ta musikklinje

---

101 Lov om videregående opplæring (Reform 74) trådte i kraft 1. jan. 1976. Ved gjennomføringen falt betegnelsene *examen artium* og *gymnas* bort fra lovverket, og dette ble omgjort til studieretning for allmenne fag i den videregående skolen. I tillegg ble det opprettet en hel rekke andre studieretninger (Grankvist, 2000, s. 191ff).

på videregående. Seks informanter (Tone, Hedda, Henrik, Synnøve, Solveig og Gitte) tok «musikklinja» i løpet av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet, med noen variasjoner i studieforløpet. Petter og Andreas tok det som etter Reform 94 ble kalt grunnkurs i musikk, dans og drama.<sup>102</sup>

Informantene synes å ha ulike selvfortolkninger knyttet til hvorfor de valgte «gymnaset», en benevnelse som formelt falt bort gjennom Reform 74. Likevel henger «gymnas» igjen, også hos informantene som tok videregående opplæring på 1980-tallet. Hedda var ikke så veldig interessert i sang i utgangspunktet. Hun forteller at hun valgte musikk som en kombinasjon av «nysgjerrighet og latskap», og utdyper:

Jeg var så himla skolerett. Og bare tanken på å begynne på gymnas! Altså, jeg ville ha naturfaglinja, men all den der matten og fysikken [...] og jeg tenkte: «Åh Gud altså!» Så jeg bestemte meg for å ta en sånn løsning som gikk over fire år i stedet for tre, hvor man kunne ta to år musikk. Da fikk du delt opp allmennfagene, og så fikk du leke deg med musikk innimellom.

Hedda valgte kanskje musikklinje mer av bekvemmelighetshensyn og relatert til interesseområde enn at hun hadde som et klart mål om å bli sanger. Andre hadde ikke de samme fagvalgmuligheter som Hedda. Julia forteller at hun skulle ønske at det fantes musikkgymnas i nærheten av hjemstedet da hun var ung. Det var ikke aktuelt å flytte. Hun gikk språklinjen på videregående på begynnelsen av 1980-tallet, og hadde kun anledning til å velge noen få musikktimer i uka:

Og der hadde jeg en musikk lærer, en kjempeflink kordirigent. Han hadde et gymnaskor og lagde arrangementer som er utgitt i en masse bøker. Og han lagde opplegg med jazz der jeg fikk synge låter. Vi gjorde viser, altså, vi fikk gjort mye rart. Jeg fikk aldri tatt noen sangtimer, men jeg sang mye. Vi hadde et stort prosjekt som ble til et TV-program og en plate. Jeg har gjort masse morsomt med kor. Åh, jeg skulle ønsket meg sangtimer! Men det var ikke noe miljø. Og jeg slet mye med videregående. Jeg hadde egentlig ganske lett for det, men jeg hadde ikke noe interesse. Karakterene bare falt og jeg tok til og med en pause. Jeg begynte i tredje, men så bare sluttet jeg, og jobbet i barnehage et år.

102 Alle ungdommer som hadde fullført grunnskolen våren 1994 eller senere, fikk gjennom Reform 94 rett til videregående opplæring i 3 år (Meld. St. nr. 20 (2012–2013), s. 19). Yngste informant i denne studien var nettopp ferdig med videregående skole da grunnskolens lengde ble utvidet til ti år gjennom Reform 97. Da denne reformen ble avløst av Kunnskapsløftet (2006), som omfatter hele den 13-årige grunnopplæringen, ble grunnkurs i musikk, dans og drama hetende Programfag i utdanningsprogram for musikk, dans og drama (Meld. St. nr. 20 (2012–2013), s. 119).

Julia hadde på dette tidspunkt planer om å bli sosionom, men da hun begynte på nytt i tredje på videregående kom hun i klasse med mange som drev med musikkaktiviteter, blant annet flere sangerspirer: «og det var et miljø, og det var flere som var interesserte og så fant vi fellesskapet», uttrykker hun entusiastisk. Korets betydning for sanggleden trekkes nok en gang fram. Hvordan jevnaldrendes kryssende løpebaner også kan spille inn når veivalg skal tas, blir tydeliggjort gjennom Julias fortelling. De var tre sangere i klassen som bestemte seg for å søke på folkehøgskole med sang som hovedinstrument, og dette fikk avgjørende betydning for Julias videre sangerløp. Hun forklarer at hun kanskje ikke var så tidlig ute som mange av sine jevnaldrende fordi hun ikke hadde hatt sangtimer, og fordi stemmen var nokså «lekk». Den musikalske ballasten hun fikk med seg fra oppvekstårene og det at hun utviklet seg langsomt, opplever Julia likevel som «bra i det lange løp».

På folkehøgskolen gikk Julia hos en jazzlærer, og fikk for første gang innføring i pusteteknikk. Læreren mente at stemmen hennes passet godt til denne sjangeren, og en plan om å søke seg videre på en jazzlinje vokste fram. «Men jeg syntes også det var morsomt med klassisk, så jeg fikk jo utfordringer. Jeg fikk synge med strykeensemble og masse annet. Jeg var ikke redd», forteller Julia. Bevisstheten om egne tekniske svakheter hindrer henne ikke i å kaste seg ut i ukjent farvann. En uredd og til dels pragmatisk grunnholdning (hvis jeg ikke får det til, så finner jeg andre veier og muligheter, men jeg får i hvert fall holde på med musikk) kan i vesentlig grad se ut til å være utslagsgivende for veien videre.

Hedda og Julia var skoletrette. Interessen for de tradisjonelle gymnasfagene var laber, noe også Ingrid, Andreas og Petter gir uttrykk for. I henhold til Börjesson (2012) ser ikke en slik generell utdanningskapital ut til å verdsettes særlig høyt blant elever som senere velger en prestisjefylt kunstutdanning. De viser verken vilje til eller behov for å forbedre sine karakterer senere (s. 95). Synnøve virker derimot til å sette pris på en rekke fag også utenom musikkfagene. Jeg oppfatter det slik at en vokal løpebane ikke var det eneste veivalget for alle. Derfor er det ikke grunnlag for å trekke entydige konklusjoner.

Flere informanter forteller om varierte interesser og talenter på ulike områder. Hedda er en av dem: «Problemet mitt var at jeg var så flink til

så mye», forteller hun. Hedda fikk trykket en novelle da hun var tolv, at hun malte mye som tenåring og ble anbefalt å søke Kunstakademiet. Men egentlig vill hun holde på med teater: «Det var min drøm i magen, ikke sant?» Hedda mener at det kunne ha gått hvilken som helst vei «jeg hadde så lyst til å holde på med alt, men jeg hadde blitt middelmådig på alt også. Du kan bli bitter av å gå rundt og ikke ha prøvd hvor langt du kan nå på det du egentlig er best til». Slik framstår det «å velge et fag» som strategisk for å unngå en identitetskrise (se 6.6).

Da Henrik valgte å flytte til en annen by for å kunne ta musikklinjen på videregående, begynte han med piano som hovedinstrument. Men snart gikk han over til fagott fordi det var så gode lærerkrefter på treblås. På humoristisk vis sier han at alle instrumentalistene ble «presset» til å ha sang som biinstrument, men er samtidig tydelig på at det var her hans nokså kronglete sangerbane startet. En spesiell opplevelse fra en musikkhistorietime ble et vendepunkt. Læreren spilte et utdrag fra Glucks *Orfeus og Eurydike*: «Og da begynte jeg å høre etter husker jeg, og syntes det var veldig flott! For jeg hadde ikke noe særlig forhold til klassisk sang før det. Og jeg syntes det var veldig artig på sangtimene etter hvert», forteller Henrik som siste skoleår flyttet til en større by. Her valgte han å bytte til sang som hovedinstrument fordi det bød seg en mulighet for å ta timer hos en «meget dyktig sangpedagog». Ved første øyekast ser det altså ut til at Henriks veivalg er basert på ulike læreres kompetanse og ry.

Petter begynte på allmennfaglig studieretning midt på 1990-tallet. Musikerforeldrene var aldri spesielt opptatt av idrettskarrieren, forteller han, men de støttet godt opp om alt som hadde med musikkaktiviteter å gjøre. Selv om han var mer interessert i fotball enn i musikk, valgte han likevel å bytte til musikklinjen fra 2. klasse. Han hadde blitt kjent med gutta som spilte i band: «Den sosiale intelligensen var høyere blant musikerne enn blant de som snakket i garderoben på fotballtreningen, og det fant jeg mer interessant, tror jeg». Her er det nærliggende å tenke at Petter har funnet sine likesinnede basert på en type hjemlig forståelse som i bourdieusk forstand kan sies å dreie seg om å beherske et språk. Det vil si en språklig kompetanse han har fått med seg gjennom oppveksten og en type nedarvet symbolsk kapital som verdsettes i musikkmiljøet (jf. Palme et al., s. 119). Når jeg spør om bakgrunnen hans hadde noe med dette

valget å gjøre, og om foreldrene kanskje har hatt en slags påvirkningskraft, svarer Petter:

De har nok det. Altså, de har aldri vært de foreldrene som har vært med på alle fotballturneringer, de har aldri fulgt opp det. Jeg har jo hørt i alle år hvor flotte alle barna var som spilte på Kulturskolen, ikke sant, men jeg har ikke tenkt på det som en reell grunn. Kanskje er det noe som kommer automatisk. Hvis du har en fotballinteressert pappa så backer han vel opp mye mer. Jeg hadde jo musikkinteresserte foreldre, så det er klart at de ble glade da jeg valgte den veien.

I senere kapitler skal vi se at Petter på mange måter følger stimen han er inne i, uten å reflektere særlig over hvorfor han holder på med sangen. Selv om han valgte å hoppe over til musikklinja, prioriterte han fremdeles fotballen framfor musikken. Han opplevde seg selv som «en normal sanger», men lærte fort og fikk bra karakterer. Petter fortsatte et år på en musikkfolkehøgskole med sang som hovedinstrument etter videregående: «som så mange andre har gjort», legger han til. Selv om kun tre informanter gikk denne veien, spiller nettopp slike spesialiserte musikkfolkehøgskoler en viktig rolle for mange som «et ekstra forberedelsesår før opptak til høyere musikkutdanning» (jf. Rishaug et al., 2008, s. 17). I perioden 1985–1994 hadde 5–6 prosent av kandidatene innen musikk- og scenekunstgruppen folkehøgskole, ifølge Olseng (1995, s. 33). Dette tallet har økt betraktelig de senere årene (se 7.4).

Etter 9. klasse, på begynnelsen av 1990-tallet, hadde Andreas egentlig lyst til å reise bort for å gå musikklinjen, slik som Henrik. Det opplevdes som «litt langt å reise hjemmefra», så han «gjorde som alle andre». Å følge flokken innebar ifølge Andreas enten å gå mekanikerlinjen eller å ta allmennfag på videregående. Dette ble man anbefalt gjennom rådgivningstjenesten på skolen på den tiden, forteller han. Andreas begynte på studieretning for allmenne fag i byen, men sluttet etter første året, noe han hadde full aksept for hjemme: «Jeg kjente at dette ikke var helt min greie, nei. Så det der møtet med gymnaset det var ikke noe godt». Han fikk en jobb i en barnehage og begynte samtidig å synge i bygdekoret sammen med en kompis, da han var 17 år: «og vi bare heiv oss med i koret da, litt for skøys skyld. Og så fikk jeg veldig mye gode tilbakemeldinger». Året etter ble det etablert en musikklinje ved gymnaset. Andreas hadde spilt i korps i 11 år, og kom inn med tuba som hovedinstrument. Han

ble med i skolekoret og fikk ganske raskt solistoppgaver. Andreas husker godt den første solistopptreden: «det var vel kanskje egentlig en liten sånn drøm», sier han, og trekker her en forbindelseslinje tilbake til barnehagen, da han som femåring sto på en krakk under samlingsstunden og sang for full hals til stor glede for sitt publikum.

Andreas gikk over fra tuba til sang, og forteller at det føltes helt rett å ta musikklinjen, selv om det var «helt på siden av det folket i bygda gjorde». Det ble greit mottatt, sier han, men fordi det het musikk, dans og drama, var det mange som hang seg opp i «det der med dans. Men de visste jo at jeg sang», fortsetter Andreas: «Var det en fest, så var det jo sånn at jeg måtte synge noe, ikke sant? Det var alltid sånn. Så jeg har jo sunget siden jeg var tre». Han tilføyer at da han for alvor begynte å synge på videregående, «da kom jeg hjem!» Andreas fikk imidlertid aldri fullført. Samboeren ble gravid, og han påtok seg forsørgeransvaret for den lille familien. I stedet begynte han i et velrennomert blanda kor hvor han fikk flere solistoppgaver: «Så jeg har møtt på noen som har villet meg godt og gitt meg noen sjanser. Det har vært veldig bra, at jeg har fått prøvd meg litt grann». Her berører Andreas noe jeg tolker som vesentlig i startfasen av sangerløpet: At noen, det være seg dirigenter, produsenter, lærere, arrangører eller andre i lokalsamfunnet støtter opp om og byr unge sangere som ennå har en lang vei å gå, muligheter til å få prøve seg og skaffe seg erfaring. Flere av informantene har mottatt slike positive tilbakemeldinger og blitt lagt merke til. Dette kan også ha bidratt til en positiv framtidsvurdering, det vil si til konstitueringen av *en tro* på at de er en av de «utvalgte», et poeng jeg utdypet særskilt i 5.9 og 6.9.

## 5.7 Bygdedyret og andre fenomener

Ved en tilfeldighet fikk Tone vite at det var startet opp en musikklinje på et gymnas i nabofylket: «Jeg visste ikke at det fantes en gang», forteller hun. Men Tone møtte stor motstand hjemme, og startet en bearbeidingsprosess et halvt år i forkant av skolestart. Hun fikk god hjelp «i kulissene» som hun sier, både fra kordirigenten i bygda og musikkinteresserte venner. Ikke minst mener hun en av brødrene banet vei. Han var den første til å ta både gymnas og høyere utdanning i familien. Tone tror dessuten

at det hadde vært enklere hvis hun hadde spilt et instrument, «for det var noe mer konkret». Hun opplevde at holdningen i nærmiljøet var av typen: «Altså, sang, hva er det liksom?» Sambygdingenes reaksjon kan tolkes som en nedvurdering. At sang ble oppfattet som noe eksotisk og temmelig unyttig, er en nokså gjengs opplevelse blant informantene. Tones strategi var å argumentere sterkt for å bli musikk lærer:

Jeg husker jeg kom på den geniale ideen å si at jeg kunne bli musikk lærer. Altså, jeg kunne jo bli lærer! Den brukte jeg veldig hardt for jeg måtte jo kunne si at det var noe poeng i det hele. Jeg forstår jo deres motstand, jeg var jo liksom yngstejenta. Jeg var bare 16 år og skulle flytte så langt hjemmefra. Det var jo sånn at jeg bare kunne komme hjem en gang i måneden. Men jeg ville det virkelig. De ga seg jo merkelig nok til slutt. De så antagelig hvor mye det betydde for meg, og jeg var nok sikkert litt tøff selv også, for jeg visste jo ikke helt hva jeg gikk til.

Med et tilbakeskuende blick er det Tones klare formening at hvis hun hadde vært gutt, ville denne prosessen ha vært mye enklere. Hun tilføyer at yrkesskolen nok også hadde vært lettere å argumentere for. Hadde Tone valgt allmennfag på videregående eller yrkesskolen, måtte hun likevel ha flyttet på hybel, men nærmere hjemstedet. At hun ble den første jenta i familien som tok videregående og senere høyere utdanning forklarer delvis foreldrenes motstand. Sannsynligvis dreier det seg om en kombinasjon av flere faktorer, som kulturell bakgrunn, bygdesamfunnets konformitetspress eller avvik i forhold til utradisjonelt utdanningsvalg, lange avstander og ung alder. Selv om Tone ikke nevner økonomi i denne sammenheng, strakk i mange tilfeller ikke borteboerstipendet til i fullt monn, verken for elever som tok gymnas eller yrkesfag. Ifølge Tones vurderinger syntes nettopp sistnevnte veivalg å bli betraktet som den mest farbare mot det framtidige yrkeslivet i hennes nærmiljø. Å ta musikklinje på videregående og ikke minst høyere utdanning etter gymnaset var ikke vanlig, mener hun:

Det er mange av dem jeg gikk på skolen sammen med som fremdeles bor der og som kanskje knapt gikk gymnas. Mange har jo sikkert interessante jobber og trives og synes det er helt ok, men jeg tror ikke jeg ville ha gjort det. Man kan si at det er helt tilfeldig, men det er også en grunn til at man gjør det man gjør. Og kanskje nettopp fordi jeg fikk den motstanden hjemme, så ble jeg også litt tøffere på at «Det her skal jeg klare! Hvis jeg gjør noe feil nå, så kommer pappa og henter meg!», ikke sant? «Da er det rett hjem».



Foreldrenes innvendinger og bygdas delte syn på Tones valg gjorde henne mer standhaftig og målrettet, en indre motivasjon hun gir uttrykk for å ha bevart gjennom hele sangerlivet. Valget var, som hun selv påpeker, ikke «tilfeldig», snarere nødvendig. Drivkraften var å bli profesjonell sanger, selv om det ikke sto helt klart for henne før hun hadde kommet godt i gang på musikklinjen på videregående. Tones sterke vilje til å søke seg til musikklinjen til tross for farens innvendinger, kan som Mangset (2004, s. 106) også er inne på, nærmest sies å fungere som «en bekreftelse på 'kallets styrke trass i motstand'».

Helt fra hun var 12 år hadde Synnøve fått høre fra ulike hold, og spesielt fra pianolæreren, at hun var et talent og at hun måtte satse på sangen. For Synnøve ble det «bare helt selvfølgelig» at hun skulle begynne på musikklinja. Der opplevde hun for første gang å møte jevnaldrende hun var på bølgelengde med, at hun møtte folk «som var like rare», som hun lattermildt uttrykker. «Altså, det var ok å være opptatt av musikk, å lese historie og være interessert i norsk, å skrive stil og kunne diskutere litteratur», legger hun til. Synnøve beskriver et lokalsamfunn hvor «bygdedyret», forstått som den rurale versjonen av janteloven (jf. Brox, 2000), gjorde seg sterkt gjeldende:

Jeg vokste opp i et sånt miljø der – dette har kanskje ikke så mye med sang å gjøre, men det har med identitet å gjøre – men i min familie tok vi utdanning. I bygda var ikke det så veldig vanlig. Folk var kanskje litt misunnelige. Jeg hadde mange venner og venninner, men jeg husker at jeg ble litt utenfor en periode. Og det var litt vanskelig å finne noen som også var interessert i å jobbe med skolen og – ikke det at jeg var så flink på skolen – men jeg var nå sånn noenlunde ok. Og storebrødrene mine gikk på universitetet, og i bygda var det sånn at bare det å gå på allmennfag, altså det som het gymnas, det var helt uvanlig. Og vi var jo, altså [...] at man trodde man var noe, du vet, det der bygdedyret.

Synnøve deler Tones oppfatning av at det ikke var så vanlig å gå gymnasen i bygdene hvor de vokste opp. En kommentar til dette er at kvinnes utdanningsrevolusjon nettopp kom på 1980- og 90-tallet, da utdanningsnivået blant foreldrene var høyere (Frønes & Brusdal, 2003, s. 292). Og helt fra 1970-tallet var det flere kvinner enn menn som flyttet fra bygda. Denne utviklingen gikk imidlertid i utakt, og kunne variere mye fra sted til sted.

Det diffuse ubehaget og følelsen av å føle seg utenfor, utdyper Synnøve når hun hopper til en episode rett etter at hun var begynt på universitetet noen år senere. Hun var på besøk i hjembygda, og opplevde det hun fortolker som en nedlatende holdning fra barndomsvenninnene til det å ta høyere utdanning:

Og da jeg var 18 år satt jeg der og tenkte: «Hvordan skal jeg kunne forsvare meg og overleve i en sånn bygd?» Til og med noen av foreldrene spurte meg: «Hva gjør du?» «Ja, nei, jeg studerer på universitetet». Og da var det bare sånn: «Å, ja ...», den der holdningen. Og da kan man jo snakke om sosial kompetanse når du da kommer inn i et miljø hvor foreldrene er psykologer og leger. Det var jeg egentlig vant med da jeg gikk på videregående også, at foreldrene hadde utdanning og at det var noe positivt.

Bygdedyret kan sies å fungere som en metafor på den underliggende problematikken mellom ulike grupperinger i bygda og hvilke sosiale og kulturelle normer og koder som gjorde seg sterkest gjeldende.<sup>103</sup> Ved å anvende begrepet «sosial kompetanse» er det kanskje denne form for distinksjon Synnøve sikter til. Slike stilltiende konflikter kan imidlertid være like virksomme i byen, slik Ottar Brox (2000) påpeker.

Det kommer tydelig til uttrykk at Synnøve plasserer sin egen familie inn i et sosialt klassedelt bygdesamfunn når hun forteller fra oppvekst-årene. Foreldrene hadde høyere utdanning og ledende posisjoner innen kulturlivet i bygda. De kunne begge ha satset på musikeryrket, forteller hun, men begrunner deres valg med at «det var jo rett etter krigen, de var ferdig utdannet i 1951, og de hadde vel ikke den økonomien, kanskje. Moren min kom fra en familie der de hadde litt bedre økonomi, men de måtte jo ha noe å leve av». Det var dessuten ikke slik at foreldrene tok Synnøve og søsknene med inn til byen for å gå på konserter. Nå var det ikke så mange konserter i byen heller, forteller hun, og i hvert fall ikke opera: «Opera – det var liksom for de fine. Det var ikke det at vi ikke var fine sånn i bygda, for i bygda var vi jo de fine kan du si. Nei, nå begynner jeg å snakke om den statusen til foreldrene mine», avbryter Synnøve som etter min oppfatning forsøker å forklare hvorfor hennes bakgrunn likevel ikke opplevdes å ha gitt den ballasten hun trengte framover i sangerløpet.

---

103 Bygdedyret er et begrep skapt av forfatteren Tor Jonsson, som omhandler negative sider av livet på den norske landsbygda (jf. Brox, 2000).

I motsetning til provinsen er hovedstaden det stedet i det fysiske rommet hvor det er størst fortetning av attraktive goder og flest aktører med dominerende posisjoner, hevder Bourdieu (1996, s. 152). Når Synnøve gir uttrykk for at familien tilhørte «de fine» i bygda, men ikke sammenlignet med bakgrunnen til mange av dem hun senere møtte både på videregående og under musikkstudiene, kan det nettopp tolkes i retning av at hun ikke hadde hatt den samme tilgangen til den «legitime kulturen». Som Bourdieu (1996) er inne på, reproduseres gjerne slike samfunnsmessige motsetninger, for eksempel mellom hovedstad og provins «i mentale og språklige former som et prinsipp for oppfattelse og inndelinger, i form av grunnleggende motsetninger, det vil si som kategorier for oppfattelse og verdsettelse» (s. 152–153). Slik vil noen mennesker lettere kunne «oppta et sted på en legitim måte» som noe naturlig og tatt for gitt (s. 156).

Kirsten er seg bevisst at hun kommer fra et såkalt «møblert hjem». Om den instrumentale veien forteller hun: «Den gikk jo fra at jeg spilte piano først, for det gjorde man liksom der hvor jeg vokste opp». Ulike tilganger til kulturelle goder er det flere som er seg bevisst. Uppfordret legger mange informanter for dagen hvorvidt de hadde piano i barndomshjemmet eller ei. Synnøve presiserer på sin side at de ikke hadde piano hjemme, «bare et sånt Hammond trøorgel». Pianoet, «det moderliga instrumentet framför andra» (Bourdieu, 1991, s. 175), får på den måten en symbolsk funksjon. Dette fordi det ikke er noe som ser ut til å være mer intimt knyttet til samfunnsklasse eller til den utdanningskapital man innehar, enn å gå på konserter eller å kunne spille et «nobelt» instrument (s. 172). Når det er sagt, er pianoet helt opplagt et sentralt hjelpeinstrument for sangere. Kanskje belyser det i større grad hvorfor nettopp dette instrumentet trekkes fram i ulike sammenhenger framfor at det har en rent klassifiserende funksjon.

Jeg registrerer at livshistoriene bærer preg av etterhåndskonstruksjon. Ut ifra den spesifikke sosiale situasjonen intervjuene utgjør, ligger det gjerne en forventning om at informantene tilskriver sine løpebaner en sammenhengende logikk (jf. Palme et al., 2012, s. 118). Et eksempel er hvordan fortellingene fra oppveksten i bygda og hjemmemiljøet forsterker dramatikken i møtet med musikkutdanningsinstitusjonen. Her er det tydelig at enkelte informanter får erfare at de ikke behersker de sosiale og kulturelle kodene. Dette tilskriver de gjerne oppvekststedet, noe som

blant annet kommer til uttrykk gjennom setninger som: «Jeg kommer fra et lite sted», eller «jeg var jo et sånt gudsord fra landet». Alle informantene er imidlertid opptatt av hvorvidt oppvekstårene har dannet grunnlaget for en god selvfølelse og «sterk psyke». Dette oppfatter jeg er faktorer som tillegges stor betydning i møtet med det usikre sangeryrket i tillegg til vokale og musikalske ferdigheter.

## 5.8 Sen start?

Flertallet av informantene har enten ikke hatt tilgang til eller ikke valgt å gå hos sangpedagog før de begynte på videregående skole eller senere. Når det gjelder formelle sangtimer er det, som vist under (tabell 2), kun tre informanter som har fått individuell opplæring hos sangpedagog før fylte 15 år. Foruten Synnøve og Solveig er det faktisk to av de eldste informantene, Kirsten og Ingrid, som begynte med formelle sangtimer tidligst. Bjørn og Brage startet på sin side ikke med formell opplæring før de var 20 år. Her finner jeg altså ikke samsvar mellom starttidspunkt og tiden informantene vokste opp i:

**Tabell 2.** Starttidspunkt, formell sangundervisning

Informant	Start-alder	Opplæringsarena	Informant	Start-alder	Opplæringsarena
Kirsten	15 år	Privattimer	Julia	20 år	Folkehøgskole
Bjørn	20 år	Lærerskole	Tone	16 år	Musikklinje vgs.
Stian	18 år	Privattimer	Synnøve	12 år	Musikkskole
Ingrid	11 år	Musikkskole	Hedda	16 år	Musikklinje vgs.
Brage	20 år	Privattimer	Solveig	14 år	Musikkskole
Gitte	16 år	Musikklinje vgs.	Andreas	18 år	Musikklinje vgs.
Henrik	17 år	Musikklinje vgs.	Petter	17 år	Musikklinje vgs.

**Gj.snitt: 16,4**

Kun fire informanter (Kirsten, Ingrid, Synnøve og Solveig) har hatt enetimer med en sanglærer før de begynte på videregående skole/folkehøgskole, og noen enda senere. Gjennomsnittsalderen da informantene startet med formell sangundervisning hos en sangpedagog var 16,4 år. I en studie av svenske operasangere fant Sandgren (2005, s. 61) at

starttidspunktet for den formelle sangopplæringen var 19 år i gjennomsnitt. Sangerne i foreliggende studie kan derfor ikke, som i Sandgrens studie, betraktes som *very late beginners*. Likevel er de fortsatt senstartere sett i forhold til andre instrumentgrupper.

Det er en utbredt oppfatning at klassiske musikere starter sin formelle opplæring tidlig i barneårene. Ofte ses da musikergruppen under ett, slik som i NIFUs undersøkelse (Arnesen et al., 2014, s. 8), hvor det framgår at de fleste begynte å spille et instrument i ung alder, med en gjennomsnittsalder på åtte år. Svært få begynte med instrumentopplæring da de var tenåringer eller eldre. Også Mangset (2004, s. 101) kommenterer den langvarige og omfattende ferdighetstreningen som kreves innenfor klassisk ballett og klassisk musikk, men han skiller heller ikke i særlig grad mellom de ulike instrumentgruppene.

I henhold til Spahn & Richter (2006) bør ikke sangere starte med spesifikk, inngående stemmetrening før etter puberteten når strupehodet er ferdig utviklet. Vanligvis begynner sangere å ta soloundervisning med tanke på en karriere i alderen 16–19 år. Mange starter imidlertid med spesifikk vokalopplæring mye tidligere, og det finnes ingen felles overenskomst blant sangpedagoger eller forskere om når en slik inngående stemmeundervisning ideelt sett bør starte. Individuelle forskjeller vil trolig spille en rolle i vurderingen. Kravet om tidlig ferdighetstrening kan nærmest forstås som en «sosialt konstruert konvensjon» innenfor visse kunstdisipliner, mener Mangset (2004, s. 101). Når flere av informantene oppfatter seg selv som senstartere, kan det nettopp tolkes i lys av en slik konvensjon. At de faktisk *er* senstartere, blir etter min oppfatning oversett i kultursosiologiske undersøkelser. Ekspertiseforskningen kan på sin side sies å ha bidratt til etableringen av disse sosiale konvensjonene.

I den psykologiske ekspertiseforskningen er hovedformålet å finne ut hvorfor det er noen mennesker som utmerker seg innenfor et spesifikt område eller delområde. Prestasjonene fordeler seg på forskjellige kvalitetsnivåer, hvorav ekspert er det høyeste nivået. Ekstraordinære prestasjoner befinner seg imidlertid på trinnet over ekspertnivået. Dette nivået omtales med begreper som *eminent performance*, *superior expert performance*, *exceptional performance* og *maximal level of performance*. Videre anvendes relative begreper til nivået generelt, slik som *elite performers* og *world*

*class performers* (Ericsson, 2006; Ericsson et al., 1993; Ericsson et al., 2007b; Jørgensen, 2002a, 2002b). Når blikket rettes mot musikere, er det ofte disse eksepsjonelle utøverne som er studieobjektene. Hvis man skal ta filantropen Alberto Vilar på ordet (i et intervju som omhandler Renée Fleming), viser historien at det på ethvert gitt tidspunkt de siste 100 årene har vært 30 til 40, maksimum 50 virkelig store klassiske sangere i verden (Palmer, 2002).

Fordi det krever tid å bli ekspert, er en tidlig start helt nødvendig, hevdes det. Selv de mest begavede utøverne innen sjakk eller idrett trenger minst 10 år eller 10 000 timer med intens øving før de vinner internasjonalt ry. De fleste elitemusikere trenger enda mer tid; i gjennomsnitt fra 15 til 25 år med øving før de oppnår suksess på et internasjonalt nivå (Ericsson et al., 2007b, s. 5). I henhold til Jørgensen (2002a) er kanskje ekspertiseteorienes viktigste bidrag at de har belyst «hvordan oppdragelse og undervisning og egeninnsats over lang tid kan føre til bemerkelsesverdige resultater uten at personene har vist spesielle talenter i tidlig barndom» (s. 36). Det ligger fjernt fra informantenes selvforståelse at det nesten bare er øving som gjør mester. Og med tanke på hvor mange egenskaper og faktorer som spiller inn for å oppnå et høyt nivå som sanger, og ikke minst hvilke mekanismer som trer i kraft for å få innpass i sangermarkedet, virker en slik forståelsehorisont reduksjonistisk, sett fra mitt ståsted. Dette krever ytterligere utdyping.

Ekspertiseforskningen har en sterk posisjon innen det vitenskapelige kunnskapsområdet som studerer musikers ferdighetsutvikling og hvem som kan forventes å nå et nivå som eksepsjonelle utøvere. Her ser man blant annet på sammenhengen mellom starttidspunkt for formell musikkopplæring og variasjoner i prestasjonsnivå. I en undersøkelse ved en tysk musikkhøgskole fant Kopiez (1997, s. 37) at sangstudentenes formelle vokalopplæring hadde startet veldig sent (i gjennomsnitt 13,2 år) sammenlignet med en gruppe internasjonalt anerkjente klassiske sangere (i gjennomsnitt 8,1 år). En lignende divergens fant Kopiez (s. 41) mellom tyske fiolinstudenter som (starttidspunkt i gjennomsnitt 7,1 år) og en gruppe internasjonalt anerkjent fiolinister (begynneropplæring ved 5,1 år i gjennomsnitt). Jørgensen (2001a) gjorde tilsvarende funn i en undersøkelse ved et norsk musikkonservatorium. Han fant at starttidspunktet for sangstudenter i gjennomsnitt var 14,4 år, og at sangerne med høyeste karakterer ved

musikkonservatoriet hadde startet tidligst med formell instrumentopplæring (s. 231). Begge fant imidlertid stor variasjon med hensyn til starttidspunktet. Kopiez (1997) fant en spredning for starttidspunktet fra 7 til 20 år, mens Jørgensen fant en spredning fra 9 til 20 år. Det at noen starter tidlig, eller får høye karakterer under studiene, trenger nødvendigvis ikke å samsvare med hvordan det går senere i yrkeslivet.

Mange ekspertutøvere begynner sannsynligvis senere enn gjennomsnittet, og Jørgensen (2001a) anerkjenner at starttidspunktet alene ikke er tilstrekkelig eller nødvendig for å oppnå suksess. Dette begrunner han blant annet med at mange dyktige utøvere har startet tidlig uten å nå ekspertisestatus (s. 229). Til tross for at sangere er *late beginners* (jf. Kopiez, 1997), kommer både Kopiez og Jørgensen fram til at selv om det finnes individuelle unntak og at fenomenet er komplekst, er en tidlig start med formell undervisning en forutsetning for å utvikle ekstraordinære ferdigheter. Dette må ses i sammenheng med at det å oppnå et høyt utøvende nivå krever en høy grad av akkumulert øvingstid, gjennom *deliberate practice*, altså målrettet øving (se 6.9). Begge poengterer at indre motivasjon og foreldrenes og lærernes rolle har avgjørende betydning, og at en tidlig start alene ikke er noen garanti i forhold til en framtidig yrkeskarriere. Hvilke andre avgjørende faktorer som spiller inn, blir imidlertid ikke berørt, noe som etter min oppfatning gir et nokså snevert og kanskje til og med feilaktig bilde av hvorfor noen lykkes som musikere og andre ikke.

Det ser ikke ut til at ekspertiseteoriene tar særlig høyde for verdien av den uformelle opplæringen som finner sted i ulike sammenhenger gjennom barn og unges oppvekstår. Jeg oppfatter også at virkningen av en bred musikalsk bakgrunn synes å være undervurdert. Her står korsangen i en særstilling, selv om opplæring på andre instrumenter også spiller en vesentlig rolle. Slik jeg tolker informantenes barndom og ungdomstid, har nettopp slike musikalske eller kunstneriske aktiviteter hatt stor betydning fram mot en mer formalisert opplæring. Jørgensen (2001a) viser til studier som angår korsangens betydning, men med unntak av Sandgren (2005), har jeg ikke støtt på forskning som vektlegger breddeaktivitetens relevans i klassiske sangeres livsløp.

Ser vi på den allsidige musikalske bakgrunnen til informantene, har alle, ut over det å synge, spilt minst ett instrument. Med unntak av

Brage har alle spilt piano. En del av opplæringen har foregått i en formell kontekst, enten privat eller i den kommunale musikkskolen gjennom en-til-en-undervisning organisert som en form for mesterlære. En overvekt av musikkaktivitetene har foregått innen fritidsmusikklivet, i en såkalt uformell kontekst, slik som kor, korps, amatørorkester og/eller band. Tabell 3 gir en oversikt over informantenes musikkrelaterte aktiviteter fra tidlig barndom fram til 20-årsalderen uavhengig av oppvekstperiode. Her er også foreldrenes musikalske bakgrunn tatt med.

**Tabell 3.** Musikkrelaterte aktiviteter fra tidlig barndom fram mot 20-årsalderen

Instrument/aktivitet	Under 13 år	13-20 år
Barnekor, jentekor, skolekor, ungdomskor, kammerkor, blandakor (evt. obligatorisk kor i videregående skole)	Stian, Ingrid, Gitte, Synnøve, Solveig, Petter, Julia	Stian, Ingrid, Gitte, Synnøve, Solveig, Petter, Julia, Brage, Henrik, Tone, Andreas
Sangtimer (privat el. i musikkskolen)	Ingrid	Ingrid, Kirsten, Gitte, Synnøve, Solveig
Sang hovedinstrument (el. biinstrument) i videregående skole og tilvarende		Ingrid, Gitte, Henrik, Tone, Synnøve, Solveig, Andreas, Petter, Hedda
Piano privat, kulturskole, biinstrument videregående skole	Kirsten, Stian (selvlært), Ingrid, Gitte, Henrik, Julia, Synnøve, Petter	Kirsten, Stian, Ingrid, Henrik, Julia, Synnøve, Petter, Solveig, Hedda, Andreas, Tone
Orgel		Stian
Korps, skolekorps	Synnøve, Andreas	Brage, Andreas
Skoleorkester, strykeorkester	Solveig	Brage, Solveig
Strykeinstrument: fiolin, cello	Hedda, Solveig/Petter	Solveig
Treblås: fløyte, fagott		Tone, Henrik
Messingblås: kornett, tuba, baryton og trombone	Synnøve, Andreas	Brage, Andreas
Gitar, el-gitar	Bjørn, Brage	Bjørn, Brage
Kontrabass, el-bass		Brage
Band		Brage
Foreldre, amatørmusiker(e)	Kirsten, Ingrid, Julia, Henrik, Synnøve, Solveig, Andreas	
Foreldre, profesjonell(e) musiker(e) el. musikkrelatert yrke	Gitte, Hedda, Petter, Brage	
Foreldre, liten el. ingen musikalsk bakgrunn	Tone, Stian, Bjørn	



I likhet med informantene i denne studien, har nesten alle kandidatene i NIFUs undersøkelse (Arnesen et al., 2014), deltatt i en eller flere musikkrelaterte aktiviteter før musikkutdanningen gjennom privat musikkundervisning, kulturskole, kor, korps, orkester, talentutviklingsprogram og rockeklubb eller lignende (s. 8). Allsidighet synes derfor å være utbredt også i dag, selv om betydningen av disse aktivitetene ikke poengteres. Til tross for at flertallet av sangerne i denne studien relativt sett er senst-artere, er det ikke ensbetydende med at musikalske opplevelser og vokal aktivitet under oppvekstårene er uten betydning; snarere tvert imot. Drømmen om en kunsterisk løpebane ser ut til å ha begynt å spire hos flerparten allerede tidlig i barneårene, selv om utdannings- og yrkesvalget ble tatt på et mye senere tidspunkt av de aller fleste.

## 5.9 Coda: Fundament og talent som livsforklaring

I dette kapittelet har jeg introdusert de 14 informantene som deltar i studien og beveget meg på langs i deres livshistorier, slik hver og en i retrospekt formidler sin personlige logikk knyttet til opplevelser fra barne- og ungdomstiden. Jeg har samtidig søkt på tvers i materialet etter gjengse temaer som framstår vesentlige i sangerlivets tidligste faser. Det store aldersgapet på 33 år mellom eldste og yngste informant har bidratt til store variasjoner innad i informantgruppen. Blant annet endret skole-systemene seg fortløpende etter hvert som informantene kom i inn i historiens gang, og oppvekstvilkårene både i by og bygd var annerledes på for eksempel 1950- og 60-tallet enn på 1970- og 80-tallet. Slike miljø- og samfunnsvilkår har i en viss utstrekning vært nødvendig å gripe fatt i for å situere informantenes livshistorier i tid og sted. Det er likevel to overordnede kategorier som etter min oppfatning peker seg ut i analysen når det gjelder å tolke informantenes erfaringer av muligheter og begrensninger for handling knyttet til oppvekstårene, og disse er vevd tett sammen: *Fundament* og *talent som livsforklaring*. Dette forstår jeg i lys av den meningsdanning som binder fortiden sammen med her-og-nå-situasjonen i livshistoriene og til det som skal komme.

*Sangerfundament* er et begrep jeg har utviklet med basis i forskningsmaterialet. Det omfatter vokale, musikalske og personlige ressurser som

står i et relasjonelt forhold til sosiale og kulturelle betingelser, verdier og normer. Før gymnastiden synes ikke utviklingen av vokale ferdigheter å være det primære, snarere det naturlige ved å synge og etableringen av et allsidig og stødig fundament knyttet til mange områder av livet. Når informantene spesielt vektlegger «fundamentets» betydning knyttet til både musikalske og personlige forhold, tolker jeg dette som et svar på den usikkerhet de møter senere i sangerlivet. På den måten blir barndommens opplevelser så viktige for mange; de blir meningsbærende, som en forklaring på hvorfor det gikk som det gikk. Fordi kategoriene fundament og talent ser ut til å være et betydelig referansepunkt, og av den grunn mer eller mindre er gjennomgående i informantenes livsfortellinger, er det ikke formålstjenlig å utdype alle faktorene som ligger til grunn for denne tematiseringen her. Refleksjonene rundt denne tematikken følges derfor opp i kapittel 6.9, med særlig vekt på ideen om talent.

Oppvekstvilkårene endret seg radikalt etter hvert som informantene trådte inn i livets forløp, selv om velstandsutviklingen og samfunnsutviklingen generelt bare i noen grad gjenspeiles i forskningsmaterialet. Dette kan selvsagt tilskrives studiens problemstilling og spissede interesseområde, som sangerinformantene delvis er informert om på forhånd, og som både de og jeg er opptatt av. For å skape mening og sammenheng i livshistoriene, er det også naturlig at den kulturelle selvforståelsen og selvbevisstheten først lar seg spore gjennom informantenes musikalske referanserammer knyttet til familie, nærmiljø og utdanning, hvor for eksempel familiesystemer, klasse og kjønn blir mindre framtrædende. Når enkelte informanter er innom sosial klasse, er det i første rekke å forstå som kulturelt, snarere enn økonomisk betinget.

Fordi alle informantene enten har sunget i kor eller spilt et «klassisk» instrument, er det opplagt at de har vært borti et klassisk repertoar i mange sammenhenger, også i hjemmemiljøet. I et bourdieusk perspektiv ville en tolkning kunne være at en kunstnerisk løpebane ble innskrevet i informantenes habitus gjennom oppdragelsen i familien og deres kroppsliggjorte erfaringer med musikkopplæring i ung alder. Det vil i så fall innebære at alle informantene i større eller mindre grad har fått tilgang til den «legitime kulturen» svært tidlig «gjennom en umerkelig tilvenning i familien» (Bourdieu, 1995a, s. 46).

Noen informanter gir imidlertid uttrykk for at det var nærmest tilfeldig at de dumpet bort både sang og den klassiske musikk sjangeren. Her finner jeg motstridende selvfortolkninger. På den ene siden er det noen informanter som forteller at de vokste opp i et miljø hvor det ikke var naturlig at de skulle drive med musikkaktiviteter og spesielt ikke klassisk musikk, for eksempel Stian og Bjørn, og til dels Tone. Bjørn mener at det ikke var miljøet han vokste opp i som dro han i retning av å bli klassisk sanger. Her gikk det mest i viser og gitarspill. Likevel nynet han stadig temaer fra klassiske musikkverk og gikk på alt som var av klassiske konserter under gymnastiden fordi dette var en sjanger som tiltrakk han. At han ikke «oppdaget» stemmen sin før han var 20 år framstår derfor tvetydig. Når jeg spør Bjørn om hva det kan ha vært som tiltrakk han ved denne sjangeren, har han ikke noe annet svar enn at det måtte ha vært «noe grunnleggende i meg», altså noe iboende, eller noe medfødt, slik dette kan tolkes.

Selv om ikke alle informantene er flasket opp med klassisk musikk, særskilt opera og lieder, har noen fått den klassiske musikken inn med morsmelken. Andre har stiftet et dypere bekjentskap med denne sjangeren i løpet av gymnastiden. Alle har imidlertid blitt sosialisert inn i en musikkultur bestående av en rekke musikk sjangre og uttrykksformer. Slik reflekteres kanskje ikke Bourdieus studier av smakshierarkier i 1970-årene og hans postulat om at disse fremdeles består, i et stadig mer pluralistisk samfunn. Men sett fra visse ståsted i det sosiale rommet betraktes ennå klassisk musikk, opera og noen jazzformer som høykulturelle legitime objekt som krever en spesifikk kompetanse for å forstå og tilegne seg (jf. 2.7). Akkumuleringen av denne kulturelle kapitalen skjer ifølge Bourdieu (1995a) gjennom oppveksten og utdanningen og inkorporeres gradvis i aktørens habitus.

Men for en kunstner er det ikke nok å ha adgang til de «riktige verkene» for å akkumulere kulturell kapital. For sangeres vedkommende dreier det seg ikke minst om å opparbeide det jeg har valgt å kalle *vokalmusikalsk kapital*. Dette kan også sies å være en form for *fysisk kapital* (se 9.6). Begge disse kapitalformene kan konverteres til kulturell og symbolsk kapital. Som et integrert hele vil disse feltspesifikke kapitalformene som jeg plasserer innunder kategorien *sangerfundament*, altså

innebære de stemmekroppslige (fysiske); håndverksmessige, musikalske, språklige, emosjonelle og kognitive aspekter som kreves for å kunne mestre instrumentet og formidle musikken innenfor denne vokalstilen spesielt. Fordi stemmen er en levende organisme og til stede allerede fra fødselen av, er den som kjent verken uformet eller konturløs når den stemmespesifikke opplæringen starter. Slik skiller stemmen seg fra andre instrumenter. Analytisk tolker jeg det i denne sammenheng slik at det må differensieres mellom musikalsk sjanger (klassisk musikk) på den ene siden og klassisk vokalutøving på den andre. Fordi sangere er senstartere sett i forhold til andre instrumentalister, er det vanskelig å si noe entydig om hvorvidt oppdragerpraksis og sosial bakgrunn har hatt betydning for valget av en sangerbane. En diskusjon omkring dette følges opp i kapittel 6.9.

Når informantene har valgt å gå videre med klassisk sang, innebærer det nødvendigvis at de har følt seg tiltrukket av det klassiske sangrepertoaret, til tross for at de på ingen måte har avfeid andre sjangre med mye større utbredelse og popularitet. Når noen informanter uttrykker at de ikke var borti klassisk sang før de begynte på videregående, tolker jeg det nettopp slik at de skiller mellom sang som vokaluttrykk og den klassiske musikken. Synnøve er inne på noe av dette når hun sier:

Jeg tror ikke jeg forsto da jeg var liten at det å være sanger var et yrke som det gikk an å leve av. Det var ikke naturlig i mitt nærmiljø, i hvert fall ikke opera, det kan jeg ikke huske at jeg likte en gang. Det syntes jeg bare var litt rart, men det var veldig fascinerende hvis jeg så det på TV. Det var jo der man så det.

For å forstå hvordan informantene gradvis har blitt ledet mot klassisk sang framfor andre vokaluttrykk, kan det også ha å gjøre med at denne vokalstilen, med unntak av jazzsang, nærmest var enerådende i opplæringsøyemed da informantene begynte å ta sangtimer, i perioden mellom 1960 og 1995. Fra årtusenskiftet har vokalmetoder rettet mot andre sjangre gradvis vokst fram, selv om klassisk og jazz fremdeles dominerer opplæringen både i kulturskolen og i høyere musikkutdanning (jf. Aksdal, 2008; Rishaug et al., 2008). Derfor er det ikke merkelig at det var klassisk sang informantene stiftet bekjentskap med når de først valgte stemmen som instrument, enten gjennom privat opplæring, i kulturskolen, på videregående skole og i folkehøgskolen. Fundert i sangpedagogenes egen

utdanning og erfaring var de klassiske vokalprinsippene og det klassiske repertoaret ledestjernen. I korsammenheng kunne det nok fortone seg mer variert.

Uavhengig av kontekst og tidsperiode avdekker informantenes livshistorier en vektlegging på behovet for stabilitet i oppvekstårene. Dette peker også framover i løpebanen, fordi yrkets ustabilitet gjenskaper de samme behovene. Her handler det ikke bare om musikalske røtter, musikksjanger og etableringen av et musikalsk grunnlag, men også om den personlige ballasten hver og en har opparbeidet gjennom barndommen og ungdomstiden. Ut over ulike tilganger til kulturelle goder dreier det seg spesielt om å erverve en naturlig mestring av kulturen (jf. Bourdieu, 1996). Relatert til oppvekstårenes betydning uttrykker Solveig seg på denne måten: «Jeg tror jo at det med selvfølelse og sånt har mye å gjøre med ting tilbake i tid og røtter og hva slags hjem du har vokst opp i; det henger veldig mye sammen». Selv om Solveig ikke bruker begrepet «kroppsliggjort», gir hun uttrykk for at erfaringer fra barndommen er «sanne som sitter i på en måte, som du ikke blir kvitt». Solveig vektlegger nødvendigheten av at sangere som strever tar tak i sine problemer, og presiserer at endringer ikke lar seg gjøre over natten. Hun utdyper ikke dette fenomenet. Jeg antar at hun her tar for gitt at jeg som innenfraper person er oppmerksom på den nære relasjonen mellom stemme, kropp og følelser og hvor mye arbeid som må legges ned både fysisk og mentalt for å kunne oppnå endring. Dette er et poeng som vil tre tydeligere fram senere i analysen.

Andreas beskriver seg selv som en trygg person med en god porsjon selvtillit, noe han relaterer til støtten han alltid har fått hjemmefra:

Det har aldri vært farlig å komme hjem og spørre om ting, uansett hva det skulle være. Og det gjelder begge mine foreldre. Det har liksom aldri vært noe problem som har vært for stort, alle de utfordringene jeg har møtt på, enten som unge eller også nå som voksen, så har det vært veldig greit å kunne vært åpen. Og likedan andre veien. Det tror jeg har skapt en trygghet.

I sterk kontrast til det Andreas her tilkjenne gir, opplever Stian at oppvekstvilkårene i en liten bygd fra slutten av 1950-tallet, bidro til at hans sangerliv ble problematisk. Han var yngst av en stor søskenflokk, og den første i sin familie som tok høyere utdanning. Stian mener bestemt at

hans musikalske bane ikke kan knyttes til familiebakgrunn. Han var med i barnekor hvor han fikk synge en del solo «og så gikk det mer og mer av seg selv», som han sier. Stian er selvlært pianist og begynte etter hvert å ta orgeltimer. «Og så sang jeg da, ikke sant», fortsetter Stian, som ikke følte seg helt forstått hjemme: «Ja, og da må jeg si det, at fra barndommen og oppveksten [...] de hadde jo ikke forutsetninger. Så jeg har egentlig ingen bebreidelser eller noe i den retning». Her sikter Stian både til den oppdragelsen han fikk og til bygdemiljøet han vokste opp i, slik jeg tolker det. Stian forteller at han hadde en «ganske bra utviklet musikalitet» og at han på mange måter bestandig har vært veldig selvhjulpne og selvstendig, men legger til:

Jeg kom fra et miljø hvor det ikke var vanlig å kreve noe og jeg hadde ingen musikalsk bakgrunn, et lite sted sånn. Og man var oppdratt til å være snill og grei og på en måte å underordne seg og gjøre som andre ville. Så jeg må si jeg trodde egentlig selv i mange år at jeg var et veldig selvstendig menneske, men det har jeg oppdaget i ettertid, at jeg mangler en veldig grunnleggende fundamental bit i min bakgrunn, i min personlighet på en måte.

Denne opplevde mangelen på trygghet og selvtillit gjennom sangerlivet som Stian stadig vender tilbake til når han forteller fram sin livshistorie, tilskrives altså i særlig grad oppvekstårene. Nettopp denne betydningen av bakgrunn og oppvekstsvilkår er det som nevnt flere av informantene som er inne på, ikke bare knyttet til musikalske erfaringer, men til livserfaringer generelt. Hvorvidt dette kan ses i sammenheng med tiden de vokste opp i, framstår imidlertid tvetydig. Geografisk sted er som Frønes et al. (1997, s. 11) understreker, en vid kategori. Å bo eller vokse opp på samme sted kan være bra for noen, men ikke for andre, akkurat som det å vokse opp på forskjellige steder kan slå heldig eller uheldig ut til alle tider. Men ifølge Bourdieu (1996) virker betydningen av geografisk opprinnelse spesielt formende på individet. Hovedstaden (i det minste i Frankrike) er «kapitalens sted, det vil si det stedet i det fysiske rommet hvor en finner samlet de positive polene i alle feltene og de fleste av de aktørene som har de dominerende posisjonene i dem» (s. 152).

Relatert til norske forhold, fant Mangset (1998) i en undersøkelse gjort i perioden 1996/1997, at en tredjedel av alle kunstnere vokste opp i Osloregionen, og mer spesifikt 37 prosent av alle sangere. Til sammenligning bodde

bare 16 prosent av totalbefolkningen i denne regionen da undersøkelsen ble gjennomført (s. 66–67). I NIFUs undersøkelse (Arnesen et al., 2014, s. 8), framgår det at 61 prosent av kandidatene som søkte seg inn på en høyere musikkutdanning mellom 2002–2012 var bosatt i Akershus (altså Osloregionen) da de var 17 år. Når det gjelder Norges musikkhøgskole, fant imidlertid Olseng (1995, s. 25) at i perioden mellom 1983–1994 kom 40,5 prosent av musikkandidatene fra Oslo og Akershus, mens 59,5 prosent kom fra andre fylker. Men av alle musikkandidatene i denne perioden, var det kun 22,8 prosent som bosatte seg i oppvekstkommunen etter utdanningen (s. 28).

Det er ikke grunnlag for å trekke entydige konklusjoner, men en rimelig tolkning knyttet til Stians utsagn om at foreldrene ikke hadde «forutsetninger», vil likevel være at han ble født inn i en tid hvor de fleste (både kvinner om menn) ikke hadde høyere utdanning. I dette «husmor-samfunnet» hadde 85 prosent av mødrene kun grunnskole da de fikk sitt første barn. Både den økonomiske og kulturelle ulikheten i Norge kan nettopp ses i sammenheng med at familier dannes etter utdannings- og inntektsnivå (Frønes & Brusdal, 2001, s. 66). Utdanningssamfunnet har ført til økende kulturelle forskjeller. Utdannede foreldre har gjerne en oppdragerstil som medfører prioritering av en rekke organiserte aktiviteter som de gjennom en omfattende kunnskap om psykologi og utvikling mener er bra for barna. Dette fører til en mer aktiv og strukturert hverdag hvor også foreldrene er dypt involvert; kanskje *for* involvert vil noen si. Det er kanskje ikke noe vi tenker særlig over i dag, men alle informantene i denne studien vokste opp i en tid hvor det ikke var like vanlig for foreldrene å bruke så mye aktiv tid sammen med barna. Norske foreldre brukte for eksempel mer aktiv tid med sine små barn i 1990 enn i 1980 (jf. Frønes & Brusdal, 2001, s. 66). Likevel er det flere av informantene som gir uttrykk for at de har opplevd støtte og oppmuntring hjemmefra, selv om det til dels kan tolkes som indirekte støtte. Når for eksempel Ingrid, som mistet sin mor tidlig, sier: «Faren min syntes jeg skulle begynne å synge da. Så han kjørte meg til musikkskolen», ligger det mellom linjene at faren var både pådriver og involvert.

Barne- og ungdomstiden betraktes som den sentrale formingsperioden i livsløpet, både i den tradisjonelle psykologien og i sosiologien (Frønes, 1997, s. 59). Det er i denne perioden at grunnlaget dannes, og

erfaringene vi har med oss fra denne livsfasen vil gjøre oss disponert for våre preferanser og de handlinger og valg vi foretar oss i den framtidige løpebanen (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 121). Tilegnelsen av den første habitus innenfor familien er som Bourdieu (1999a, s. 171) påpeker, ingen «mekanisk prosess bestående av tvangsmessig innprenting». En av sosiologiens oppgaver er nettopp «å bestemme hvordan den sosiale verden konstituerer biologisk *libido*», denne uspesifiserte driften, «til en sosial og spesifikk *libido*» (Bourdieu, 1996, s. 135). Dette investeringsarbeidet, det vil si arbeidet med å sosialisere *libido*, er altså «det som omformer drifter til spesifikke interesser, til sosialt konstituerte interesser som bare eksisterer i relasjon til et sosialt rom der noen ting er viktige og andre betydningsløse», slik Bourdieu påpeker samme sted. Det utelukker ikke at vi kan ha flere interesser og flere spesifikke *libido* (Abbing, 2002, s. 93), noe informantenes livshistorier illustrerer.

Samfunnet avgjør hva musikk er og hvem som kan delta (Kingsbury, 1988). I denne studien handler det om «sangerspirer» som har fått mange oppmuntringer gjennom oppveksten, som gjentatte ganger har fått høre at de er musikalske og at de har en flott stemme. Betydningsfulle møter med signifikante personer som oppmuntrer til valget av en vokal løpebane kan spores i mange av livshistoriene. Flere har også fått prøve seg som solister, spesielt i korsammenheng. «Så fin stemme du har!» Synnøve er seg bevisst at tilbakemeldingene hun fikk og som gjorde et veldig inntrykk, og karakteriserer sangpedagogen hun begynte hos i 12-årsalderen på følgende vis:

Hun var jo veldig flink og kom med støtteøvelser p, t, k, d, sch og bididi, gididi og masse øvelser som skulle gjøre det lettere å synge og utvikle stemmen. Og jeg husker hun sa til meg at jeg var et sånt talent. Det var første gang noen sa at jeg var et talent: «Ja, du kommer til å nå langt» liksom. Det var jo veldig hyggelig den gangen, men det var jo kanskje færre som satset på sånne ting. Det er jo sånn som jeg aldri sier til mine elever, for jeg vet jo bedre i dag.

Synnøve forteller også om flere episoder fra videregående skole hvor hun stadig fikk høre at hun «var så flink og at hun kunne nå veldig langt». Og da var beskjeden at jeg måtte jo bare søke meg inn på et sangstudium», sier hun og legger til: «Ja, det er sikkert mange av oss som har vært igjennom det samme, du vet når læreren sier: Du kommer til å bli så flink og



du er mye flinkere enn jeg var da jeg var så ung». Slike tilbakemeldinger tar Synnøve sterk avstand fra i dag overfor sine egne elever, noe som må ses i sammenheng med erfaringer hun gjorde seg under studietiden spesielt (se kap. 6). I bourdieusk forstand vil det være rimelig å si at slike positive tilbakemeldinger bidrar til investeringsarbeidet og produksjonen av tro (jf. Bourdieu, 1999a).

Det er tydelig at de fleste av informantene som tok musikklinje ved gymnaset eller tilsvarende betrakter erfaringer fra denne perioden som medvirkende til eller avgjørende for at de valgte å satse videre på sangen. Av livshistoriene går det fram at tiden på musikklinjen var preget av en rekke positive opplevelser både musikalsk og sosialt, med godt samhold med likesinnede og lite press. Det er i denne perioden at mange får sin første vokaltekniske opplæring gjennom en-til-en-undervisning og stifter et dypere bekjentskap med det klassiske sangrepertoaret. De fleste gir også uttrykk for en høy grad av motivasjon; at det var «artig å lære» eller «et sug», og at de fikk verdifull trening i å opptre på konserter og forskjellige oppsetninger i skolens regi. Tone beskriver tiden på musikklinja som «forferdelig artig: Jeg tror det var de tre artigste å årene i mitt liv», legger hun til.

«Artig» er altså et ord som stadig går igjen i informantenes beskrivelser både fra oppvekstårene og gymnastiden sammen med lignende formuleringer som «kjempemorsomt», «som å komme til himmelen» eller «som å komme hjem». Julia forteller at hun «hadde dette suget etter å synge og holde på», og fikk sin store «åpenbaring» da hun var elev på folkehøgskolen rett etter gymnaset. Hun lever seg godt inn i fortellingen når hun gjengir det hun tenkte den gang: «Yes! Dette – dette er livet! Nå vet jeg hva jeg vil. Det her må jeg satse på! Og hvis jeg kommer inn et sted [høyere musikkutdanning] så er det ikke noe tvill!» Slik framstår informantenes framstillinger i stor grad som et uttrykk for en indre drivkraft som nærmest kan tolkes som et fysisk behov.

Kjærligheten til kunsten snakker ofte samme språk som kjærligheten, skriver Bourdieu (1991). Smaken er et resultat av møtet mellom to historier; den ene i objektivert tilstand, den andre i kroppsliggjort tilstand, og som objektivt sett har blitt brakt i overensstemmelse: «Därifrån kommer utan tvivel en av de mirakulösa dimensionerna i mötet med konstvärket.

Att upptäcka ett föremål i ens smak, det är att upptäcka sig själv, det är att upptäcka vad man vil ('det är precis vad jag ville')» (s. 178). Slik kan informantenes «åpenbaringer» i et bourdieusk perspektiv sies å være det de hadde på hjertet og ikke visste hvordan de skulle uttrykke og som de derfor ikke visste: «Du skulle inte ha søkt mig om du inte hade funnit mig» (s. 178). Selv om sangerne i studien relativt sett er senstartere på sitt instrument, kan valget likevel forstås som en indre drivkraft som helt fra tidlig barndom umerkelig har vokst til et behov. Når for eksempel Bjørn fortolker sitt valg som sent og relativt tilfeldig (se også 7.2), kan det ofte være «snakk om en tvetydig form for tilfeldighet» (jf. Mangset, 2004, s. 100). Valget framstår snarere som en form for «nødvendighet». Vi har med andre ord ikke å gjøre med en gruppe yrkesutøvere som bestemte seg for sin utdanningsvei, «som bare ett av mange aktuelle utdannings- og yrkesvalg» før søknadsfristen gikk ut (s. 93). Med Bourdieu (1999a, s. 149) vil ikke valget av en sangerbane kunne forstås som et fritt valg eller en bevisst strategi, snarere noe påkrevet, hvor andre alternativer synes å være mer eller mindre utelukket.

Når informantene vektlegger en rekke positive opplevelser i forbindelse med vokale aktiviteter gjennom oppvekstårene, kan det tolkes som et uttrykk for et kall. Stian refererer til professoren sin som retorisk spurte alle sine sangstudenter: «Hvorfor synger du, eller hvorfor vil du synge?» – Og da er det jo fordi det er en trang, selv om det ikke er sikkert at alle er klar over denne trangen sånn til å begynne med», mener Stian. Nå er det også en utbredt forståelse i miljøet at «sang og glede – sangglede – hører i hop», slik Stian er inne på. Når informantene bruker ord som artig og morsomt, eller trekker fram de kroppslige og emosjonelle gevinstene ved å synge, kan det forstås som «en eller annen lyst, en positiv lyst», slik Stian fortolker det. «Og du merker jo når folk kommer i gang og får denne her gleden, så er det et eller annet som oppstår og da tror jeg forholdene ligger til rette for å få til noe også», fortsetter han. Den sceniske uttrykkstrangen, kjærligheten til musikken og formidlingsgleden er det flere av informantene som vektlegger. Vi har sett at mange har spilt en rekke instrumenter og drevet med andre kunstuttrykk, og det kan nærmest virke som at de har vært på søken etter *sitt uttrykksmedium*. På et eller annet tidspunkt i løpet av barne- og ungdomstiden ble det sangen

som utkrystalliserte seg, selv om noen tok store omveier før de tok sitt endelige valg (se kap. 7).

Flere forteller også om opplevelser i møte med musikken som har gjort et stort inntrykk på dem. Det er åpenbart at sangutøvelse og andre musikkaktiviteter, samt opplevelsen av musikk, ikke kan reduseres til bevisste og rasjonelle egenskaper alene. Når jeg ber Stian om å beskrive en sterk musikkopplevelse, trekker han umiddelbart fram en konsert han overvar litt ut på 70-tallet, hvor Aase Nordmo Løvberg framførte Richard Strauss' *Vier letzte Lieder* i Universitetets Aula. Stian hadde nettopp begynt å studere selv:

Da hadde jeg en sånn utrolig grensesprengende opplevelse som jeg sjelden eller aldri har opplevd. Jeg så inn i en helt annen verden altså. Det var en totalopplevelse, helt på tampen av hennes karriere hvor vi opplevde frukten av hele hennes kunstnerbane og hennes vokale kapasitet. Og hun sto der som plantet, veldig sånn enkel, som en sånt fjell på en måte. Og så bare strømmer dette over orkesteret. Og de utrolig vakre sangene! Vet du, den opplevelsen har jeg aldri glemst. Det var sjelsesprengende, som om all ting opphørte. Det var en fantastisk opplevelse.

Stians opplevelse indikerer at musikkerfaringen ikke bare er persepsjon og kognisjon i teknisk forstand, men også personlig og sanselig, eksistensiell, uhåndgripelig og muligens grensesprengende, slik Guldbrandsen og Varkøy (2004) beskriver den. Musikalsk erfaring kan slik å forstå være noe navnløst og noe «subjektet blir *utsatt* for» som i sjeldne øyeblikk framstår «som et skakende møte med noe utenfor oss selv» (s. 7). Denne type erfaring, som kan ses i relasjon til Kants (1790/1995) transcendentalfilosofiske utlegning omkring det sublime, er ikke bare behagelig, harmoniserende eller oppbyggelig (Varkøy, 2012, s. 50).<sup>104</sup> I kontrast til «det skjønne», kan slike «sjelsesprengende» eller «grensesprengende» opplevelser, som Stian også er inne på, forstås som akutte «høydepunktoplevelser» (jf. Maslow, 1968). Disse opplevelsene er svært kroppslig forankret og forbundet med sterke følelser, hvor det som Ruud (1997) uttrykker legges en eksistensiell eller transcendent dimensjon til identiteten (s. 178ff). Å bevege seg over i et nytt eksistensnivå eller et sublimt nivå, kan ifølge Damasio (2001, s. 181) innebære at mennesket i slike situasjoner handler på tvers av de

104 Se Kant (1790/1995): *Annen bok. Det sublimes analyttikk* § 23 -29, s. 117–155.

biologiske og kulturelle rammer som vanligvis determinerer vår tenkning og begrenser vårt individuelle handlingsrom.

Idet uttrykket *eksistensiell erfaring* bringes opp i dagen, fører det som Varkøy (2012) peker på fort til at vi «havner i en hengemyr av verdidiskusjoner og ideologiske motsetninger, et kampfelt fullt av musikkfilosofiske, sosiale og personlige identitetskonstruksjoner» (s. 50). Musikalsk erfaring er i eksistensiell forstand et komplekst fenomen. Fundert i ett eller noen få perspektiver tenderer forklaringene i retning av reduksjonisme, etter Varkøys mening. Når vi nærmer oss det klassiske musikkverket (kunstgjenstanden) som en kraft i seg selv og sin egenverdi, krever det som Varkøy (2008) er inne på, en estetisk innstilling og praktiske ferdigheter i å bedømme verket. Vi løsrives fra nyttetenkningen og etablerer «et distansert og kontemplativt» forhold til verket (s. 35). En slik måte å vurdere gjenstanden på, kan oppleves som et velbehag og som en frihet. Relatert til Kants tenkning uttrykker Varkøy (2008) videre: «Gjennom det å skape og estetisk erfare kunst hevder jeg dermed min transcendens i forhold til naturen, dvs. som menneske viser jeg min iboende evne til å 'gå ut over meg selv'» (s. 35).

Informantenes beskrivelser av sterke møter med musikken kan enten forstås som akutte, eksistensielle opplevelser eller som predisponerte erfaringer. Med Bourdieu (1995a, s. 46) vil det være den kulturelle kompetansen som gjør dem i stand til å oppleve det sublime i den estetiske erfaringen. Når Bourdieu (1991, s. 171) påpeker at musikken så å si er «den mest andliga av de sköna konsterna» og at kjærligheten til musikken er en garanti for åndelighet, er hans poeng at når vi viser vår musikalske dannelse, eksponerer vi ikke et hvilket som helst kulturelt produkt.

Musiken är ett «kroppsligt föremål». Den förtjuser, hänför, berör och griper. Den är mindre bortom orden än hitom. Den finns i gester, i kroppsrörelser, i rytmer, i hänförelser och i lugn, i spänningar och i avspänningar. Den mest «mystiska» och «andliga» av konsterna är kanske helt enkelt den mest kroppsliga. Det är utan tvivel därför som det är så svårt att tala om musik annat än med adjektiv eller utrop. (Bourdieu, 1991, s. 173–174)

Fordi musikalske erfaringer har sine røtter i den mest primitive kroppserfaringen, er det heller ingen smak, kanskje med unntak av den kulinariske, som er så dypt integrert med kroppen som musikksmaken. Derfor

er det heller ikke noe som like tydelig klassifiserer en like uunngåelig (Bourdieu, 1991, s. 172).

Informantenes spesielle møter med musikkverket frambrakt gjennom en solists stemme, et orkesters eller et kors klang i en konsertsal eller en plateavspilling i et klasserom, kan for mange oppleves som «kjærlighet ved første blikk» (jf. Bourdieu, 1995a, s. 46). Men denne fortryllesen og følelsen av estetisk glede må forstås som en fordekt kulturell kompetanse i bourdieusk forstand. Det innebærer at vi gjennom en umerkelig prosess har tilegnet oss en kunnskap som går ut over den umiddelbare eksistensielle erfaring. Det er altså vår kunnskapsarv som gjør oss i stand til å oppleve det sublimе i den estetiske erfaringen. Jeg tar ikke stilling til hvorvidt det er slik eller sånn her, men vil antyde at eksistensielle eller transcendentale opplevelser i forbindelse med en musikkopplevelse er svært kroppslig forankret og forbundet med sterke emosjonelle følelser som nettopp setter seg i kroppen som kulturelle erfaringer.

Oppfatningen av «at noen mennesker har ‘fått noe’ som andre ikke har fått» (Jørgensen, 2002a, s. 25) er et tankesett som har gjennomgått mange transformasjoner i takt med historiens gang, men kan spores tilbake til antikken hvor man mente at gudene ga spesielle evner til menneskene.<sup>105</sup> Ideen om kunstneren som geni ble etablert i renessansen og da særlig relatert til billedkunstnere, arkitekter og skulptører, for eksempel universalgenier som Leonardo da Vinci og Michelangelo (Benestad, 1976). Men det er ikke før i romantikken at ideen om den karismatiske kunstnerrollen

---

105 Den greske kulturens *mousiké* en langt videre betydning enn dagens musikkbegrep hvor musenes kunst (eller den musiske kunst) var en samlebetegnelse for den kunst som ble frambrakt gjennom inspirasjon fra musene (Benestad, 1976). Om tankesettet i antikken uttrykker Benestad videre at musene ikke var «et billedlig uttrykk for talent, men en høyst reell guddom, som kunne ta bolig i utvalgte menneskehjarter og bringe det guddommelige frem gjennom dem» (s. 7). Musikken i gresk mytologi stammet altså fra gudene eller halvgudene og var først og fremst vokal, med instrumentledsagelse. Skaldene som framførte musikken hadde høy anseelse og makt og ble betraktet som «mellommenn mellom gudene og menneskene» (s. 8). Når de gjelder stemmebruk, var det på denne tiden mer snakk om talesang (Potter, 1998). I sen middelalder var det fremdeles ikke én enkelt terminologi som dekket alle de ulike kreative typer som vi i dag vanligvis referer til som kunstnere. Begrepet *artifeces* var i sirkulasjon men inkluderte alle typer håndverkere. Ikke før sent på 1200-tallet begynte kunstnerbegrepet sakte å dukke opp og relatert til mennesker med spesielle evner. Muntlig overleverte legender føyer seg inn i rekken av mytologiske beretninger om kunstneren som naturtalent og geni (Kris & Kurz, 1934/1979, s. 9, 35). Og ofte gjenspeiler slike fortellinger hvordan nye talenter «oppdages» av tidligere generasjoners store mestere (Broby-Johansen, referert i Mangset, 2004, s. 44).

blir en tungt strukturerende kulturell mytologi.<sup>106</sup> I henhold til Kris og Kurz (1934/1979, s. 1–2) kan gåten og mysteriet som omgir kunstneren og magien kunstneren utstråler ses fra to perspektiver: En psykologisk innfallsvinkel, hvor den kunstneriske begavelsens natur undersøkes, eller en sosiologisk innfallsvinkel, hvor samfunnets holdninger til kunstneren er i søkelyset. Kris og Kurz påpeker at det selvsagt finnes mange kontaktpunkt mellom disse perspektivene, og at begge må forstås ut ifra en historisk kontekst fordi synet på kunstneren har gjennomgått stadige modifiseringer.

Synet på det iboende talentet har altså blitt utfordret gjennom århundrene parallelt med de sterke samfunnsendringene i Europa, hvor blant annet filosofer og pedagoger har hevdet at sosiale forhold, erfaring og læring spiller en større rolle for våre prestasjoner enn arvede egenskaper (Jørgensen, 2002a, s. 25). Denne forståelsen finner også støtte i den kognitive psykologien og ferdighetsforskningen, hvor det framherskende synet er at alle kan bli hva de vil bare de ytre, miljømessige betingelsene er optimalt til stede i utviklingen. Med «ytre» siktes det her til støtte fra nær familie, andre betydningsfulle personer, gode lærere og en betydelig egeninnsats som følge av dette, slik jeg har vært inne på tidligere. Fordi ferdighetsforskningen synes å ha sneket seg inn i det klassiske musikkfeltets selvforståelse, sirkulerer ideen om talent side om side med konvensjoner om tidlig start og omfattende øving. De biopsykofysiske prosesser som innvirker i utviklingen av stemmekroppen bidrar til struktureringen av sangerløpet, og den subjektive opplevelsen av talent som noe delvis medfødt forsterkes av instrumentets egenart. Det er et generelt fellestrekk innenfor store deler av musikkpsykologien og ekspertiseforskningen, men også i kunstsociologien, at genetiske og biologiske forklaringsmodeller enten ignoreres eller avvises. Sosiologer og andre kulturforskere prøver i stedet å «avsløre» kunstneres karismatiske fortellinger: «Hvem som faktisk blir suksessrike kunstnere, avhenger i praksis i høy grad av sosial

---

106 Troen på at enkelte mennesker var født med gudbenådede evner holdt stand gjennom mange århundrer, også med rot i kristendommens religiøse lignelser som forteller om talentene Gud har gitt oss. Dette kan muligens også forklare hvorfor mange fremdeles mener at «talenter» er spesielt begavede mennesker, født med bestemte gener eller arveanlegg (Jørgensen, 2002a, s. 25), slik det også framkommer i ulike ordbøker.

bakgrunn, sosialiseringsprosesser, nettverk, portvoktere og kunstnerens egen strategiske atferd på kunstfeltet» (Mangset 2004, s. 10). Slik oppstår det et motsetningsforhold mellom ulike fagfelts objektive forståelse og klassiske sangeres subjektive opplevelse av talent som noe delvis medfødt. Dette utdyper jeg i 6.9.

Avslutningsvis vil jeg framheve at gleden, trangen, det sjelesprengende eller «suget» informantene opplever i forbindelse med musikken og vokal aktivitet, bærer i seg et bud om en indre drivkraft eller motivasjon som gjør at de velger en sangerbane. Denne drivkraften og gleden ved å synge synes å overskygge alt annet, og har gitt informantene en *framtidstro* som kanskje ikke er helt i overensstemmelse med «virkeligheten», slik den framtrer i deres fortellinger fra studietiden og yrkeslivet. En karismatisk fortolkning er derfor nærliggende knyttet til livsfasen fram til ung voksen. Bourdieu (1993) mener at den karismatiske kunstnermyten må forstås som grunnleggende for feltets *doxa* eller produksjon av tro (75ff). De forestillingene om kunstnere som denne myten skaper, er som Røyseng et al. (2007, s. 2) poengterer, en av de underliggende forutsetningene for konstitueringen av det kunstneriske feltet. Styrkegraden av denne myten avhenger av hvorvidt aktørene i feltet tror på denne myten eller ikke.

## KAPITTEL 6

# Studietid: Sømløse overganger, vendepunkt og «fagkaos»

While it's a fact that a voice begins with natural talent, any talent must be nurtured, cajoled, wrestled with, pampered, challenged and, at every turn, examined. [...] Instrumentalists have been practicing long hours since they were children, with the kind of discipline that demands a dedication and a seriousness that belong to a certain kind of personality. Singers often don't discover their voices until they're sixteen or seventeen, and their ability to project their voices isn't limited to the theatre – an elevator will do just fine.

— Renée Fleming (2005, s. 6, 161)

Til tross for at det hersker stor uenighet om hvilke kriterier som avgrenser en kunstner eller en profesjonell sanger, forutsettes et høyt kunstnerisk kvalitetsnivå som er opparbeidet gjennom en lang skoleringsprosess. Her står de utøvende musikkutdanningsinstitusjonene i en særstilling. Deltakerne i denne studien har utviklet sin sangfaglige kompetanse på forskjellige måter til ulike tider, og variasjonene er betydelige sett i forhold til type utdanning og skolering, utdanningsløpets varighet og kontinuitet, samt den historiske tiden informantene befant seg i under studiene. Utdanningsbakgrunnen strekker seg helt tilbake til slutten av 1960-tallet og fram til første tiår av 2000-tallet. I denne perioden har det skjedd en betydelig endring og utvikling innenfor alle skoleslag. Flere av sangerinformantene har valgt alternative veier til sangeryrket. Noen har byttet studiested underveis, og én har hoppet av studiene. To har valgt å utvikle hele sin sangfaglige kompetanse utenfor utdanningssystemet, noe som må sies å være uvanlig etter dagens målestokk. De ulike mulighetsbetingelsene gir en unik tilgang til konstituerende faktorer som viser seg å være seiglivede i sangerlivet på tvers av tid og rom. Her tenker jeg særlig på en reproduksjon av sosiale og kulturelle mønstre som samler



generasjonene snarere enn å splitte dem. Og nødvendigvis er det ikke bare «ytre» faktorer som bidrar til at løpebanene stakes ut slik de gjør. Dette kapittelet er i stor grad konsentrert om de ni informantene som søkte seg til en utøvende musikkutdanningsinstitusjon. Her bli det belyst hvordan disse sangerne fortolker sine muligheter og begrensninger for handling og forhandling under studietiden fram mot overgangen til yrkeslivet til ulike tider. Kapittelet synliggjør også hvordan usikkerhet kommer til uttrykk på ulike måter i sangerinformantenes livsfortellinger.

## 6.1 Overgang til høyere utøvende musikkutdanning

Informantene har studert sang under ulike musikkutdanningsinstitusjoners gradvise omskiftelighet. Norges musikkhøgskole, som ble etablert i 1973, var nettopp opprettet da Stian begynte å studere sang, men eksisterte ikke da Kirsten og Bjørn startet sin studenttilværelse på 1960-tallet.<sup>107</sup> Dagens øvrige offentlige musikkutdanningsinstitusjoner, de tidligere musikkonservatoriene hvor seks av informantene har tatt sin grunnutdanning i sang, har heller ingen lang historie i Norge. De aller fleste konservatoriene var i utgangspunktet privatskoler, startet av enkeltpedagoger som fram til cirka 1970 drev både yrkesrettet utdanning og fritidsundervisning for barn og voksne amatører.<sup>108</sup> Etter hvert ble privatpraksisen overtatt av private utdanningsinstitusjoner, og i neste omgang av offentlige utdanningsinstitusjoner. Og den politiske prosessen

---

<sup>107</sup> Fram til 1970-tallet var musikkonservatoriene private institusjoner «som krevde skolepenger av elevene» (Rishaug et al., 2008, s. 22). Norges musikkhøgskole (NMH) ble etablert etter vedtak i Stortinget (St. meld. nr. 66 (1972–1973)), etter en lang og til dels vanskelig politisk prosess. Ønsket om en statsdrevet høyere musikkutdanningsinstitusjon i Norge har blant annet utgangspunkt i familien Lindeman helt tilbake til 1800-tallet. Norges musikkhøgskole ble i 1996 slått sammen med det tidligere Østlandets musikkonservatorium, og i 1998 med Buskerud musikkonservatorium (Jørgensen, 1998, s. 28ff).

<sup>108</sup> Bergen musikkonservatorium, nå Griegakademiet, ble stiftet i 1905. Senere kom konservatoriene i Trondheim (1911), Stavanger (1945), Veitvet i Oslo (1959), Tromsø (1971) og i Kristiansand (1972). I våre nordiske naboland har konservatorietradisjonen en mye lengre historie, med unntak av Island (Reykjavík), som fikk sitt første konservatorium i 1930. Kungliga musikaliska akademien i Stockholm ble stiftet i 1771, musikkonservatoriet i København ble opprettet i 1867 og musikkintitutet i Helsinki (fra 1939, Sibeliusakademiet) ble stiftet i 1882 (Svendsen, 2020).

for de ulike utdanningsretningene var nokså uensartet.<sup>109</sup> De tidligere selvstendige musikkonservatoriene i Norge ble først innlemmet i høgskolestrukturen og deretter i universitetsstrukturen, og dermed underlagt budsjetstyring fra til dels store institusjoner (Boysen et al., 1999). Unntaket er Norges musikkhøgskole, som er den eneste autonome offentlige musikkutdanningsinstitusjon i landet (Nesheim, 2001, s. 38). Nesten alle de øvrige institusjonene ligger i storbyer (Olseng, 1995, s. 24).

Allerede som 17-åring søkte Ingrid om opptak til Operaskolen etter å ha blitt oppfordret av musikkmiljøet hun var en del av på Musikkfagskolen (jf. 5.6).<sup>110</sup> På 1970-tallet tok de opp studenter hvert tredje år, og hun syntes det ble for lenge å vente til neste opptakskull. Hun prøvesang da hun nærmet seg 18 år og kom inn: «Så begynte jeg da selvfølgelig, og så gikk jeg der i tre år», forteller Ingrid, som ikke har særlig mer på hjertet når det gjelder studietiden, bortsett fra at hun følte seg litt umoden til å begynne på operastudiene relatert til «rent menneskelig erfaring» som hun selv sier, og forklarer: «De andre var jo fra seks til ti år eldre enn meg, det var det tøffeste egentlig». Analogt med Aristoteles (1991), er utviklingen av praktisk kunnskap, eller den praktiske klokskapen som former individets *fronesis*, nettopp en kroppsliggjort kunnskap som krever lang tid å tilegne seg. Men det Ingrid opplevde at hun manglet av handlingsrepertoar knyttet til livserfaring, ble på mange måter oppveid av «en så utrolig god base musikalsk», som hun selv uttrykker. Ingrid

109 Mens Norges musikkhøgskole ble opprettet ved stortingsvedtak etter flere utredninger og en politisk prosess, ble de musikkvitenskapelige instituttene opprettet som universitetsinstitutter etter ordinære planprosesser. Musikkonservatorieutdanningene vokste på sin side fram uten noen samlet, nasjonal plan. I perioden 1980–1988 overtok staten alle de syv tidligere musikkonservatoriene, etter mange endringer i driften og ansvarsfordeling mellom vertskommuner, fylkeskommuner og stat fra 1970-årene (Boysen et al., 1999). Hva angår rekruttering hadde de fleste institusjonene på 1990-tallet en klar distriktsprofil. NMH rekrutterte fra alle fylkene unntatt Finnmark, mens Østlandets Musikkonservatorium var det mest «nasjonale» av konservatoriene (Olseng, 1995, s. 23–25).

110 Operahøgskolen ble etablert som en toårig operaklasse i 1964 under administrasjon av Statens teaterhøgskole. Fra 1968 ble Statens operaklasse egen institusjon. I 1974 endret institusjonen navn til Statens operaskole, som året etter ble utvidet til en treårig utdanning. I 1982 fikk skolen høgskolestatus. Fra 1996 har Statens operahøgskole vært en avdeling ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Siden sammenslåingen har skolen tatt opp fire-fem studenter hvert år etter omfattende opptaksprøver, mens det tidligere var opptak av ti studenter hvert tredje år. Etter at kvalitetsreformen ble innført i 2003, fikk skolen et gradssystem. Operahøgskolen tilbyr årsstudium og masterstudium. Antallet studieplasser varierer fra år til år (Boysen et al. 1999; Kunsthøgskolen i Oslo, 2020; St. meld. nr. 47 (1996–1997)).

hadde tatt pianoeksamen på Musikkfagskolen og var en kjapp noteleser. «Så jeg hadde en sånn selvfølgelighet i forhold til de tingene», sier hun, og antyder at hun lå litt foran sine medstudenter på dette området.

Julia, som startet sangstudiene mot slutten av 1980-tallet, ville helst inn på jazzlinja. Det aktuelle året tok de kun inn instrumentalister, og hun søkte derfor om opptak på klassisk sang:

For jeg hadde jo jobbet med både klassisk og jazz så jeg tenkte: «Jeg vil jo inn. Og jeg behøver virkelig å jobbe med stemmen. Jeg vil skolerer, jeg kjenner at det her trenger jeg, jeg er jo urdårlig, altså!» Folkehøgskole, det var jo nesten ingen ting. Og så kom jeg inn på reserveplass. Og da jeg begynte, merket jeg at «jeg kan jo ingen ting, jeg trenger det her!»

Vi skal senere i kapittelet se at det å komme inn på «reserveplass» plasserte Julia i underlegen posisjon de første årene på konservatoriet, slik hun selv opplevde det. Det er også slik at tilfeldigheter innvirker på løpebanenes retning, i dette tilfellet skoling innen den klassiske sjangeren i stedet for jazz. Som vi ser av sitatet over, var Julia likevel mest opptatt av å skaffe seg sangfaglig kompetanse uavhengig av sjanger. Tiden på folkehøgskolen hadde ikke bidratt til å utvikle et godt nok sangteknisk fundament.

Utøvende musikk er fremdeles et lite fagfelt i Norge, med rundt 1500 studenter per år på landsbasis. Dette utgjør mindre enn én prosent av den totale studentmassen. Musikkutdanningsinstitusjonene byr likevel på svært mange fagsammensetninger og valgmuligheter (se Arnesen et al., 2014, s. 11–16). Klassisk sang tilbys ved alle utdanningene, og dette hovedinstrumentet utgjør den største instrumentgruppen ved institusjonene (s. 8). Den vedvarende overrekutteringen som kjennetegner sangeryrket gjenspeiles i en oversøking til de utøvende musikkutdanningene generelt (jf. Heian et al., 2008, s. 28). Både på klassisk og jazz er sang den største søkerkategorien, og andelen kvinnelige søkere er i stor overvekt (Aksdal, 2008). Dette er et vedvarende særtrekk, nasjonalt så vel som internasjonalt. Mens tendensen viser et lite fall i søkning på klassisk over tid, har det vært en økning på jazz. Etter Aksdals oppfatning er jazz den eneste sjangeren som har kunnet utfordre den klassiske musikkens hegemoni i konservatorieutdanningene. Fordi musikkutdanningsinstitusjonene har hatt et begrenset tilbud innen populærmusikkområdet, velger mange jazz som det mest nærliggende alternativet (s. 124–125). En konklusjon kan

derfor være at informantene i denne studien har hatt større konkurranse om studieplassene på klassisk enn vi ser i dag, selv om det kanskje er marginalt. I perioden mellom 1992 og fram til og med 2009, anslår Simonsen (2010, s. 44) at godt over 400 sangere har blitt uteksaminert i Norge. Så langt jeg kan se, går det ikke fram hvor mange norske sangere som har tatt utdanning i utlandet og hvor mange utenlandske sangere som har tatt utdanning i Norge og blir boende. Beregningene er derfor usikre.

Det å ta fatt på utøvende musikkstudier eller annen form for skoling vil uansett aldersdifferanse og tidligere studieerfaring markere en overgang eller endring som representerer en distinkt avskjed fra forhenværende faser eller roller og status. En slik gradvis transisjon fra én «post» i løpebanen til en annen kan være overgangen fra videregående skole til studier, fra bachelorgrad til mastergrad eller fra skole til yrkesliv (Elder & Shanahan, 1997; Hagestad, 1988; Hutchison, 2011). Overgangen til høyere musikkutdanning betegnes som en av de mest markante og kritiske i musikerens tidlige voksenliv (MacNamara et al., 2006, 2008; Juuti & Littleton, 2012). Den forbindes gjerne med det å få adgang til en utøvende musikkutdanningsinstitusjon hvor de fleste kandidatene entusiastiske og håpefulle starter opp med en intensjon om å bli profesjonelle musikere (Gembris & Langner, 2006; MacNamara et al., 2006). Som vi snart skal se, er det noen informanter som ikke får innfridd sine forhåpninger i møte med den utøvende musikkutdanningsinstitusjonen.

## 6.2 Opptaksprøven som rituell legitimering av sangerpraksisen

Musikkutdanningsinstitusjonen kan forstås som én av flere porter sangerne må passere for å bli en del av feltet. Disse portene har portvoktere (*gatekeepers*), som i egenskap av å forvalte den symbolske kapitalen avgjør hvem som skal slippe gjennom porten eller ikke (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 30). Informantene tilhører ikke det flertallet av «rekrutter som banker på porten» til musikkutdanningsinstitusjonene, men som aldri slipper inn (jf. Mangset, 2004, s. 250). Ni informanter søkte om plass og ble tatt opp ved en utøvende musikkutdanningsinstitusjon til ulike tider. Stian og Ingrid begynte de utøvende sangstudiene på midten 1970-tallet, Julia,

Henrik og Tone i siste halvdel av 1980-tallet, Synnøve, Hedda og Solveig på begynnelsen av 1990-tallet, mens Petter startet sine sangstudier mot slutten av 1990-tallet.

Opptaksprøvene har en sentral plass i seleksjonen av musikkstudenter, både til grunnutdanningene og til høyere gradsutdanning. Det skulle være rimelig å anta at dette krevende og omstendelige ritualet som opptaksprøvene representerer, gjerne organisert gjennom tre runder et halvt år i forkant av studiestart, har fortont seg som en stor påkjønning i en intens periode preget av usikkerhet og tvil. Imidlertid viser det seg at informantene i liten eller ingen grad er opptatt av opptaksprøvene de har vært igjennom til ulike tider. Dette kan også betraktes som et funn.

Det er ikke noviser som entrer de utøvende musikkutdanningsinstitusjonene. Fordi stemmen ikke er ferdigutviklet før etter puberteten, kan ikke utviklingen av den profesjonelle stemmen starte like tidlig som hos instrumentalister (jf. 5.8). Opptakskommisjonene vil derfor ikke begrense vurderingene til kandidatens nivå her og nå, men også om kandidaten representerer et mulig framtidig potensial. Dette er på ingen måte sikker kunnskap, og i noen tilfeller vil det være kandidater som ikke innfrir eller oppnår disse potensielle forventningene, selv om de har fått prøve seg (jf. Becker, 1982).

En opptaksjury har en portvokterfunksjon ved at den i stor utstrekning består av hovedinstrumentlærerne ved de ulike fagseksjonene, det vil si kandidatenes eventuelle framtidige lærere (Nerland, 2003, s. 71). Til den utøvende prøven stilles en akkompagnatør til disposisjon. Settingen ligner tilsynelatende en konsertsituasjon, men også en prøvesangssituasjon slik den forløper gjennom yrkespraksisen, og med krav om obligatorisk repertoar. Søkeres sangtekniske og musikalske ferdigheter, deres repertoarvalg, interpretasjon, formidlingsevne og personlige kvaliteter vurderes i forhold til sangfagets tradisjoner og gjeldende praksis og standarder. Som i andre instrumentalpraksiser må også sangere gjennom sin opptreden tilkjenne en kulturell kompetanse relatert til klassisk sangutøvelse. På den måten kan vi si at det skapes en forventning om at søkerne til en viss grad er sosialisert inn i praksisen før de tas opp som studenter. I en bourdieusk tilnærming, vil en forståelse være at søkerne må inneha en «sangerhabitus» som er i samsvar med det feltet de søker

adgang til. Kandidatene må slik sett allerede ved opptak til studiene vise til en gryende praktisk sans, opparbeidet gjennom sosial og kulturell erfaring.

Det ser ikke ut til at det å få avslag på første forsøk, slik Tone og Synnøve fikk oppleve på begynnelsen av 1990-tallet, representerer en form for skjellsettende brudd i løpebanene. I etterpåklokskapens lys mener Tone at lærerne ved gymnaset kunne ha forberedt elevene bedre på hva som var forventet av dem ved opptaksprøvene. Da hun ikke kom inn på første forsøk hadde hun ingen alternative planer forteller hun: «Og da var det jo krise noen dager og jeg tenkte: Herregud, hva skal jeg gjøre nå»? Løsningen ble at hun reiste tilbake til kjæresten sin etter å ha skaffet seg en lærerjobb i et lite lokalsamfunn i nabokommunen. Hun hadde god tid til å øve, og hver uke dro hun inn til byen for å ta sangtimer som hun betalte selv. Året etter ble Tone tatt opp på et utøvende sangstudium ved et konservatorium et annet sted i landet.

I likhet med Tone, søkte Synnøve om opptak ved en utøvende musikk-institusjon langt hjemmefra etter musikkgymsaset. Det ble en realitetsorientering at hun ikke nådde opp blant søkerne:

Jeg husker at jeg skjønnte at jeg ikke var så flink som jeg kanskje hadde blitt forespeilet at jeg var. Men jeg tror jeg syntes at det var helt greit. Det var ikke sånn at jeg fikk nervesammenbrudd. Jeg hadde liksom andre muligheter og jeg var interessert i mange ting. Og så tok jeg forberedende og musikkvitenskap og da måtte jeg på opptaksprøve. Her kom jeg jo inn. Det var ikke sånn at alle kom inn, men jeg tror ikke det var så veldig vanskelig for å si det sånn.

I likhet med Synnøve og Tone er det flere informanter som påpeker at musikklinjen i videregående skole i for stor grad bidrar til å at elevene får urealistiske framtidshåp. Samtidig er det ikke alltid mulig å si hvem som vil innfri sitt eventuelle potensial. Her vil det alltid herske motstridende oppfatninger. Synnøves utsagn om at hun ikke tok det så tungt da hun ble avvist på opptaksprøven fordi hun hadde mange interesseområder, kan muligens fortolkes som en dyd av nødvendighet eller en slags «nødtvungen» etterrasjonalisering av opplevelsen (jf. Callewaert, 2008, s. 17). Men kanskje er det også slik at Synnøve, på linje med de fleste informantene, nettopp har hatt flere interessefelt, og at hun like gjerne kunne ha valgt en annen vei. Her finnes flere tolkningsmuligheter.

Synnøve ble altså værende i byen og ble raskt inkludert i kunstnermiljøet. Dette var mot slutten av 1980-tallet: «Jeg ble liksom dratt inn i en sånn kunstnerisk verden», forteller hun og framhever at hun her fikk både inspirasjon og oppmuntring til å utvikle sine kunstneriske sider. På studiet i musikkvitenskap møtte hun dessuten «mange artige folk» og som hun sier: «man følte seg jo trygg i det miljøet».<sup>111</sup> Nettopp denne tryggheten blir stadig poengtert, fordi hun senere i studieløpet gjennomlevde noen skjellsettende episoder som i hennes selvfortolkning kom til å prege resten av sangerlivet. Etter grunnfag i musikkvitenskap prøvde Synnøve seg på en ny opptaksprøve, og hun er den eneste av informantene som dveler litt ved denne opplevelsen. Den gjorde inntrykk. For som hun selv sier: «Jeg kan godt fortelle deg nå om noe som sier veldig mye om min identitet som sanger og kanskje noe om usikkerheten min»:

Den kommer sikkert fram når jeg nå kanskje kan skryte litt, men så skal jeg også fortelle om mine nederlag. For jeg husker da jeg kom inn: Vi var 82 søkere det året og vi var to som kom inn og jeg fikk høyest poengsum av oss som kom inn. 80 fikk jeg vite. Så de var jo utrolig sånn der – «Åh, det var så fantastisk!» Og at jeg hadde lest det diktet, og de holdt på å ramle av stolen og jeg var sånn kunstner og det var andre som kanskje var flinkere med koloratur og hadde bedre teknikk og alt sånn, men de falt for meg som kunstnernatur. Og det gjorde utrolig inntrykk på meg.

Her kan det altså se ut til at opptakskommisjonen har vektlagt det kunstneriske uttrykket framfor sangtekniske kvaliteter, selv om både teknikk, musikalitet, språk og formidling henger sammen på en kompleks måte. Stemmekvalitet og kunstnerisk formidling vurderes fortrinnsvis ut ifra smak og skjønn basert på hørselsinntrykk, men også visuelle inntrykk. Evnen til å skille ut gode og dårlige prestasjoner med utgangspunkt i erfaring står derfor sentralt. Gynnild (2010) finner at prestasjonsvurderingskulturen innenfor utøvende disipliner i høyere musikkutdanning i stor grad er preget av en holistisk og implisitt tilnærming uten felles kriterier: «Vurdering av kunstneriske prestasjoner er en utfordring fordi den til sist bygger på den helhetlige opplevelsen, som oftest er noe annet enn summen av de enkelte delene» (s. 7). Taus kunnskap står sentralt, og

---

<sup>111</sup> Om musikkvitenskapelige studier, se 7.2.

faglærerne opplever det som komplisert å bruke et helt presist språk om de kriteriene som ligger til grunn i vurderingsarbeidet.

I et forsøk på å bedre vurderingspraksis i forbindelse med sluttvurdering av sangprestasjoner ved sangseksjonen ved Norges musikkhøgskole, ble det i 2010 forsøkt å utvikle eksplisitte kriterier som et supplement til den holistiske vurderingen. Dette viste seg å bli en nærmest uoverkommelig oppgave, blant annet fordi det generelt sett ikke eksisterte en felles og entydig forståelse av hva kriteriebasert vurdering innebærer knyttet til utøvende disipliner (se Gynnild, 2010).<sup>112</sup> Slik vil det også finnes ulike praksiser. Ved NMH ble det imidlertid forsøkt å legge «mindre vekt på teknikk til fordel for musikalske ferdigheter» (s. 9), noe som etter min oppfatning hadde vært ønsket velkommen hos flere av informantene da de var inne i sine studieløp. Men, som Gynnild (2010) uttrykker, ble ikke utfordringene mindre av den grunn: «fordi en kunstnerisk prestasjon forutsetter både talent (medfødt evne), ferdigheter og egenskaper, som for eksempel 'utstråling'» (s. 9). Når Synnøve i sitatet ovenfor anvender begrepet «kunstnernatur», er det nettopp nærliggende å tolke dette i retning av utstråling, forstått som en helt spesiell evne til musikalsk og verbal formidling. De beslektede begrepene utstråling og karisma kan nettopp dreie seg om noe udefinert og tvetydig. Basert på sine egne erfaringer i mesterklasesammenheng, beskriver Fleming (2005, s. 85) dette fenomenet slik:

I've given enough masterclasses by now to know that the thing that really distinguishes an individual, voice and singing aside, is Personality with a capital P. Charisma. Touch me, move me, take me out of this stuffy little room with fluorescent lights and dropped ceiling, its linoleum floor and badly tuned upright piano.

112 Kriteriesettet for vurdering av sangprestasjoner som ble utarbeidet av faglærerne ved sangseksjonen ved Norges musikkhøgskole i samarbeid med Gynnild (2010, s. 8, tab. 2) ble delt inn i følgende hovedkategorier med påfølgende underkategorier: 1) *Teknikk*: Kroppsholdning/avspenning, pust og støtte, ansats/luftstrøm, vokalegalisering, intonasjon, registeregalisering, stemmens fokusering, stemmeomfang og klang. 2) *Språk/tekst*: Artikulasjon og tekstuttale, teksttolkning (forståelse, selvstendighet og deklamasjon). 3) *Språkbredde*. 4) *Musikalitet*: Stilforståelse (stilistisk differensiering), frasering/legato, dynamikk (variasjon og kontraster), tempo (tempovalg, tempostabilitet), rytme (stringens og variasjon). 5) *Formidling*: Presentasjon (muntlige introduksjoner), kommunikasjon (innlevelse, utstråling, uttrykk), scenisk framstilling og iscenesettelse. 6) *Repertoarvalg*.



Her anvender Fleming uttrykket «Personlighet med stor P», slik vi gjerne gjør i dagligtalen relatert til personer vi beundrer eller som vi mener har noe spesielt ved seg eller noe ekstraordinært som kommer til uttrykk i en kommunikasjonssituasjon. Personligheten kan forstås mer som en prosess enn et ferdig sluttprodukt (Moxnes, 2007, s. 35ff). Knyttet til begrepet «kunstnernatur», ledes vi imidlertid mot en forståelse av karisma som et fast trekk ved personligheten, det vil si en medfødt egenskap som det ikke er alle forunt å besitte. Denne forståelsen av medfødt talent, som også ser ut til å komme til uttrykk i Gynnilds (2010) studie, er i tråd med den romantisk-karismatiske kunstnermyten hvor den sterke troen på «den unike skaperen», altså en form for opphøyelse av enkeltpersoner med særskilt legitimitet og autoritet, står sentralt (jf. Bourdieu, 1991, s. 238–239). Slik jeg tolker informantene er det likevel ikke utstråling eller formidlingsevne som ser ut til å være det viktigste aktivum blant nykommerne på musikkutdanningsinstitusjonene, et poeng jeg kommer til senere i kapitlet.

Det er flere informanter som legger for dagen både ambivalens og usikkerhet knyttet til livet på musikkutdanningsinstitusjonene. Selve opptaksprøven framstår på sin side som noe tatt for gitt, en ren formalitet. Muligens kan dette ha sammenheng med at sangerne har vært igjennom flere opptaksprøver i studieforløpet, og at de har opplevd mange ulike former for seleksjonsprosesser gjennom sine yrkesliv. Avstanden i tid vil også kunne spille en rolle i denne sammenheng: Bare en av de ni informanter som tok høyere musikkutdanning, var student på begynnelsen av 2000-tallet. Resten må skue 30, 40 eller 50 år tilbake i tid. Hendelser både i begynnelsen og underveis i studieforløpet ser imidlertid ut til å ha festet seg hos noen mer enn andre når de beskriver veien de har gått for å bli sangere og hvorfor ting etter hvert ble som de ble. For Synnøve synes dette å ha indirekte sammenheng med opptaksprøven, som skulle komme til å stå i sterkt kontrast til møtet med den utøvende musikkutdanningsinstitusjonen.

Musikkutdanningene gjennomsyres potensielt av de verdier som det vernes om på det yrkesfeltet hvor deltakerne i utdanningssystemet orienterer seg (Nylander, 2014, s. 5). Når de fleste informantene ikke er spesielt opptatt av opptaksprøven, kan den nettopp sies å representere et instituerende ritual med symbolsk virkning som forvandler personene, både andres forestillinger av dem og deres egen forestilling av seg selv, uten at

det her er snakk om en radikal omvendning (Bourdieu, 1996, 1999). Motakerne må være disponert for å ta imot den rituelle praksis, noe de har blitt gjennom en lang, kontinuerlig og umerkelig endringsprosess som starter allerede i barndommen (Bourdieu, 1977, 1999). Det å få innpass på en utøvende musikkutdanningsinstitusjon, kan på den måten forstås som en symbolsk innvielse hvor det ikke å komme gjennom nåløyet kan utgjøre «en forskjell mellom alt og ingenting» (Bourdieu, 1996, s. 30). De som imidlertid blir tatt opp (om det så er på reserveplass, slik Julia fikk oppleve) garanteres en identitet og legitimitet, det vil si en eksistens med tilhørende rettigheter i bytte mot en investering «med hele sin væren», noe Bourdieu (1999a, s. 252) utdyper på følgende måte:

Det instituerende ritualet er, i alt sitt ytre preg av upersonlighet, alltid høyst personlig: Det må utføres i egen person [...] og den som innsettes i denne verdigheten [...] må også påta seg den med hele sin væren, dvs. med sin kropp, under angst og beven, under forberedende lidelser eller smertefulle prøvelser. Han må personlig innsettes i sitt investitur, dvs. han må sette inn sin hengivenhet, sin tro, sin kropp, og gi disse som pant, og han må i alt han gjør og alt han sier (dette er rituelle anerkjennelsesyttringers funksjon) bekrefte sin tro på vervet og på gruppen som tilkjennegir ham det, og som ikke gir ham denne formidable forsikring annet enn på betingelse av at de får alle mulige forsikringer til gjengjeld.

Slik kan «den magiske opptaksprøven» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 172) oppfattes som en konstituerende handling. Denne handlingen får avgjørende betydning i form av være den første investering i spillet. Som vi har sett i informantenes retrospektive fortellinger framstår den imidlertid ikke som magisk, snarere så naturlig at den knapt nok nevnes om det ikke dreier seg om helt spesielle hendelser. Opptaksprøvene kan derfor sies å være en skjult eller miskjent kommunikasjonshandling som autoritativt kunngjør hva kandidatene er og «hva de har å være» (jf. Bourdieu, 1996, s. 31). Et slikt perspektiv synes ikke å være fremtredende i sangernes selvforståelse. Når noen av informantene forteller lite fra studietiden og ikke nevner opptaksprøvene med et ord, kan det tolkes som at de har funnet seg godt til rette og at de har vært fornøyde med sine sanglærere. «Uskyld er privilegiet til dem som beveger seg i sitt felt som fisken i vannet» (Bourdieu, 2006, s. 22). Ritualet, som i bourdieusk fortolkning verken skal forstås deterministisk eller som fullstendig fritt valg, vil derfor sannsynligvis huskes best av kandidatene som falt igjennom.

Opptaksprøvene som et sosialt gyldig ritual er avhengig av en hel gruppes tiltro til det, selv om den symbolske virkningen vil variere. Det at Synnøve og Tone ikke ble tatt opp på første forsøk, utgjør også en del av (for)spillet, og kan forstås slik at de ennå ikke har kommet «på høyde» i sin sosiale løpebane (jf. Bourdieu, 1999a, s. 171). Ved å gjøre ørsmå nødvendige justeringer eller tilpasninger, som det å videreutvikle sine utøvende ferdigheter, innvies også de, og anerkjennes av den utøvende musikkutdanningsinstitusjonen de søker innpass i. Som alle andre må de til gjengjeld anerkjenne og slutte seg til med en betingelsesløs tiltro. Denne praktiske tro, som ikke er en sinnstilstand, men en før-refleksiv kroppstilstand, er altså en stilltiende betingelse for å tre inn i spillet (Bourdieu 2007b, s. 112). Sansen for spillet er nettopp sansen for spillets framtid (s. 133), selv om det ikke er alle som har spillet «i kroppen», slik informantenes retrospektive fortellinger kan fortolkes.

### 6.3 Møtet med «en helt annen kultur»

Da Synnøve tok fatt på de utøvende sangstudiene, opplevde hun å komme til et miljø hun beskriver som «helt annerledes» sammenlignet med tidligere erfaringer: «Jeg merket at [...] guri malla, her er jeg jo vettskremt! Jeg gikk og smøg meg i gangene og det var helt forferdelig», minnes Synnøve, som presiserer at hun møtte masse hyggelige folk og flotte mennesker: «Men det var en sånn helt annen kultur. Jeg hadde jo gått på musikkvitenskap, og der var vi jo sosiale, mens her så var det et hierarki»:

Du merket det på lærerne, det var en helt annen disiplin. Og det viktigste var at du var flink på instrumentet, og hvis du ikke var det, så var du ikke verd noe som helst som menneske, nesten. Heldigvis så hadde vi jo mange forskjellig fag. Vi hadde deklamasjon og drama og rytmikk og gymnastikk, og det var helt fantastiske lærere. Men hele tiden så følte jeg at jeg egentlig ikke hadde skjont hva det å synge var. Jeg hadde ikke forstått at det å synge opera var så vanskelig eller at det å synge klassisk var så mye jobb. For jeg hadde bare sunget og ikke tenkt. Hadde bare sunget ut i vilden sky. Og jeg sang jo masse repertoar. Hev meg over det og syntes det var kjempeartig. Og læreren min var så positiv og hun skrøt veldig, og jeg husker at jeg søkte på et stipend som jeg fikk og jeg sang på masse konserter. Men så merket jeg at jeg ble mer og mer anspent og følte meg ikke verd noe.

Synnøve fikk fort oppleve at det gode resultatet på opptaksprøven ikke ga særskilt god avkastning så snart hun var kommet innenfor porten.

En musikkutdanningsinstitusjon kan med Bourdieu (1996) forstås som et spesifikt fysisk rom relatert til et større kulturelt produksjonsfelt (musikkfeltet), og dermed oppleves hierarkisk, slik Synnøve i retrospekt beskriver sin erfaring. Det å kjempe om posisjoner ser ut til å være en del av hverdagen. Musikkstudentene lærer å finne sin plass blant de andre, og mye tyder på at de strukturelle kreftene i hierarkiet, manifestert i studentenes posisjoner, former hva og hvordan forskjellige studenter kan lære og faktisk lærer (Kingsbury, 1988; Juuti & Littleton, 2012; Perkins, 2013). Synnøve opplever at hun ikke var «verdt noe som menneske», og at det var gjennom hennes sangfaglige nivå og manglende praktiske erfaring fra det utøvende feltet hun først og fremst ble vurdert og plassert:

Og det er klart det er veldig lett å si at det er noe som sitter i veggene og at alt er bare andre sin skyld. For med min bakgrunn og min psyke og kanskje ikke helt sånn rotfestede identitet fordi jeg kom fra et lite sted [...] og så kommer du der og så er det folk som, altså det var kjendiser! Du ser dem på TV. Det var studenter som var 18 år og som var virtuoser allerede på fiolin og spilte med orkester. Altså, det var en kultur som ikke jeg var vant med. Jeg hadde vært vant med å synge og ha det koselig og bare hyggelig. Jeg ble jo nervøs og sånn når jeg skulle opptre, men her var det hele tiden at jeg følte at jeg måtte være kanskje en annen enn den jeg var. Jeg var ikke helt trygg på meg selv, rett og slett.

Med uttrykket «sitter i veggene», er det nærliggende å vise til Kingsburys (1988) beskrivelse av hvordan konservatoriets tradisjoner nettopp hviler i det institusjonelle, i bygningene og i rommenes utforming. Utbyttet det sosiale rommet gir, kan forstås som en måte om å besitte det fysiske rom, for eksempel øvingsrommet eller konsertsalen. Det holder ikke bare å være konstituert gjennom sitt forhold til et sosialt rom, men å *være i* et sosialt rom. Slik kan vi si at sangstudenter ikke bare innehar en relativ posisjon i forhold til andre, de opptar også et spesifikt sted hvor de er situerte fysisk, ved å være til stede (jf. Bourdieu, 1996, s. 150): «For å ikke føle seg *feilplasserte* må de som trer inn i et rom innfri de krav som rommet stilltiende stiller til de som er i det» (s. 156). Slike «krav» så ikke Synnøve å være i stand til å innfri på en naturlig måte, snarere måtte hun tre inn i en rolle «å bli en annen enn seg selv». Hennes habitus kan derfor sies å ha blitt utfordret i møte med undervisningssystemets hierarki, som i en noe

endret form, kan betraktes som en reproduksjon av den sosiale verdens hierarkier (Bourdieu, 1995a, s. 204). I habitus' grunnleggende funksjon ligger en tilpasning til de objektive mulighetene eller begrensningene. Slik jeg tolker det, tilkjennegir Synnøve nettopp en slik praktisk forut- anelse, en *sense of one's place*, i sin tilslutning til feltets *doxa* (s. 225). Den oppnådde mengde kulturell kapital som studentene bringer med seg inn i musikkutdanningsinstitusjonen, kan som Perkins (2013) er inne på, nettopp se ut til å være en viktig faktor i konstruksjonen av hierarkier «so that learning one's role may become a case of learning one's ascribed, rather than necessarily chosen, role» (s. 205).

Christophersen (2009, s. 174) beskriver hvordan inntreden i den rytmiske seksjonen på et dansk musikkonservatorium oppleves som en hurtig inkorporering av «'tause' påbud og forbud», forstått som stilltiende overenskomster i det fysiske og sosiale rommet. Fordi det sosiale rommet ifølge Bourdieu (1996) både er innskrevet «i de romlige og i de mentale strukturene, hvor de siste til dels følger av en inkorporering av de første, er rommet et sted hvor makt utøves og bekreftes» (s. 153).

Første semester ved en musikkutdanningsinstitusjon kan innebære et mangfold av utfordringer i det studentene skal tilpasse seg et nytt fysisk og sosialt læringsmiljø. Mange vil for første gang oppleve hva det vil si plutselig å befinne seg blant en stor gruppe utøvere som holder høyt nivå. Det kan enten skape nye muligheter for musikalsk utvikling, eller føre til engstelse og bekymring fordi mange kommer fra miljøer hvor de tidligere har hatt «stjernestatus». Slik oppstår fort en situasjon hvor studentene begynner å sammenligne seg med hverandre (Burland & Pitts, 2007, s. 289–290). De mange spenninger og konflikter studentene støter på og kjemper med i håndteringen av forholdet til andre, utgjør en substansiell utfordring tidlig i musikkstudiene (Juuti & Littleton, 2012; Kingsbury, 1988). Studentene møter også nye krav både på det teoretiske og utøvende området, og etter Burland og Pitts (2007, s. 290) oppfatning, har institusjonene et stort ansvar når det gjelder å tydeliggjøre for studentene hva som forventes av dem, samt å gi den nødvendige støtten som trengs i overgangsfasen. Imidlertid er både praksisen og rollene i de utøvende utdanningsinstitusjonene ofte vage. Når det kommer til stykket, viser det seg at musikkutdanningsinstitusjonen har begrenset suksess med å

hjelp studenter som opplever forventningspress og som er usikre på egne ferdigheter. Nettopp denne vagheten bidrar etter min oppfatning til at utdanningspraksisen struktureres på bestemte måter, noe som på sin side genererer ulike mulighetsbetingelser for handling og erfaring for dem som befinner seg i musikkutdanningsinstitusjonene.

Heller ikke Julias møte med musikkonservatoriet ble en udelt positiv opplevelse. Fra sin reserveplass følte hun seg umiddelbart «underlegen», noe hun mener sanglæreren hun ble tildelt bidro sterkt til:

Jeg begynte hos XX, en gammel dame som ble pensjonert etter mitt første år. Da jeg kom dit, så møtte jeg henne i gangen den første dagen husker jeg, og så sa hun: «Åh, kom du inn ja?» [hermer nedlatende tonefall]. Da skjønte jeg at det ikke var forventet og at jeg ikke var bra nok til å komme inn. Og det kjente jeg på – veldig!

Denne følelsen ble forsterket av andre observasjoner, som det å føle seg stilt i skyggen av sine medstudenter, særlig en sopran som «var veldig stjerne», «et talent» og hvor stemmen «lå veldig på plass», slik Julia beskriver det. Fordi hun selv kjente på en stor tilkorkkommenhet i forhold til det sangtekniske, kompenserte hun ved å legge stor vekt på formidlingen, selve motoren gjennom Julias sangerliv: «Så jeg holdt den fanen høyt, det å spille ut. Og uttrykket *er* jo viktig», understreker hun og utdyper:

Jeg var liksom den som lekket mye, men det jeg gjorde, jeg tok igjen på å spille ut og på uttrykket. I starten så sang jeg «En morgon var roken arg», du vet, av Bo Linde. Og jeg tok alt ut på uttrykk [illustrerer med gester og stemme] og jeg fikk kjempetilbakemeldinger på interpretasjon: «Åh», folk syntes at det var så bra. Så det levde jeg på, for stemmen var det ikke så mye fest over – men uttrykket! Så jeg tenkte: Da får jeg jobbe med sangen, da skal jeg virkelig gi alt.

I timene jobbet de mye med vokaliseheftet *Vaccai* rettet mot sangtekniske funksjoner, samt uttale på italiensk og med klangerbeid, men Julia forteller at hun hele tiden følte seg «så liten». Derfor valgte hun å gjøre «alt mulig annet enn å synge klassisk» på fritiden. Hun var med i et kammerkor, sang i et jazzvokalensemble, jobbet mye med improvisasjon og gjorde «masse utenom, for der kjente jeg at jeg kunne synge som jeg ville, og der fikk jeg liksom utfolde meg musikalsk uten å kjenne på den der at jeg ikke nådde opp stemmemessig sett», sier Julia. Andre året fikk hun en

ny sanglærer som var veldig opptatt av kroppsarbeidet, og etter hvert ble også stemmen tettere.<sup>113</sup> Men fremdeles opplevde hun seg selv som «liten i forhold til det klassiske på konservatoriet». Julia var veldig klar over at «stemmen ikke var blank og fin i utgangspunktet» som hun sier, og at det klassiske var noe hun «virkelig måtte jobbe med». Hvorvidt denne egenvurderingen kan kvalifiseres som gyldig, er vanskelig å vurdere. Sannsynligvis var det slik Julia framstiller situasjonen. Slik jeg tolker det, peker det gjentakende utsagnet om å føle seg «liten» mot en type *vurderingskultur* som konservatoriet ser ut til å gjennomsyres av. Det er ikke kun de rent stemmemessige faktorene eller den musikalske formidlingen som vurderes, men hele ens «væren». Her skal det innskytes at for de fleste er det å lære seg å synge ingen enkel prosess, noe også Fleming, (2005, s. 48) understreker:

I've finally accepted the fact that singing takes ten minutes to explain and ten years to accomplish. This was all work I had begun as a high-school student. Each teacher brought me further along with different explanations of the same concepts; often my understanding of those concepts was a result of my own experience or discovery, and sometimes it was just plain luck. Learning how to sing is rarely a process that follows a straight line, and it's rarely clearer than fog until one grasps it in its totality.

Til tross for at Julia fikk mange positive tilbakemeldinger vedrørende sin sceniske opptreden, opplevde hun likevel ikke at hun holdt «standarden». Både teknikk, språk, musikalitet og formidling henger tett sammen, og akkumulering av vokalmusikalsk kapital (sangfaglig og musikalsk/kunstnerisk kompetanse, jf. 5.9) vil nettopp være en legitim ressurs i kampen om anerkjennelse. Ved musikkutdanningsinstitusjonenes grunnutdanninger er det altså mye som taler for at det vokaltekniske gir høyest status. Sannsynligvis spiller dette den alltid pågående diskursen om hvorvidt det er mulig å uttrykke seg på et høyt kunstnerisk nivå hvis det sangtekniske grunnlaget ikke er noenlunde stabilt.

---

113 Det er helt naturlig for unge stemmer at de er utette («lekk») og muskulært ukoordinerte (Eken, 1998, s. 58). Uskolerte sangere kan ha for svake stemmelepper som ikke slutter seg godt nok sammen. Overflødig luft slippes ut og stemmen blir svak og luftfylt (Rørbech & Høgel, 1990, s. 81). En luftfylt stemme kan også være en postmutasjonstilstand hos svært unge studenter i forbindelse med hormonelle endringers innvirkning på stemmeleppene (Aune, 1995).

Selv om Julia kompenserte for sin opplevde vokale tilkortkommenhet ved å gjøre alt mulig annet enn klassisk, er det vanskelig å se for seg at hun her hadde en strategisk intensjon eller en rasjonell beregnende bevissthet om at denne veien skulle føre henne til «endemålet» (jf. Bourdieu, 1997, s. 159). Fundert i Julias fortelling helt tilbake til oppvekstårene, er det mer adekvat å forstå handlingen i form av en ikke-bevisst strategi, den som ligger inkorporert i våre praktiske skjemaer for hvordan vi forstår og vurderer verden. Slik faller valget Julia tar helt naturlig. Ved å handle som hun gjør, høster hun dessuten mye utøvende erfaring i musikkfeltet eller «in the real world» (jf. Perkins, 2013, s. 206), selv om det primært ikke dreier seg om klassisk sang. Slik kan Julias handlinger forstås som en mestringsstrategi (jf. Burland, 2005), til tross for at det ikke dreier seg om en fullstendig bevisst strategisk atferd.

Synnøve skryter av alle de flotte lærerkreftene på musikkutdanningsinstitusjonen, men opplevde likevel et prestasjonspress i alle fag. Hun karakteriserer seg selv som «litt stille og forsiktig», og henter fram en episode fra en drametime som illustrerer hennes usikkerhet:

Jeg fikk i oppdrag å stå i den ene enden av rommet og så skulle jeg rope. Og da husker jeg at læreren sa til meg at han hadde tenkt første gang jeg kom inn i rommet: «Hva skal jeg gjøre med henne?» Og det gjorde veldig inntrykk på meg. At jeg var et sånt kasus. Men jeg fikk jo mye skryt hos han også ikke sant, men han var så direkte. De plukker i stykker den du er. Han jobbet også på teaterskolen og det går jo litt på å bryte deg ned. Du blir veldig klar over hvordan du virker, hvordan du er, hva du må gjøre bedre. Hele tiden skal du bli bedre. Du er aldri god nok. Du skal alltid være en bedre versjon av deg selv eller være noe du ikke vet at du er, og det går ikke bare på sangstemmen, det går på hele personligheten din. Og det syntes jeg var utrolig tøft og jeg ble veldig usikker.

Synnøve mener at hennes ikke helt rotfestede identitet bidro til at hun ikke hadde nok styrke til å mestre møtet med musikkutdanningsinstitusjonen. Det er nærliggende å se dette i relasjon til akkumulering av kulturell og sosial kapital i oppvekstårene (jf. Bourdieu, 1995a). Kroppen innprenter seg ikke fortiden, den agerer fortiden. Det vi lærer av kroppen, kan derfor ikke forstås som noe vi besitter, som en viten vi viser fram. Kroppen er noe vi er (Bourdieu, 2007b, s. 120). Slik kan vår identitetsoppfattelse og måten vi forstår, tenker, handler og vurderer, ses som et sett av handlingsdisposisjoner. Vår habitus har blitt inkorporert og kroppsliggjort,



formet av de sosiale omgivelsene vi vokste opp under, hvor de ytre strukturer har blitt til indre strukturer (vi husker «bygdedyret», kap. 5.7). Dette i form av mentale skjemaer for oppfatning og inndeling av verden, for persepsjon og klassifikasjon (jf. Bourdieu, 1997, s. 156; Prieur, 2006, s. 39). Praksis er ikke bare et resultat av vår habitus, snarere av forholdet mellom habitus og de rådende omstendigheter. Habitus endrer seg konstant i takt med nye erfaringer, men har en tendens til å virke sosialt reproduserende, noe Synnøves løpebane ser ut til å anskueliggjøre.

Plasseringer i det sosiale rommet er imidlertid ikke statisk, heller en subjektiv relasjon i et rom av muligheter (Bourdieu, 2000, s. 375). For Julias del tok løpebanen en helt ny retning da hun var inne i sitt femte studieår. Etter et iherdig kroppsarbeid «kom jo stemmen», forteller hun. Trolig litt utenfor normen anbefalte læreren henne å bytte til en kollega, slik at Julia kunne få jobbet mer med detaljene rundt plassering: «og da begynte ting å sette seg mer». I løpet av dette året fikk hun «revansjert» seg under en talentkonsert med et orkester hvor hun sang en opera-duett med sopranen som gjennom hele studietiden hadde vært den store stjernen. Julias første lærer, som hadde møtt henne med en nedlatende væremåte da hun begynte å studere sang, var til stede. Etter konserten var hun full av lovord, ikke til fordel for sopranen, men for Julia. «Det var en sånn superseier», minnes Julia, «for jeg hadde alltid stått i hennes skygge». Julias suksessfortelling, slik den her framstår, kan tolkes som en forflytning i egen bane. Det vil si en omplassering til en annen posisjon i det sosiale mikrokosmos, forstått som et speilbilde av musikkfeltet studentene orienterer seg mot. Forflytninger i rommet vil imidlertid føre til at også andre posisjoner forflyttes, slik tilfellet var med posisjonene til Julia og hennes soprankollega innenfor denne spesifikke institusjonelle rammen.

I likhet med musikkfeltet vil forandringer innad i musikkutdanningsinstitusjonen bestemmes av spenninger mellom posisjoner som også er grunnlaget for feltets struktur. Denne hierarkiske strukturen som bidrar til konkurranse mellom posisjoner kan sies å være et resultat av samfunnets struktur som speiles i alle såkalte kulturelle produksjonsfelt. Her vil det aldri finnes nok posisjoner, eller sagt på en annen måte: alle skal *ikke* med.

## 6.4 «Du er aldri god nok»

Verken Tone, Julia eller Synnøve opplevde at de strakk til de første årene av sangstudiene. Som nevnt ser dette umiddelbart ut til å ha sammenheng med vokale forhold. Når det sangtekniske fundamentet er ustabilt, oppstår lett en usikkerhet relatert til selve kjernen i virksomheten, og til den ressursen studentene opplever seg mest vurdert etter. Men dette alene er ikke nok til å forstå hvorfor noen ser ut til å være i sitt rette element, mens andre føler seg mistilpasset. Tidligere har vi sett Synnøve gi uttrykk for at hennes verdi som menneske ble målt etter hvor flink hun var på instrumentet. Slik vil selvkritikk kunne få grobunn. Hvorvidt Synnøves opplevelse kan sies å være allmenngyldig er vanskelig å konkludere ut ifra forskningsmaterialet. Kingsbury (1988) hevder imidlertid at en sikker vei inn i kjernen av fellesskapet på konservatoriet nettopp er å være god på instrumentet, «if you're good you're okay» (s. 43).

Det året Tone kom inn på konservatoriet mot slutten av 1980-tallet, tok de inn fem sangere, noe som var sjeldent mange, forteller hun, «og det ble et ganske bra miljø». Til tross for at hun fikk en lærer som hadde et nokså frynsete rykte, og som etter Tones mening ikke tilførte noe særlig konstruktivt i det sangtekniske arbeidet, lærte Tone mye om disiplin. Til hver ukentlige «klasse» hvor de sang for hverandre med akkompagnatør, ble det stilt krav om å kunne hele repertoaret utenat: «Det har hjulpet meg masse, bare å skjønne at man må ta den tida det tar, og hvor mye friere man føler seg når man kan ting utenat», er Tones erfaring.

Læreren til Tone stilte også krav om at de skulle lytte til andre sangere på CD-plater og på konserter: «og så skulle vi gjøre oss opp en mening. Og det skulle ikke være av typen stygt eller pent, men hvorfor vi syntes at det var det, noe som var veldig bra». Slike kvalitetsbedømmelser kan imidlertid forsterke vurderingskulturen og føre til at ens egne prestasjoner aldri oppleves gode nok. Tones ser imidlertid ikke ut til å reflektere at det å sette ord på kvalitet kan forstås som en skjult form for innføring i «smakshierarkiet». Etter min oppfatning utgjør det å stille smaksdommer en vesentlig del av den vurderingskulturen som sangerpraksisen synes å være gjennomsyret av.

Fordi sangseksjonen var liten, fant Tone sammen med andre musikere på huset. Her fikk hun blant annet et innblikk i øvingsrutiner som hun

adopterte: «Det var sikkert ikke så veldig mange av de andre sangerne som øvde på lørdager og søndager. Og jeg var veldig glad i nytt repertoar», presiserer Tone. Men disiplinen førte ikke bare godt med seg, forteller hun:

Med disiplinen så kommer jo de andre tingene også. Det der med at du kanskje blir for kritisk til deg selv. Det har jeg kanskje klart å løsne litt på senere. For i og med at jeg øvde veldig mye, så følte jeg at jeg måtte øve veldig, veldig, veldig mye på en ting før jeg kunne framføre det. Nå kan det hende at jeg må gjøre ting fra den ene dagen til den andre. Men det tror jeg er en sånn studentgreie. For det opplevde jeg på en måte alle studieårene: At jeg kanskje var veldig nøye [...] så det var fordeler og ulemper tror jeg rett og slett. Jeg kunne nok sikkert ha sunget mer offentlig mens jeg studerte. Man blir litt sånn i en boble. Man tør ikke å komme ut med det og si: «Ok, her er jeg, nå er jeg 22 år, nå har jeg kommet så langt, så får folk ta det som det er».

Selv om Tone fikk «mange sjanser» i ulike konsertsammenhenger, som hun sier, oppfatter jeg det slik at hun strevde med å stå inne for nivået hun hadde oppnådd på denne tiden. Dette kan ha sammenheng med det nivået hun forventet (eller håpet på) å få en gang i fremtiden. I en opplæringsfase kan det være vanskelig å akseptere at utviklingen av muskelfunksjoner, både de kroppslige og stemmemessige tar mange år, og at det ikke finnes snarveier. Også biofysiologiske endringer vil spille inn i utviklingen, og her er alder en dårlig indikator når det gjelder stemmefunksjonen (Eken, 1998; Welch, 2006). I ungdomsårene eller som unge voksne vil noen sangere kunne passere gjennom alle de stemmemessige utviklingsstadiene i løpet av 12 måneder, mens prosessen kan vare i flere år for andre (Welch, 2006, s. 322ff). Slik oppstår store individuelle forskjeller. Enkelte sangere ser tilsynelatende ut til å ha stemmen helt på plass tidlig i studiene, mens andre bruker atskillig lengre tid langs den samme veien, slik Julias fortelling eksemplifiserer (jf. 6.3). Selvsagt kan ikke denne biofysiologiske utviklingen ses isolert fra læringsaspektet og miljøet læringen foregår i. Og uansett nivå, vil det alltid være noe å strekke seg etter. Slik vil en selv-kritisk sanger sjelden oppleve seg selv som «god nok». Derfor framstår Tones antydning om at sangere ikke øver nok som et paradoks.

I en studie ved et norsk konservatorium blant utdanningskohortene i 1991 og 1996, fant Jørgensen (2002b) at sangere var den gruppen som brukte minst tid på individuell øving (i gjennomsnitt ti timer i uka) sett i forhold til andre instrumentgrupper. Blant organistene og

instrumentalistene hadde kandidatene som oppnådde høyeste karakter ved avgangseksamenen det fjerde studieåret brukt mer tid til øving enn sine medstudenter, som på sin side oppnådde middels karakter. En slik overensstemmelse fant ikke Jørgensen i sangergruppen, til tross for at også sangerne øvde i gjennomsnitt 6–7 dager i uka. Forskjellen besto i at sangerne hadde mye mindre total øvingstid. Av den grunn konkluderte Jørgensen (2002b) med at det er et åpent spørsmål hvorfor noen sangere presterer bedre enn andre: «The difference in achievement level among them may be accounted for by their accumulated practice time and the quality of practice, or by a talent hypotheses, or a combination of these variables (s. 116). Her ser vi at Jørgensen ikke utelukker ideen om talent.

At regularitet spiller en vesentlig rolle når det gjelder øving er en kjensgjerning, slik ekspertiseteorier og musikkpsykologiske studier framhever. Når det viser seg at sangere i gjennomsnitt øver mindre enn alle andre instrumentgrupper, tas det etter mitt skjønn ikke særlig høyde for at det rent fysisk ikke er mulig for en sanger å øve like mange timer som en pianist eller en fiolinist. Tilsvarende gjelder som kjent også for blåsere, og har blant annet å gjøre med at respirasjonssystemet til enhver tid er involvert i lydproduksjonen. Dessuten er det svært individuelt hva den enkelte musiker tåler av fysiske belastninger i ulike perioder av livet, uavhengig av instrumenttype. Hva som ligger i begrepet «øving» er også et diskusjonsspørsmål. Ut over det rent vokalmessige er det jo slik at sangere har en tekst som skal innlæres, ofte på et annet språk. Teksten skal også oversettes og fortolkes, slik at handlingen kan formidles på en troverdig måte gjennom musikken. Dreier det seg om opera, skal den sceniske rollen fortolkes og regien innprentes. For alle musikere er det også vesentlig å kontekstualisere musikkverket i historien, i lys av komponistens intensjoner og gjeldende oppføringspraksis. Videre kreves fysisk konstitusjon, blant annet stor lungekapasitet og kroppslig styrke som opparbeides gjennom fysisk trening. Slik verdifull ferdighetsutvikling, trening og innstudering tar mye tid, men får kanskje ikke samme meningsinnhold når øving skal «måles».

Når det er sagt, er profesjonelle sangere ifølge Sandgren & Ericsson (2007) betydelig mer målorienterte i sangundervisningen enn amatørsangere. Profesjonelle sangere rapporterer om forhøyede nivåer av psykisk

ubehag under sangtimene, i motsetning til amatørangere som opplever intensivt glede, livsutfoldelse og mindre stress (s. 3). I mange henseender kan selvkritikk, som på ingen måte er et fremmed fenomen i ulike prestasjonskulturer, bidra til positive forbedringer og varige endringer. Graden av selvkritikk trenger heller ikke alltid å være i overensstemmelse med det reelle prestasjonsnivået. Slik kan egen opplevelse av prestasjonsnivå være mer negativt ladet enn omgivelsenes og føre til feiltolkninger. Kroppslige opplevelser av ikke å mestre kan føre sangstudenten inn i en indre monolog fylt av negative ytringer ispedd fordømmelser, slik Fleming (2005, s. 87, 88) fikk erfare da hun var student:

In all my years as a student, I had been undermined by a very negative inner voice, a little nattering in my ear that said, 'Don't do that ... Don't do this ... That's awful ... What a horrible sound! ... You're grabbing ... You're holding ... Your breath is tight ... Your tongue has gone back ... Your palate is down ... The top is spread ... Relax your shoulders!' I carried inside me a running monologue of nagging complaints that wore me down as effectively as any rejection from an opera house ever did, and so I made a very conscious effort to rid myself of it. [...] I came to the conclusion that it was as essential for me to work on my attitude as it was to work on my voice. I decided that I was going to start repeating mantras to myself, to fill my head full of positive thoughts to counteract the infinite loop of negativity I was feeding into my subconscious.

Å repetere positive «mantra», slik Fleming her beskriver, er gjerne teknikker hentet fra idrettspsykologien, ofte anvendt som et kognitivt redskap for å hjelpe i prestasjonsforberedelsen.

Ingen eksisterer som kjent i et sosialt tomrom, og samspillet med andre vil ha stor betydning hvis negative tankespiraler, som det Fleming (2005) er inne på, skal kunne endres. Og selv om adekvate redskaper står til disposisjon, vil det i en bourdieusk kontekst ikke være alle som er like disponert for å kunne skape eller ta i bruk slike endringer. Behovet for å tilpasse seg nye og utforutsette situasjoner påtvinger kontinuerlige justeringer, og kan føre til varige endringer. Likevel holder justeringene seg innenfor visse grenser, fordi habitus styrer persepsjonen av den situasjonen som bestemmer den (Bourdieu, 1991, s. 149). Derfor vil det heller ikke være snakk om et årsak-virkning-forhold som følger klare lovmessigheter eller regler, altså ikke et miljø «som øver noen form for mekanisk kausalitet overfor aktøren» (Bourdieu, 1999a, s. 157). Snarere kan det forstås som

et forhold mellom habitus, felt og kapital, hvor det subjektive og individuelle blir skapt gjennom en kjede av objektive relasjoner og muligheter eller begrensninger.

Når Tone og Synnøves anvender begrepet *disiplin* i sine beskrivelser av møtet med musikkutdanningsinstitusjonen, dreier det seg om noe ut over strenge krav på det vokale området. Disiplin handler om maktrelasjoner, og slik kan det å bli disiplinert assosieres med krav om lydighet eller innebære en form for ærbødighet, straff, prestisje, moral, lojalitet, aktelse eller selvbeherskelse. Schei (2007), som er inspirert av Foucaults selvteknologibegrep, er opptatt av hvilke teknikker sangere pålegger seg selv og hvilke disiplinerende teknikker som virker styrende på sangeres handlinger. Hun påpeker at et individs identitet blir tydelig når individet lar seg disiplinere innenfor diskursene (s. 49), og at makt «er innskrevet i, og høres i måten det snakkes om et saksemne på, og i måter det reageres på utsagn» (s. 27).

Bourdieu's habitusbegrep ligger nært opp til Foucaults disiplinbegrep gjennom en felles forståelse av strukturenes og maktens innvirkning på kroppen og formingen av permanente disposisjoner. Begge deler de forståelsen av at sosiale prosesser former menneskets bevissthet og oppfatning av verden (Eriksen & Nielsen, 2013, s. 160). Men der Foucault i stor grad «vektlegger de kulturelt strukturerte diskursene som opererer, styrer og regulerer individet» (jf. Schei, 2007, s. 48), tillegger Bourdieu aktøren en aktiv rolle som et handlende subjekt i tilegnelsen av praktisk kunnskap. Virkeligheten er relasjonell, og bare moderat konstruert. Derfor er det ikke bare språket, eller det som ligger innbakt i den verbale teksten, som regulerer den sosiale praksisen, men den posisjon det tales ut ifra gjennom fordelingen av symbolsk kapital. Det innebærer ikke at det som sies og måten det sies på er uten betydning, men at den symbolske kraften i en performativ diskurs «er en form for makt som utøves direkte overfor kroppene, som ved magi, uten noen form for fysisk tvang» (Bourdieu, 1999a, s. 175). De kroppslige følelsene som følger utsagn fra en dominerende part, godtas ofte stilltiende om enn motstrebende; en type «splitelse av jeget» (s. 176) som ikke utøves i bevissthetens rene logikk, men «i habitus' disposisjoners dunkle verden» (s. 177). Den symbolske vold blir i dette perspektivet å forstå som iboende i de sosiale strukturenes sensur.

Følelsen av ikke å være «god nok» slik Tone, Julia og Synnøve opplever, kan vanskelig tilskrives den vokale kapitalen alene, snarere hele det kulturelle systemet av posisjoner i det sosiale rom. Kravene studentene møter i musikkutdanningsinstitusjonen vil være avhengige av utviklingen av de muligheter og det tolkningsrom som er tilgjengelig for den enkelte, forstått som objektive omstendigheter i feltets struktur. Slik vil også de med mye kapital kunne dominere de som har mindre kapital, og ha makt til å definere hvem som fortjener anerkjennelse og hvem som ikke gjør det. Hierarkiets struktur kan på den måten sies å ha stor innflytelse på studentenes læring, hvor kapitalen brukes som en ressurs i konkurransen om knappe goder.

## 6.5 Kamp om posisjoner

Det er ikke alle studenter som lykkes med å finne sin plass på konservatoriet (Kingsbury, 1988). Synnøve er vel den av informantene som klartest gir uttrykk for nettopp dette. Usikkerheten hun opplevde det første studieåret ble ikke mindre av en hendelse som inntraff året etter, hvor en internasjonalt anerkjent sanger ble ansatt som professor ved musikkutdanningsinstitusjonen «og kom inn og skulle gjøre revolusjon». Synnøve forteller at dette er vanskelig for henne å prate om, fordi vedkommende fra første stund var tydelig på at hun syntes det var tatt inn for mange sangstudenter som ikke holdt mål: «Ja, det er mye rart her! Det er mye ugress å rydde opp i», siterer Synnøve «og antagelig var jeg et ugress selv om hun ikke sa det der og da» legger Synnøve til. Slike uttalelser fra autoriteter vil alltid gi næring til en allerede iboende usikkerhet. Som Bourdieu påpeker, uttrykker nesten alltid språklige relasjoner symbolske maktrelasjoner (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 128). Styrkeforholdet mellom de språklige aktører, som i denne sammenheng kan omsettes til forholdet mellom den nye professoren, de ansatte og studentene på sangseksjonen, vil alltid involvere et komplekst nett av historiske maktrelasjoner mellom den talende, som bærer av en spesifikk sosial autoritet, og den eller dem hun henvender seg til, som i vekslende omfang anerkjenner hans eller hennes autoritet.

Til tross for at det sjelden snakkes høyt om, er det i henhold til Kingsbury (1988, s. 56) en generell overenskomst på musikkutdanningsinstitusjonen

at bare en liten minoritet av kandidatene vil klare å skaffe seg en profesjonell karriere som musiker. Og selv om bare et fåtall av studentene er opptatt av hvem som vil klare seg og hvem som ikke vil det, er ideen om «talent» selve omdreiningspunktet i livet på konservatoriet: «Musical talent is at once the most pervasive phenomenon and the biggest issue in conservatory life» (Kingsbury, 1988, s. 59). I retrospektivt perspektiv er Synnøve erfaring nettopp at

som student så skjønner du kanskje ikke hvem som kommer til å nå langt og hvem som ikke gjør det. Og de fleste hører du ikke om senere. Noen hører du om og jeg unner dem det. De var veldig flinke og flotte folk som hadde store talent og som hadde kommet på sin rette plass.

Å komme på sin rette plass, slik Synnøve formulerer det, dreier seg ikke bare om vokale ferdigheter, men å besitte de personlige egenskapene som kreves i yrket. Betydningen av talent kan sies å ligge innebygd i feltets *doxa*, og slik konstituerer den kulturelle dynamikken rundt forståelsen av talent, en viktig forbindelse i musikkutøvelsen (se 6.9). Det er en nokså vanlig oppfatning at en musikkstudent kan inneha en betydelig mengde talent uten ennå å ha blitt en fullverdig utøver, blant annet på grunn av for lite akkumulert øvingstid. På vokalområdet vil som nevnt dessuten biofysiologiske endringer knyttet til utvikling av stemmekroppen skape individuelle forskjeller. Talent er ikke noe som bor «inne i» et menneske, men noe som vurderes i etterkant av at noen har sunget eller spilt, bemerker Kingsbury (1988). I egenskap av å være en *ex post facto*-vurdering, medfører dynamikken i talent et element av temporalitet (s. 67). Talent blir på den måten å forstå som sosialt og kulturelt betinget og som en egenskap påført av noen andre, hvorpå den personen som tilskriver sangeren talentet også blir en viktig del av vedkommendes talent.

Fleming (2005, s. 94) skriver: «One of the tremendous satisfactions involved in fostering young talent is that you later can say, 'Renée Fleming? Oh, yes, I saw that she was the one right from the start.' In exchange, both men have my undying loyalty». Posisjonen det vurderes ut ifra blir altså stående sentralt. Om dette uttrykker Kingsbury (1988): «The validity of a given person's musical talent is a direct function of the relative esteem of the persons who have attributed the talent to the person in question» (s. 68). Men dette kan også framstå som en noe forenklet forklaring. For



selv om musikkstudenter angivelig enten har talent eller ikke, forekommer det likevel uenighet om hvem som er talentfulle og hvem som ikke er det. Også verdensvante musikere reverserer innimellom sine antagelser vedrørende en bestemt persons musikalitet eller talent, fastslår Kingsbury (1988, s. 63–64). Det vanskelige ved å definere talent hviler nettopp på det skjønnsmessige, og har derfor ingen arbitrær verdi. Snarere er det, som Menger (2014, s. 180) påpeker, en rent differensierende kvalitet.

Da den nye professoren ble ansatt ved musikkutdanningsinstitusjonen, trådte uenighet blant sanglærerne fram i lyset og skapte feider, forteller Synnøve. På generelt grunnlag vil en rimelig fortolkning være at slike konflikter ofte er fundert i en diskrepans mellom ulike sangerpraksiser og tradisjoner, til tross for at klassisk vokalutøving er fundert i de samme prinsipper verden over. Når en merittert sanger med utdanningsbakgrunn fra et mellomeuropeisk utdanningssystem kommer fra de store internasjonale scener og skal etablere seg i en mikropraksis, kan det fort oppstå kulturkollisjon. Å bringe med seg divafakter (slik noen vil oppleve det) fra et mellomeuropeisk hierarkisk system inn på en pedagogisk arena med en flatere struktur slik vi gjerne forstår den skandinaviske modellen, vil derfor ikke alltid falle heldig ut. Det vil heller ikke føre noe godt med seg at vedkommende kritiserer nivået på sine nye kollegaers studenter. Når slike verdenskjente sangere skal omskoleres til sanglærere, vil de kunne sverge til en form for mesterlære hvor forholdet mellom lærer og student framstår svært asymmetrisk og i noen tilfeller undertrykkende, fundert i en atskillig mer autoritær og konservativ praksis, slik noen av informantene beskriver sangerkulturen i Sentral-Europa (se kap. 8 og 9). Dette kan på mange måter sies å ligge i deres habitus som nettopp er produktet av en historisk tilegnelse, og «som muliggjør tilegnelsen av historisk erfaring» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 157). Det utelukker ikke at også skandinaviske musikkutdanningsinstitusjoner er hierarkisk oppbygd, slik både Julia, Tone og Synnøve er inne på, men at det sosiale miljøet, i hvert fall ved de regionale musikkonservatoriene, oppleves «mildere» og mer åpent enn i ikke-skandinaviske land.

Både yrkespraksisen og utdanningsinstitusjonene kan sies å være formet av spesifikke nasjonalhistoriske kontekster, og slik vil de som bebor feltet kunne iverksette forskjellige praktiske strategier fordi de

er utstyrt med ulike spesifikke habitus- og kapitalformer. Det kan også være forskjeller mellom institusjoner i samme land som kan endres over tid. I kontrast til Synnøves beskrivelser, skryter Solveig av miljøet ved institusjonen hun studerte sang ved i fire år. Det opplevdes både trygt og utviklende, og sangerne støttet hverandre. Lignende fikk Tone erfare, da hun etter andre gangs forsøk fikk plass på et mindre konservatorium. Tone forteller at det var et «klokt valg», fordi hun fikk tid og ro til å utvikle seg, uten et «kjempestort press». Her vil det være adekvat å si at Tone handlet i overensstemmelse med egen habitus. Det å ta de riktige valgene vil blant annet innebære å ha en habitus som svarer til lærerens eller klassehabitusen ved den aktuelle musikk institusjonen.

Men tilbake til uenighetene mellom professorene, slik Synnøve beskriver dem, som kan forstås som en kamp mellom personer som «synes å stå i motsetning til hverandre i enhver henseende [...] De slåss, men de er i det minste enige om hva de er uenige om» (Bourdieu, 1996, s. 134). At noen har et ønske om å snu maktforholdene på hodet, innebærer ikke å være likeglad. Snarere kan det forstås som en anerkjennelse av spillet: «Å ønske å revolusjonere et felt er å slutte seg til det vesentligste av det som stilltiende kreves i feltet, nemlig å synes [...] at det som utspiller seg her er viktig nok til at en har lyst til å lage en revolusjon» (s. 134). I slike «revolusjoner», eller kamper om posisjoner, risikerer noen å havne i kryssilden, for å følge opp Bourdieus kampmetafor. Kampen om anerkjennelse innenfor en musikkutdanningsinstitusjon dreier seg om konkurranse mellom studentene, men også om hvilke lærere som har de mest lovende studentene under sine vinger. Slik kan relasjonen mellom en sanglærer og hennes egne studenter vise seg å være svært fruktbar og inkluderende, mens forholdet til kollegaene og deres studenter kan være preget av konkurranse og eksklusjon. På den måten vil kampen om posisjoner også kunne gjenspeiles i studentgruppen under visse forhold. Ingrid er inne på dette når hun opplever at «det er noen lærere rundt omkring, som sloss veldig for sine studenter og som er skruppelløse. De tar med seg en kultur som vi er veldig lite vant med her hjemme. Det er noe med de holdningene til folk», avslutter hun.

Kriteriene for å vurdere konservatoriets ulike fakulteter eller seksjoner utad, er graden av studentenes oppnådde suksess hos de ulike lærerne,

hevder Kingsbury (1988): «The fact that teachers' prestige is augmented by their student's success is mirrored by the fact that students draw status from association with a prestigious teacher» (s. 41). Slike speilinger kan komme til uttrykk gjennom konsertprogram, i forbindelse med sangkonkurranser, CD-utgivelser eller på hjemmesidene til ulike institusjoner, impresariobyråer, konsertarrangører samt i massemedia og på sosiale medier. Ofte er mange av lærerne fremdeles selv utøvere i kunstfeltet, hvor de gjennom sine sosiale nettverk kan øve stor innflytelse og samtidig opprettholde sin høye anerkjennelse i kraft av sin posisjon. I utdanningsinstitusjonen eller i musikkfeltet som sådan, kan vi med Bourdieu (1996, s. 121) si at det dreier seg om en *stillingstaken*; om en fordeling av symbolsk kapital, altså både om intern anerkjennelse og eksternt berømmelse. Men noen sangstudenter velger likevel å gå sine egne veier, enten utenfor utdanningssystemet eller underveis i studieløpet (se kap. 7). Det finnes altså flere veier til «endemålet».

Når Synnøve fortsetter å fortelle fram sin historie fra studietiden, dveler hun ved en skjellsettende opplevelse som på sett og vis sendte henne ut av sangerbanen. Hun skulle ha førsteavdelingseksamen etter to år med sangstudier, og stilte på en interpretasjonstime hvor den nye professoren (YY) med bakgrunn fra de store scener skrøt av både henne og en medstudent. Etter Synnøves oppfatning ga hun dem «falske» forhåpninger:

Hun sa at vi var så flinke jenter, at det kom til å gå så bra og sånne ting. Så kom eksamensdagen og jeg hadde nok litt problemer med at jeg var litt reservert noen ganger når jeg skulle synge. Men jeg husker folk kom og de gråt og det var så fint og da sensuren falt – når jeg sier det her så er jeg veldig redd for at det skal virke som at jeg forsvarer meg selv, jeg kan godt innrømme at jeg ikke er verdens mest talentfulle og at det var ting som kanskje var feil – men det som skjedde var at hun som var sensor var en veldig god venninne av YY fikk jeg høre. Og de to hadde da bestemt at jeg skulle få Nokså Godt. Min egen sanglærer skulle gi meg Meget i standpunkt. Det var det jeg hadde å forholde meg til. Men på grunn av eksamen så fikk jeg problemer med at jeg ikke fikk fortsette. Og når du har en offentlig eksamen, så kan du ikke skjule det, da vet alle det og gjerne før du selv vet det. De fortalte meg at det hadde vært litt urent og at det ikke var bra nok teknisk og at jeg virket litt reservert og kjølig og sånne ting. [...] Det var så uventet, for jeg hadde fått stipend for å studere i utlandet og en attest fra sanglæreren min at jeg var så dyktig og talentfull, en varm personlighet og at man kunne forvente seg meget av denne sopranen og hun var kommet langt teknisk og at jeg hadde en sånn god uttrykksevne. [...] Jeg ble

helt slått ned og jeg har aldri kommet over det. [...] Jeg kjenner at jeg begynner å gråte når jeg sier det fordi – jeg tror at jeg er såpass oppegående i hodet at jeg skjønner de psykologiske mekanismene at når man gjør det dårlig så skylder man på andre – men det var litt vanskelig for meg å forstå. [...] For når du har en sanglærer, en professor i sang som er verdensberømt og som har hatt ledende stillinger i operahus, og hun gir deg Meget i standpunkt; da vet ikke jeg hva jeg skal forholde meg til. Alt hang i løse lufta og jeg tenkte: «Hva skal jeg gjøre nå?»

Når Synnøve får «dommen» om at hun synger urent, at hun er avmålt og mangler teknikk, står dette i sterk kontrast til andres tidligere vurderinger hvor hun har blitt berømmet nettopp for sin uttrykksevne, sitt «kunstneriske talent» og sin «varme personlighet». Samtidig har vi sett at Synnøves opplevelse av sin egen plassering i hierarkiet aldri har vært verken høy eller sentral, snarere marginal. Dette kan også forstås i sammenheng med habitus, som innbefatter en viss rett til muligheter, og en praktisk sans som kan virkeliggjøre mulighetene (jf. Bourdieu, 2000, s. 375). I kraft av sin posisjon demonstrerer eksamenskommissjonen det monopol på legitim symbolsk vold som ligger i en offisiell og juridisk konstituert utnevning. I Synnøves tilfelle er dette representert ved fraværet av en ståkarakter, herunder en inngangsbillett til videre studier. Det medfører også at Synnøve gjennom eksamenskommissjonens vurderinger, fratas «en tittel for en sosialt anerkendt kvalifikasjon» (Bourdieu, 2008a, s. 65) og at hun ikke lenger er garantert symbolsk kapital, altså anerkjennelse. Selv om eksamensbevis i seg selv ikke ser ut til å ha så stor gyldighet i det utøvende musikkfeltet, vil likevel slike symbolske handlinger i form av negative sanksjoner kunne føre til at den dominerte (og med minst kapitalmengde) ser seg selv gjennom den dominerendes blick i et grunnleggende asymmetrisk forhold. Slik blir også eksamensritualet å forstå som en objektiv mulighetsbetingelse for det videre sangerløpet.

Det hører med til historien at Synnøve like i etterkant av eksamen fikk oppleve støtten fra sine medstudenter på vokallinjen: «De var så rasende», forteller Synnøve, «og lagde en underskriftsaksjon». De støttet henne med anerkjennelse og oppmuntring «og da skjønnte jeg hvor mange venner jeg har. Da plutselig så ser man menneskene, hvor mye som bor i dem. De var helt fantastiske» minnes hun, «for det er ikke alltid at man går rundt og føler at man blir likt, men jeg tror de syntes det var så veldig urettferdig det som hadde skjedd». Vurdering knyttet til en praktisk

eksamen gir ingen klagerett, men lederen i studentrådet fant til slutt en formell feil som gjorde at Synnøve fikk tatt eksamen på nytt. Hun besto, og fikk fortsette de neste to årene: «Jeg måtte bare få fortsette, men hvordan tror du det var å troppe opp? Jeg gikk de årene og følte at jeg var den dårligste som noensinne hadde gått der. Det var en sånn skam».

Det er vanskelig, om ikke umulig, å holde et resultatet skjult for resten av omverdenen i forbindelse med en offentlig konserteksamen ved en musikkutdanningsinstitusjon. Slik kan Synnøves skamfølelse knyttes til en opplevelse av å havne i gapestokken, spesielt når eksamensresultatet utgjør vinn eller forsvinn for det videre studieløpet. Skamfølelsen, denne subtile variasjonen av emosjonelt (kroppslige) frambrakte følelser som er sosialt og kulturelt betinget (jf. Damasio, 2001, s. 156), kan vanskelig reduseres til vokalprestasjonen isolert sett. Det er hele Synnøves væren – hennes stemmekropp, personlighet og sosiale identitet som har blitt stilt til offentlig skue. Til tross for at hun fikk fortsette studiene, hadde hun en kroppslig opplevelse av sin egen status og plassering i det sosiale rommet. Hennes posisjon etter eksamen kan sies å ha blitt bestemt av en samling legitime muligheter som objektivt har blitt tilbudt i dette gitte øyeblikket. Den sosiale identiteten uttrykker nettopp en bestemt «rett» til hva som er mulig innen feltet til enhver tid (jf. Bourdieu, 2000, s. 375). Fraværet av anerkjennelse fra eksamenskommisjonen som følge av negative sanksjoner, avgrenset sånn sett Synnøve til en «mislykket» sanger. Dette fikk vidtrekkende konsekvenser framover i sangerbanen, til tross for at flere medstudenter og lærere ikke var enige i eksamenskommisjonens vurderinger.

Fordi dette er Synnøves egenopplevde livsfortelling, kan vi verken vite hvordan hennes opptreden forløp eller hvilke kriterier kommisjonen internt la til grunn for sin vurdering. Sannsynligvis ville vi fått en annen tolkning sett fra de dominerendes posisjon i det sosiale mikrokosmos som musikkutdanningsinstitusjonen representerer. Det er innlysende at forvirringen Synnøve opplevde i forbindelse med de motstridende vurderingene krevde både emosjonell og mental energi å forstå. Synnøve uttrykker at hun kanskje ikke var «verdens mest talentfulle», noe som speiler hennes usikkerhet og opplevde plassering i hierarkiet også i forkant av eksamenskonserten. Professor YY ble imidlertid «som et lam» etter denne episoden», og de neste studieårene forløp uten stor dramatik

for Synnøve. Den nye sanglæreren var varm og forståelsesfull og gikk «litt vitenskapelig til verks» i sangopplæringen. Synnøves understreker imidlertid at hun etter denne opplevelsen «den dag i dag aldri klarer å stole på noen når det gjelder sang». Dette funderer hun i en iboende mistenksomhet som vokste ut av denne hendelsen. Folk trodde hun var mer tander enn hun var, mener Synnøve. Og fordi det var så delte oppfatninger av hennes vokale prestasjoner, har hun forblitt vedvarende mistenksom nå noen gir henne komplimenter:

Man blir så var på – hva er trøst og hva er ekte? Og den har jeg jo ennå, at jeg aldri tar et ord for et ord når det gjelder sangen min. Men man ser jo om man blir brukt eller om man blir spurt igjen. Da tenker jeg i mitt stille sinn at selv om jeg vet at det å få oppdrag har med mange faktorer å gjøre; men hadde jeg vært helt fantastisk, så er det nok noen som hadde plukket meg opp i løpet av de årene jeg studerte. Det kan hende at det er feil; men sånn tenker jeg for min egen del, at man har i hvert fall fått en sjanse og man har jo prøvd, selv om jeg aldri har testet ut hvor langt det kunne ha gått – hvis jeg hadde vært tøff nok! Men den opplevelsen der gjorde at jeg anså at jeg selv litt på siden.

Den form for usikkerhet som Synnøve her legger for dagen, er ikke enestående. De fleste informantene forteller om en velutviklet sans for fornemmelse av hvilke tilbakemeldinger som oppleves ekte og hvilke som kan klassifiseres i retning av falsk smiger. Mange erkjenner at de selv har utviklet strategier og standardfraser som de anvender i situasjoner hvor de ser seg nødt til å kommentere en kollegas konsertopptreden, selv om den kanskje ikke var av særlig høy kvalitet (se 9.8). Slike praktiske strategier, forstått som *illusio*, denne aktive tilslutning til feltets *doxa*, innebærer at man inndras i spillet enten man er klar over det eller ikke: «At være interessert er at acceptere, at et givet sosialt spill er viktig, at de ting, der står på spill, er viktige, og at der er gode grunde til at delta i spillet» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 102). Å bli utsatt for prøvelser er som nevnt en av betingelsene for utviklingen av *illusio* (Bourdieu, 1999a, s. 172). Men det er ikke alle som har spillet i kroppen.

Synnøve regnet seg selv som «litt på siden» etter eksamenskonserten, til tross for sine investeringer og de positive sanksjonene som ble iverksatt fra hennes medstudenter for å bringe henne tilbake på banen med flere av lærernes velsignelse. Hun opplevde ikke seg selv som «tøff nok»

til å håndtere konkurransen, noe hun blant annet tilskriver oppvekstårene i den lille bygda. Sagt med Bourdieu (2000): «Känslan för placeringar verkar vara en av de dispositioner som är mest intimt förknippade med agentens sociala och geografiska ursprung» (s. 377). Når professoren i eksamenskommissjonen uttrykte at det var mye ugress som (underforstått) skulle lukes ut av musikkutdanningsinstitusjonen, kan det nettopp tolkes som symbolsk vold. Den praktiske erkjennelsen av symbolsk vold tar ofte form av kroppslige følelser, slik som skam, blygsel, angst og skyldfølelse og fungerer i mange tilfeller som regresjon knyttet til erfaringer, handlinger og relasjoner i oppvekstårene (Bourdieu, 1999a, s. 176). Slik setter den symbolske volden seg i kroppen «som en *huskelapp*» for sosiale erfaringer, gjennom følelser og reaksjonsmønstre som i stor grad er kroppsliggjort (s. 147).

Framføring for ethvert publikum kan være skremmende. En framføring foran et publikum som på forhånd er kritiske, resulterer «in almost certain ostracism» (Kingsbury, 1988, s. 72). Eksamenskonserten som et instituerende, kollektivt og offentlig høytidelig ritual, kan sies å være «et sted hvor den sosiale manipulering av ambisjonene viser seg med all tydelighet fordi den i mindre grad enn ellers kan dekke seg bak det å være en teknisk opplæring» (Bourdieu, 1999a, s. 226). I form av verdsettelse, råd, påbud og anbefalinger, er de rent pedagogiske inngrepene fra skolens aktører

rettet mot å fremme aspirasjonenes tilpasning til sjansene, behovenes tilpasning til mulighetene, og fremme foregripelsen og aksepten av de synlige eller usynlige, uttalte eller underforståtte begrensningene. Ved å undergrave lysten til å strebe etter uoppnåelige mål, som dermed defineres som illegitime ambisjoner, bidrar disse irettesettelsene til å forsterke eller foregripe nødvendighetens sanksjoner, og orientere ambisjonene mot mer realistiske mål, dvs. mot mål som er mer forenelige med de mulighetene som er innskrevet i posisjonen man innehar. (Bourdieu, 1999a, s. 226)

Når Synnøve etter sine fire år med sangstudier velger å studere musikkpedagogikk i stedet for å ta hovedfag i sang, slik hun var blitt anbefalt, kan det forstås i retning av at hun til tross for et godt avsluttende eksamensresultat har en praktisk fornemmelse av hva som objektivt er mulig for henne å oppnå framover i løpebanen. Hennes erfaringer fra sangstudiene kan

med Bourdieu (1999a) sies å ha bidratt til å bestemme Synnøves forestillinger som sine evner til å handle, om sin verdi og om sin sosiale væren. Opplevelsene har satt seg i kroppen som varige framtidige disposisjoner, og fått henne til å innse «rimelighetens grenser («dette er ikke noe for deg»» (s. 226). Disse kroppslige erfaringene har altså på mange måter vel så mye med utenommusikalske eller eksterne faktorer å gjøre som med de rent vokalmessige, og ikke minst dreier det seg om relasjonen mellom disse.

Selv spør Synnøve seg om det ikke er sånn i livet at hvis man går og tenker på en bestemt måte om seg selv, «så blir det slik som du tenker. Og at folk fanger det veldig fort opp, og enten misforstår eller drar deg ned». Noen ganger kan det også dreie seg om sjalusi, tror Synnøve, som forteller at hun har gjort det til en leveregel å prøve å være annerledes selv i livet. Hun opplever seg veldig trygg i undervisningssituasjonen, noe hun mener har sammenheng med hendelsene under studietiden. Det har bidratt til at hun har reflektert mye i ettertid, og «forstår en del mekanismer i kroppen; blant annet at man ikke kan stå å synge når man er vettskremt». Uhensiktsmessige spenninger kan, som den danske sangpedagogen Susanna Eken (1998, s. 30) er inne på, nettopp hindre prestasjoner på høyt nivå. Manglende selvtillit kan skape blokkeringer og kroppslige spenninger som hindrer en optimal stemmeutfoldelse og ødelegge en ellers på alle måter velforberedt prestasjon.

Ulike vurderinger vil alltid ligge til grunn når vokal kvalitet skal bedømmes. Det vil også kunne eksistere forskjellige, og i noen tilfeller ambivalente oppfatninger hos en og samme person, knyttet til hvilke studenter som er spesielt lovende. Dette er legitimt å være uenige om. Konflikten som oppsto da den nye professoren trådte inn i musikkutdanningsinstitusjonen kan som nevnt forstås som en intern strid om makt; det vil si en kamp om dominerende posisjoner eller status fundert i det vi kan kalle en strid om kvalitetsherredømmet. Samtidig kan ikke denne ses isolert fra konstitueringen av den klassiske sangens tradisjon og historie, eller fra kunstoppfattelsen sett fra et spesifikt ståsted i det sosiale rommet. Dette er på mange måter avgjørende hvis vi skal forstå konstitueringen av strukturer i sangerhabitusen.

Til tross for sin sosiale posisjon, ble den nye professoren tvunget til å endre «spillestilen» for å øke sine objektive sjanser for å få gevinst eller



gehør for sine synspunkter på lang sikt (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 86). Vedkommendes inntreden i det spesifikke fysiske rommet ble regulert av den rådende praksis i det gitte øyeblikk – sånn gjør vi det her. Mennesker med samme kapitalvolum kan nettopp forholde seg helt forskjellig til kampen om anerkjennelse og herredømmet over persepsjonskategoriene, basert på ulike sosiale erfaringer. Synnøves objektive sjanser for å oppnå anerkjennelse minket derimot betraktelig og kulminerte da eksamensresultatet forelå fordi det fikk varige konsekvenser for hennes videre løpebane. Fra å bli betraktet som et «stort talent» ved inngangsporten til studiene, kan vi med Kingsbury (1988) si at Synnøve ikke innfridde sitt potensial.<sup>114</sup> Kvalitetsbedømmingen til professor YY fikk likevel gjennomslagskraft til slutt, nettopp fordi strukturen innad i musikkutdanningsinstitusjonen (som et speilbilde av musikkfeltet) gjorde det mulig å utøve symbolsk vold. Selv om mengden kapital og de sosiale posisjonene endres over tid, vil det alltid være noen mennesker som gjennom symbolsk makt fastholder sin sosiale posisjon, fordi den reproducerer seg selv gjennom livet (Bourdieu, 1996).

## 6.6 Identitetskrise: «Du må velge et fag, ta et fag, få et fag!»

Da Hedda på begynnelsen av 1990-tallet var inne i sitt første studieår på konservatoriet, så hun en sopran av internasjonalt format synge latterarien på TV. Det var første gangen Hedda syntes opera var «litt kult». Programmet hadde hun tatt opp på en VHS-kassett, og full av inspirasjon lærte hun seg arien. «Jeg husker at jeg skrev ned teksten hun sang på norsk og fikk tak i noter og var sånn kjempegira. Og jeg tror jeg lærte meg det der på fem dager altså». Hedda, som da var 19 år, lærte seg en Rossini-arie «i samme slengen» som hun sier, «og plutselig hadde jeg to operaarier som jeg syntes var dritkule». Hedda poengterer at hun ikke var en spesielt god sanger, og trekker en forbindelseslinje til musikklinja

---

<sup>114</sup> For ordens skyld nevner jeg at Kingsbury (1988) viser til en fortelling som til forveksling ligner Synnøves historie fra studietiden i sin analyse. Kingsbury fortolker imidlertid ikke sin empiri i lys av Bourdieu.

på videregående: «Den første karakteren min var 2 minus, altså det var nesten stryk, jeg kunne jo ingen ting». Til tross for at læreren på konservatoriet hadde advart henne mot å synge disse ariene, øvde Hedda iherdig. Hver note og hvert ord okkuperte tankene gjennom mange søvnløse netter. Ikke minst spekulerte hun mye på hvordan de høyeste tonene skulle angripes, og hun overrasket seg selv: «Jeg lærte å synge på to måneder altså! Det gikk bare sånn [knipser] akkurat som at du skrudde på en bryter. Da bare visste jeg: Her har jeg noe, her kan jeg noe, og ingen vet det!»

Påstanden om at det er mulig å lære seg å synge på to måneder oppfattes umiddelbart som en kraftig overdrivelse i retning av en karismatisk selvfortolkning. Tross alt hadde hun kommet inn på konservatoriet, noe som må bety at hun måtte ha framvist et visst ferdighetsnivå eller potensial under opptaksprøven. Her kan det være hensiktsmessig å se nærmere på fire forhold: For det første kan det hende at Hedda nedvurderer sine egne ferdigheter slik de framstilles i fortellingen. For det andre var det på den tiden Hedda studerte, ikke vanlig at kandidatene hadde like lang fartstid med individuell sangundervisning slik vi kjenner det i dag. Flere informanter forteller dessuten at det ikke var normen å ha inne et operarepertoar såpass tidlig i sangerløpet. Et tredje poeng, som også Jørgensen (2002a) nevner, er at utviklingen på et generelt prestasjonsnivå må skilles fra utviklingen av prestasjonsnivået på et spesifikt repertoar eller et musikkstykke (s. 32). Heddas generelle vokale nivå trengte altså nødvendigvis ikke å samsvare med nivået hun klarte å oppdrive på de to innøvde ariene. Et fjerde moment knytter seg til tankearbeidet Hedda nedla for å få på plass de to ariene. Ifølge Welch (2005) viser det seg at det på ingen måte er bortkastet tid med «mental sangøving», fordi det er de samme områdene av hjernen i begge hjernehalvdeler som aktiveres. Ut ifra disse momentene virker Heddas framstilling rimelig. Det skaper også en dramaturgi i fortellingen.

På vårparten første studieår stilte Hedda opp i en nasjonal talentkonkurranse med sine to operaer og vant. Dette fikk vidtrekkende konsekvenser:

Jeg kunne jo fremdeles egentlig ingen ting. Og plutselig så ringer operakompanier, så ringer alle symfoniorkestrene, så ringer agenturer og plutselig så detter de ned på meg – sånne kjempestore jobber som jeg ikke visste hva var en gang! Og det gikk så fort vet du. Og jeg var ikke forberedt. Og jeg hadde ikke noe apparat, altså det var egentlig helt vilt! 19 år og totalt blank, ikke sant?

Hedda valgte å avbryte studiene og forteller at det var «forferdelig følelse», fordi skolen var veldig tydelig på at hun måtte studere og lære seg faget. Men hun opplevde at det ville bli for krevende å ta teorifag og musikkhistorie på toppen av alle sangoppdragene. Hedda flyttet hjem til foreldrene for å ha tilgang til telefon: «det var jo før jeg fikk mobiltelefon og såne ting. Og jeg måtte ha et stille sted å sove. For plutselig var min verden en helt annen. Over natta. Og ingen var forberedt», forteller Hedda, verken hun selv, familien eller skolen. Hun fikk en avtale med konservatoriet om å fortsette i halv fart ved kun å ta sangtimer, slik at hun «fikk litt ro rundt det der kaoset som oppsto». Hedda fikk raskt erfare at hun manglet teknikk til å synge hvis hun ikke var i toppform:

Jeg måtte si nei til mye da. Jeg var heldigvis klok i det. Jeg kjente at jeg kunne synge når jeg hadde sinnssykt overskudd. Men jeg hadde ingen teknikk til å klare det når jeg var nedstemt. Så for å klare å gjøre disse ariene, så mobiliserte jeg vanvittig mye – at det liksom bare var flaks at det gikk sånn. Og når jeg da fikk så mange jobber og skulle mobilisere hver helg, gikk ikke det så bra, kjente jeg. Så det ble jo en del sykdom da og jeg kansellerte noe. Og så tok jeg på meg masse sånne unødvendige jobber hvor jeg sang et kjemperepertoar for 500 kroner. Jeg hadde jo ingen rådgivere. Jeg kjente etter hvert at jeg ikke klarte å leve opp til forventningspresset, så jeg trappet rolig ned.

I denne nedtrappingsfasen dro Hedda likevel til utlandet for å alternere i en hovedrolle i en musikal. Det var lagt opp til åtte forestillinger i uka, og det endte med at hun trakk seg. Dette ble ikke godt mottatt. Hedda forteller at produsenten i klartekst sa til henne: «Hvis du ikke er klar for dette, så kommer du aldri i livet til å være klar for noe som helst!» Beskjeden var at hun «ga slipp på sitt livs sjanse for et gjennombrudd». Hedda var overbevist om at hun «kom til å miste hodet», som hun sier, og at hun ville «gå på en smell». Vel hjemme igjen, takket Hedda nei til flere store sangoppdrag, deriblant et større TV-konsept som på det tidspunkt kunne ha vært utslagsgivende for den videre karrieren. Men det gikk for fort, og Hedda var på ingen måte klar: «Jeg hadde ikke fundamentet. Jeg hadde begynt å grave meg ned, skulle finne masse klang og sang et alt for tungt repertoar i flere år og følte meg som en bløff fordi instrumentet ikke var i orden». Denne formen for usikkerhet, som ikke er uvanlig å finne blant utøvende kunstnere, dreier seg nettopp om en redsel for å bli «avslørt» av omgivelsene som inkompetent – at det er flaks og ikke dyktighet som

har brakt sangeren dit hun er. Hedda trekker nåtiden inn i refleksjonene og uttrykker: «Hadde det vært nå, så hadde jeg vært klar. Nå hadde jeg taklet det».

Jeg har tidligere vært inne på at det tar tid å bygge instrumentet, og at det ikke finnes snarveier. For å kunne takle all viraken som oppstår ved plutselig å stå i sentrum for begivetene, er det også nødvendig med handlingskompetanse opparbeidet gjennom erfaring. Hedda påtok seg oppdrag med et repertoar som var altfor krevende for en uferdig stemme. Det at unge sangere kommer i konflikt med repertoaret er ikke et ukjent fenomen. Som Eken (1998, s. 58) påpeker, har det ofte sammenheng med at musikaliteten kan være langt mer utviklet enn de vokale ferdighetene. Valg av repertoar er også et aspekt ved sangerpraksisen som Fleming (2005) er svært opptatt av: «A big component of longevity is choosing repertoire wisely. The most difficult word for a singer to learn is no – no to too much, too soon, too heavy, too dramatic, too mature, and to an orchestra that's too loud» (s. 150).

Når det for tidlig stilles profesjonelle krav til stemmen, kan det få store konsekvenser som involverer hele mennesket. Innstudering av et for tungt repertoar tidlig i sangerløpet kan sinke utviklingsprosessen, og i verste fall ødelegge den (Eken, 1998). Muskulært sett er det en mye enklere prosess å innlære for første gang enn å avlære belastende funksjoner. Hvis den negative spiralen ikke stoppes i tide, kan omleggingen av vokale vaner kreve et møysommelig rehabiliteringsforløp som kan strekke seg over en periode fra to til fire år (s. 77). Det optimale vil være å synge et repertoar som til enhver tid hindrer muskulære kompensasjoner, og som bidrar til å konsolidere gode vaner og en instrumental bevisstgjøring (Eken, 1998; Spahn & Richter, 2006). Her er det store individuelle forskjeller, blant annet relatert til stemmetype, selve stemmens grunnfunksjon, herunder omfang, klang, kompresjon, egalitet og uttrykk (Eken, 1998). Sanglæreren vil ha et særskilt ansvar for å tolke eleven riktig; det vil si å kunne klassifisere hvilken sangertype eleven er, og hva som best gagnar eleven i det lange løp. Sangeleven trenger på sin side å lytte til egen kropp og disponere rådene som blir gitt på en adekvat måte (s. 67). Klassifisering av stemmer er imidlertid kontroversielt (jf. 2.6), og kan for noen sangere oppleves hemmende for den kunstneriske utfoldelsen (se 8.5).

Det kan ha stor innvirkning på mulighetene for framtidige tilbud å takke nei til sangoppdrag, uansett hva årsaken måtte være. Paradoksalt nok er det som Rørbech og Høgel (1990) er inne på, ikke alltid slik at det som høres best ut er det riktige for stemmen. Derfor kan det også være vanskelig for omverdenen å forstå at det som tilsynelatende framstår virtuost og klanglig imponerende i mange tilfeller skyldes at sangeren har satt inn kompensatoriske spenninger for å nå et raskere resultat (s. 51). Slike spenninger kan dessuten være vanskelige for sangeren selv å oppdage. Sparbo (2014) kaller dette *funksjonelle blindsoner*.

Hedda hadde en sterk, kroppslig fornemmelse av at noe var galt. De fleste sangere vil før eller senere i sangerløpet støte på et «funksjonsbettinget problem», som forkjølelse, overanstrengelse eller lignende (Arder, 1996, s. 170). I en langsom og til dels kaotisk utviklingsprosess kan det være vanskelig å vite hvor grensen går mellom det å ha et tilsynelatende forbigående og et mer alvorlig og langsiktig problem med stemmen. Hedda utviste derfor en praktisk klokskap idet hun erkjente at fundamentet ikke var på plass, og at hun på dette stadiet i sangerløpet ikke opplevde å innfri de standarder som er forventet på et høyt profesjonelt nivå. Det fordret på sin side at Hedda var i stand til å vurdere hva høy kvalitet innebærer. Oppvokst som hun var med en profesjonell musikermor, vil det være rimelig å anta at Hedda hadde en kroppsliggjort kunnskap om kvalitetshierarkiet innenfor den klassiske musikkjangeren, forstått som en akkumulert kulturell kapital fra tidlig barndom (jf. Bourdieu, 1995a). Denne praktiske kunnskapen om kvalitetsnivåer kan også ha ført til at Hedda, som mente hun «kunne ingen ting», nedvurderte sine utøvende ferdigheter ved inngangen til musikkstudiene.

Etter noen år opplevde Hedda at «det ble for seriøst». Helst ville hun «holde på med revy og teater i stedet for Brahms, Grieg og Strauss». Hun sluttet mer eller mindre å synge, og begynte i stedet med teater og dans. Etter hvert fikk hun en kontrakt med et institusjonsteater. Selv om hun «var sjeleglad» for oppdraget, opplevde hun å havne «i en identitetskrise». Den indre monologen vitner om hvilket dilemma hun sto overfor: «Hvis jeg begynner på teateret, hva er jeg da? Ikke er jeg sanger, ikke er jeg skuespiller, hvem er jeg?» Det framstår selvmotsigende at Hedda, som «aldri skulle synge mer», likevel søkte på en operahøgskole utenlands.

Hun hadde ingen tro på å komme inn, men ville gjøre et forsøk før hun sa ja til teaterjobben. Rangert som nummer en fikk hun plass, noe Hedda karakteriserer som «et sjokk». Hennes ambivalens trer tydelig fram når hun sier: «Da følte jeg en sånn byrde komme over meg igjen, at herregud, nå *må* jeg bli operasanger». Hedda framviser en generell vegring mot å bli satt i bås (se også 8.5), men en forløsende samtale med en pensjonert danser ble et vendepunkt i valg av yrkesvei:

Han hadde vært i samme situasjon som meg. Han var landets beste mannlige danser og så var det plutselig slutt, for dansere pensjonerer seg tidlig. Så begynte han å orientere seg mer og mer mot teater, men ble til slutt leder for et dansekompani. Og jeg spurte han: «Hva skal jeg gjøre?» Og så sa han til meg – dette er så viktig altså: «Ja, du kan gå inn på teatret som skuespiller, men du kommer ikke til å være en av dem. Og du kommer heller ikke til å bli respektert som sanger for du er ikke helt det heller, du er i ingenmannsland og da er det er ingen som vet helt hvem du er og du vet ikke selv hva du er. For du har ikke gått på Statens Teaterhøgskole og du er liksom ikke klassisk sanger nok, så da kan du få problemer senere. [...] Du må ta operaskolen, så kan du heller holde på med teater siden. For da har du en plattform. Da har du en identitet og alle kan plassere deg. Det er vanskelig å være litt billedhugger eller billedkunstner eller litt skribent, man må ha et fag. Få deg en identitet og så kan du leke så mye du vil rundt det». Og det rådet fulgte jeg og det er jeg veldig glad for nå. Så nå kan jeg si: «Jeg er operasanger!» Og så gjør jeg masse teater og andre ting ved siden av.

Hvis man velger å være sanger, så må det gjøres «fullt og helt, altså få en plattform som styrker din identitet», er Heddas lærdom. «Man oppnår ikke respekt som utøver hvis du er litt pedagog, litt utøver og litt noe annet. Du må velge et fag, ta et fag, få et fag». Her berører Hedda et dilemma svært mange kunstnere står i. Flertallet av frilanssangere har, i hvert fall i perioder av sangerlivet, flere yrkesroller samtidig som multiarbeidere. Selv om sangere har *fått et fag* gjennom utdanning og skoling, er det ikke ensbetydende med at de klarer å leve av sangen på heltid. I kraft av sin nåværende posisjon i musikkfeltet som «anerkjent sanger», kan kanskje Heddas uttalelser oppfattes nedlatende for noen. Hedda har aldri gjort noe annet enn å være kunstner. Det betyr imidlertid ikke at alt har gått på skinner. Heddas poeng blir tydeligere når hun uttrykker: «Velg én side, dyrk den, bli kjempegod, og så kan du gjøre det du vil etterpå. Nå er jeg en skikkelig potet og det er helt greit». En *potettilværelse* ser da også ut til å bli oppfattet som en stor mulighet i yrkeslivet (se 9.1).

Underveis i sitt lange studieløp ved flere musikkutdanningsinstitusjoner både i Norge og utenlands, var også Stian igjennom flere «kriser» som han kaller det. Da han som fersk student flyttet til storbyen, ble han tilbudt hybel av sanglæreren. Om den første tiden forteller Stian: «Jeg bodde hjemme der. Jeg var jo et sånt gudsord fra landet og de ville ta seg av meg. De skulle hjelpe meg fram, ikke sant». Uten å kjenne til fortsettelsen på historien, kunne dette umiddelbart tolkes som et karismatisk møte, om mesteren (sanglæreren) som oppdager sin elevs talent og staker ut hans «skjebne» (Moulin, referert i Mangset, 2005, s. 105). Etter hvert ble imidlertid den nære kontakten med sanglæreren og hans kone nesten kvelende:

Sanglæreren min hadde et ganske omtvistet rykte og en ganske kantet personlighet. Han var veldig fin på mange måter, men det jeg egentlig vil si med dette er at med min personlighet, så gjorde det at jeg veldig fort følte meg ufri som menneske. Og det har jeg tenkt på veldig mye i ettertid; at jeg ikke kunne gjøre som jeg ville, eller ble flink nok til å spørre meg selv om hva jeg selv ville. Den har nok styrt meg veldig i all tid etterpå. Og hos han ble det da krise etter en to–tre år. For jeg følte meg som en fange i bur. Jeg rømte rett og slett ifra! For tanken var vel at vi skulle fortsette, men jeg hadde jo ikke mot til å si at «dette her går ikke bra». Så i løpet av sommerferien skrev jeg et brev. Da hadde jeg et år igjen av grunnstudiene.

I ettertid fortalte folk at de ikke hadde skjønt hvordan han hadde klart å bo hjemme hos læreren sin, minnes Stian. Han fikk en ny sangpedagog som hjalp han litt med «å komme opp på overflaten igjen», og karakteriserer henne som et «ufarlig menneske». Den forrige sanglæreren prøvde å ta det hele med fatning, forteller Stian, «men det skar seg jo litt, ikke sant? Han prøvde å være raus etterpå og sånn da, så jeg hilste jo på han, men det gikk mange år før vi var ordentlig på talefot».

Etter endt grunnutdanning søkte Stian seg videre til en anerkjent operahøgskole i utlandet hvor mange berømte sangere hadde studert før han. «Jeg trodde jo i min enfoldighet at hvis jeg kom dit, så kom jeg til å kjenne meg som et fritt menneske.» Forløsningen kom ikke. Her fikk han en lærer som «ikke var så veldig teknisk fundert, men hvor det gikk veldig mye på det emosjonelle – å synge med følelsene og bygge seg opp sånn», sier Stian. Etter hvert begynte det å gå på tomgang også her. Stian forteller at han «av natur» var en lyrisk stemme, mens lærerens hoveddomene var opera «og jo større jo bedre, ikke sant?» Selv var Stian mest opptatt av

mindre format, som romanser og lieder. Han har alltid «hatt en sterkere sans for den poesien og den musikken», og sånn sett var operahøgskolen kanskje ikke det rette stedet. Men Stian klarte ikke å bryte med læreren: «Jeg hadde ikke selvstendighet nok til å si at vi ikke kunne fortsette, og var redd for å såre han. Også her ble jeg for personlig involvert, og han snakket om at jeg på en måte hadde sviktet han». Stian mener at læreren bar på for store forventninger. Sanglæreren forsøkte på sin side å framprovosere en reaksjon ved å si: «Du er som en lukket bok og jeg når ikke fram til deg», men Stian klarte ikke å innfri:

Jeg var faktisk ikke i stand til det. Du vet, stemme og personlighet henger jo veldig sammen. Jeg kjente meg ikke moden, ikke ferdig og ting hadde ikke utviklet seg sånn som jeg hadde håpet. [...] Og jeg må si at da jeg gikk ut av operahøgskolen, så visste jeg faktisk ikke hvilken fot jeg skulle stå på!

Til tross for denne usikkerheten, klarte Stian likevel «å klore seg fast» da han gikk ut i yrkeslivet, selv om dette «uforløste» kom til å prege hele karrieren. Stians selvfortolkning synes å være i overensstemmelse med Eken (1998), som hevder at mange sangere er psykisk sarte kunstnere. Eken mener at opplevelser i oppvekstårene fører til manglende grunnleggende selvtillit. Fordi stemmen på mange måter er ett med personligheten, kan de spenninger sangeren måtte ha, være personlighetens forsvarsmekanisme (s. 29). En slik forståelse av «nervøse» sangere er nødvendigvis ikke gjengs, verken blant deltakerne i feltet eller i forskningssammenheng (se blant annet 7.3).

Da Hedda begynte på den treårige operahøgskolen fikk hun en lærer som fortalte at hun selv hadde «blitt ødelagt» som student ved en tilsvarende utdanningsinstitusjon «så hun var utrolig bitter da», sier Hedda. De gikk ikke overens, og gleden ved å ha kommet inn ble frarøvet. Målsettingen var klar: «Hvis jeg skal jeg bli en veldig god operasanger er det alt eller intet. Da skal jeg ha den læreren jeg vil ha». Det innebar et års permisjon å få byttet lærer:

Så var det å begynne å dra seg opp igjen teknisk, og legge om på teknikk og gå noen runder med mye motstand, men altså, det har aldri vært lett å synge, det har aldri vært sånn at det har gått på skinner – jeg har aldri vært sikker på om jeg vil det liksom. Men jeg måtte gi det en sjanse da. Og det ble bedre. Jeg ville at hun skulle akseptere meg som den rare personen jeg er. Og hun lot meg være



litt mer i fred. Hun rotet ikke opp i privatlivet ditt. Hun ble liksom ikke din psykolog, din venninne. Det synes jeg er deilig: Komme til en sangpedagog der det er iskaldt mellom oss. Vi konsentrere oss om jobben. Så er det greit å ta tak i min pust og min kropp, men hold mitt privatliv unna liksom. Mens de andre sanglærerne var litt mer sånn som skulle gå inn i psyken din, og begynne å tulle og tøyse der og da får jeg et problematisk forhold til dem. Du skal liksom dra med deg privatliv ditt inn på sangtimen.

Denne holdningen har Hedda tatt med seg videre til scenen, som kan sies å ha blitt et fristed «hvor det er deilig å bare klippe bort og konsentrere seg om det du skal gjøre. Ikke ta med seg problemene på jobb». En slik innstilling og evne til å koble ut hindringer som prestasjonspress, sosiale konflikter og usikkerhet er et ideal som deles av alle informantene, men desto vanskeligere å sette ut i livet.

Sangstudenter er helt avhengig av «ytre» ører, øyne og hender som kan høre, se, ta på og fortolke instrumentet. Nødvendigvis må undervisningen være lærerstyrt og lærerdominert, slik Eken (1998) er inne på. Fleming (2005) beskriver hvordan hun etter et Fulbright-stipendopphold i Tyskland hadde lagt seg til en måte å synge på som hun syntes lød vakkert i egne ører. Da hun returnerte til The Juilliard School i New York, ble hun forvirret da sanglæreren mente at hun dekket til stemmen for mye. Etter hvert erfarte Fleming (2005, s. 66, 67):

The frustrating thing is that while I'm perfectly capable of making a decision by myself on most subjects, I can't remove my ears from my body and place them in the back of the room for a vocal check. What we hear while we're singing just isn't true, so we are always dependent on someone we trust to take the role of our 'outside ears'.

Å avdekke slike «personlige blindsoner» i forbindelse med sangutøvelsen, vil ifølge sangeren Njål Sparbo (2014, s. 7) kretse rundt tre forhold: 1) Hindringer som vi ikke er oppmerksomme på (*vet ikke*), 2) hindringer som vi aner, men som vi ikke gjør noe med fordi vi ikke har tilgang til de rette ressursene (*kan ikke*) eller 3) hindringer som oppleves såpass ukomfortable at vi lar være å erkjenne dem (*vil ikke*). Pedagogens innflytelse blir betydelig, og arbeidet innebærer et stort ansvar når det gjelder å tolke både stemmen og studenten riktig. Eken (1998) hevder at sangelever forventer empati og forståelse på mange områder som har med deres eksistensielle problematikk å gjøre. Dette innvirker selvsagt

på undervisningsformen og formidlingen av faget (s. 85). Noen studenter erfarer på sin side at sangpedagoger blir for personlige i sin tilnærming, slik som Hedda.

Sangundervisning vil alltid innebære mellommenneskelig nærhet. En viktig forutsetning for å skape en best mulig undervisningssituasjon, vil i bourdieusk forstand innebære at sangpedagogen har opparbeidet en praktisk sans, som med Fleming (2005, s. 60) kan beskrives slik:

A teacher needs to be able to read her students. She has to be able to know who is sensitive and who is thick-skinned, who is bull-headed and who is stubborn. She has to teach differently for different personalities and for different stages of development. She must also have a keen sense of how she is being perceived.

I det nære forholdet mellom sanglærer og student vil det jo ikke være slik at «kjemien» alltid stemmer, og dette kan slå ut begge veier. En sangpedagogs individuelle tilnæringsmåte passer bra for noen, men ikke for andre. Ved opptak til en musikkutdanningsinstitusjon er det heller ikke vanlig at sangstudenten står fritt til å velge lærer, slik tilfellet er for enkelte andre instrumentgrupper (se Nerland, 2003). Fordelingen av sangerkandidatene foregår blant de ansatte på sangseksjonen; en prosess som ikke alltid forløper uten konflikter fordi det kan gi høy prestisje å ha de antatt mest lovende sangstudentene (jf. 6.5). Fra studentenes ståsted kan tildelingen oppleves litt «tilfeldig». Gitte, som aldri har studert ved en musikkutdanningsinstitusjon, mener å ha observert at det oppstår en «ulikevekt» i denne fordelingsprosessen og refererer til det hun kaller «sangpedagogdronningene» som sitter på operahøgskolene, operaakademiene og konservatoriet: «Og man snakker om at de har så dyktige elever. Ja, men det er fordi de velger talentene, de som allerede er dyktige sangere fra starten, fordi de selv kan velge».

Det kan være en tung prosess å bytte lærer underveis i studiene. For en ung sanger i et system med lange innarbeidede overenskomster, krever det stort mot å be om et slikt bytte. Studenten må også forholde seg til den aktuelle læreren gjennom resten av studietiden ved institusjonen og kanskje enda lenger, en lærer som potensielt kan være døråpner inn i yrkeslivet og som skal være med å vurdere prestasjoner under interpretasjonsklasser, på konserter og til eksamen. Like fullt er det studentens ansvar å ta grep hvis kommunikasjonen eller tilnæringsmåten svikter.

Så er det likevel ikke alle som har utviklet en teft for når det er på tide å skifte lærer, et aspekt i sangerpraksisen Fleming (2005, s. 61) tar opp:

A singer colleague of mine who had more drive and energy than I ever dreamed of having, not to mention tremendous vocal ability and intelligence, just didn't have the right intuition about what sort of teaching would benefit her most. She gave up after ten frustrating years, several teachers, and an enormous expenditure of money and hope. If singing were easy, that would never happen.

Studentenes møte med musikkutdanningsinstitusjonens verden er avhengig av hans eller hennes livsbane, hvor de kommer fra og hvor de er på vei. Musikkutdanningsinstitusjonene formes på sin side av studentenes livsbaner. De ulike institusjonene og hver enkelt instrumental- og vokalseksjon preges av at de befolkes av bestemte studenter med bestemte baner bak seg og foran seg (jf. Broady & Palme, 1992). Når sangerkandidaten søker seg til en høyere musikkutdanningsinstitusjon, er det ikke enkelt å avgjøre hvem som strengt tatt foretar valget, «om det er den gode eleven som velger skolen, eller om det er skolen som velger eleven fordi alt i vedkommendes *føyerlige* oppførsel viser at han velger den» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 172).

## 6.7 Stemmemagsforvirring – eller forvissning?

Ved opptak til grunnutdanningene ved utøvende musikkutdanningsinstitusjoner foretas det sjelden kvotering av stemmefag, selv om mannlige søkere er i et betydelig mindretall (Aksdal, 2008). Det er først og fremst hver enkelt sangers stemmekvalitet, formidlingsevne og musikalitet samt motivasjon for studiene som blir utslagsgivende. Når unge sangere entrer musikkutdanningsinstitusjonene, har de ofte blitt plassert inn i et spesifikt stemmefag fastsatt av opptakskomiteene. I de fleste tilfeller har «faget» sannsynligvis blitt staket ut lenge før de unge kandidatene møter på opptaksprøver, noe repertoarutvalget vil avsløre. Ikke sjelden opplever jurymedlemmer ifølge Marklund (2004) at unge sangere kommer med repertoarlistene som inneholder både fire og fem ulike stemmefag under opptaksprøvene. Dette gjelder også for auditions og i sangkonkurranser. Marklund mener det er realistisk at hver enkelt sanger velger ut repertoar innenfor to nærbeslektede stemmefag (s. 29).

Omtrent halvparten av informantene har hatt et nokså avklart forhold til eget stemmefag gjennom hele sangerlivet. Gitte er en av sangerne som aldri har vært i tvil: «Jeg er sopran, og jeg er koloratursopran. Jeg har alltid hatt lett for de høye tonene og en fleksibel stemme. Men jeg vil si at min stemme har blitt bredere med alderen». Et vesentlig poeng er nettopp at stemmefag ikke er noe statisk. Dette henger ikke bare sammen med kroppens modning og aldring. Som Arder (1996, s. 27) er inne på, vil unge sangeres gradvise utvikling av sangferdigheter med stor sannsynlighet endre både stemmeomfang og klangkvalitet, herunder også klangfarge gjennom livet.

Ingrid kaller seg selv en «altetende sopran» og forklarer dette med «det der å kunne gjøre litt sånne rare ting utenom standard». Hun er ikke alene om å beskrive seg selv som «poteten» som kan brukes til mye innenfor sin stemmekategori. En slik allsidighet har med interesse å gjøre, men også med alder og erfaring. For fire av informantene ble imidlertid stemmefagsproblematikk og påfølgende stemmefagsforvirring fremtredende under studietiden. Julia (i dag mezzosopran) forteller at det var tvil om hennes stemmefag gjennom hele utdanningsløpet:

Jeg var litt opp og ned og prøvde litt hit og dit. Men så falt det liksom på plass at mezzosopran var det jeg var, på grunn av klangfargen. Men egentlig, registeret er jo [...] kanskje jeg like så godt kunne ha vært sopran egentlig [...] eller egentlig begge deler. Nei, men det er jo typisk! Når man er mezzo, så er man litt midt imellom og over alt. Men klangen er litt mørkere og derfor så blir man holdt litt «nede» for å si det sånn [ler].

Tone, som i dag betrakter seg selv som en lyrisk-dramatisk sopran, oppsummerer studietiden med å si: «Det var hele tiden dette her med hva slags stemmefag jeg var»:

Da jeg begynte på konservatoriet, så sang jeg jo litt alt mulig. Jeg sang også ganske lyse ting og høye ting, og syntes det var morsomt. Og jeg hadde sunget førstesopran i koret. Da jeg skulle begynne å synge med en mer klassisk skolert stemme så var jeg veldig liten og tynn der nede og når jeg da skulle begynne å jobbe egaliteten i stemmen, så ble det liksom bare pip der oppe og mye større der nede. Og så kunne læreren rett og slett ikke hjelpe meg med å få til den høyden. Hun snakket om at det antagelig var psykisk, at jeg ikke turte, og det er klart at da ble det jo sånn! For da turte jeg jo ikke. Og hun sa det noen ganger for mye tror jeg, og så ble det sånn at du står der og prøver og prøver og prøver og får det ikke til og så hadde jeg ganske mye stemme og mye lyd lenger ned, og

så begynte folk å lure på: «Ja, er hun mezzo eller er hun ikke? – og hvordan er det der!» Og jeg kom liksom ikke opp på de høyeste tonene og det ble en sånn stor sak av det også da.

Både Tone og Julia berører her flere utfordringer knyttet til stemmefag og den vokale utviklingen for øvrig, blant annet register, omfang, egalitet, klangkvalitet samt mentale aspekter som inngår i stemmeproduksjonen. Når det gjelder kategoriseringen av Tones stemme, var det tvil til tross for at hun hadde sunget sopran i kor og tatt sangtimer gjennom tre år på videregående før hun begynte på sangstudiene. Tones historie er ikke enestående i så måte. Tvert om representerer den en stor andel unge sangere, og sier samtidig noe om at vokalutvikling tar tid. Det hviler derfor et stort ansvar på kordirigenter, sangpedagoger i kulturskolen, videregående, folkehøgskolen og i det private når det kommer til adekvat begynneropplæring og veiledning. Det å sette sangere i fagbås på et for tidlig stadium, vil som også Arder (1996, s. 27) påpeker, kunne hemme og begrense den vokale utviklingen. Så lenge stemmen er uskolert, verken bør eller kan en slik inndeling foretas.

Eken (1998) skiller mellom spontant overkomprimerte eller underkomprimerte stemmer med henholdsvis lite eller stort omfang. I stedet for å binde seg fast til om det er en sopran- eller mezzostemme, en baryton- eller tenorstemme, mener hun det er mer presist og formålstjenlig å skille mellom *slanke* eller *tunge* stemmer innenfor samme stemmekategori. Etter Ekens mening må stemmens utviklingsmuligheter ses i sammenheng med den enkelte sangers kroppstype og muskeltype. Derfor er det ikke bare øret som guider sangpedagogen, men i vesentlig grad også blikket (s. 68–69). Selv om inndelingen i stemmekategorier og stemmefag kan være et viktig redskap i skoleringsprosessen, kan feilklassifisering få store konsekvenser. Blant annet vil følgene av å velge et repertoar som spenner for vidt, for eksempel repertoar for lyrisk sopran og dramatisk sopran, være at sangeren risikerer å synge seg ut i ung alder. Særlig forsinkes utviklingen i randregisteret, og ofte påvirkes intonasjonen negativt av for tung belastning.<sup>115</sup> En løsning er å ta utgangspunkt i mellomregisteret

---

115 Å synge utenfor det naturlige stemmeleiet over tid skaper store spenninger i stemmeleppene og kan gi langt virkende konsekvenser fordi problemene nødvendigvis ikke dukker opp før det har gått måneder og kanskje år. Særlig gjelder dette sangere som synger i en for høy *tessitura*. Å synge

og jobbe seg oppover og nedover til stemmen klassifiserer seg selv (Arder, 1996; Eken, 1998; Marklund, 2004).

Tidligere i kapittelet så vi at Tone forholdt seg litt kritisk til sanglæreren hun hadde fått tildelt de første årene på konservatoriet, noe hun særlig relaterte til den sangtekniske veiledningen. Læreren mente blant annet at kroppsstørrelsen hennes (liten og tynn) ikke talte for at hun skulle syngte lyrisk sopranstoff, og i hvert fall ikke repertoar som beveget seg mot det dramatiske. «Og så hadde jeg ikke vibrato», sier Tone og legger med ironisk tonefall til «mens de som hadde spenningsvibrato fikk syngte litt tyngre repertoar».<sup>116</sup> Her skinner det til dels igjennom at Tone opplever at veien mot sopranfaget ble forsinket. Med den rike sanglitteraturen vi har til rådighet er det på generelt grunnlag forståelig at unge sangere lar seg friste til å prøve seg på et repertoar som ligger et stykke unna det som er vokalt oppnåelig på et gitt tidspunkt. Dette fenomenet berører også Fleming (2005, s. 35–36) når hun ser tilbake til starten av sin egen karriere:

Frankly, I would have chosen Berio, Puccini, Berlioz or Stravinsky – anything but Mozart – as my introduction to the international stages of the world. While I would have preferred to avoid having to live up to his requirement of crystal-clear, naked perfection, in retrospect I'm grateful for that repertoire, as it helped protect my voice. I had no choice but to sing well and carefully for the first decade of my career, maintaining a youthful weight and quality to my voice, when the demands of other composers – full voiced drama over heavy orchestration – would have used me up by now.

Fordi stemmen er i utvikling og endring livet ut, er ikke stemmekategoriene fiks ferdige. Sangere reagerer dessuten ulikt på slitasje. En generalisering kan føre til en forenklet forståelse av den utøvende praksisen. Unge

---

i et for lavt leie har ikke samme skadelige effekt, såframt sangeren ikke tvinger strupehodet ned (Cotton, 2007).

<sup>116</sup> Vibrato utvikles automatisk gjennom skoloring av stemmen og viser til små, lynhurtige og regelmessige skift i tonehøyde og styrke (Rørbech & Høgel, 1990, s. 25). En uutviklet stemme har ofte for lite vibrato, og tonen kan virke stiv og død. Med utgangspunkt i et naturlig vibrato kan man bevisst øke eller minske vibratoet med hensyn til både styrke, høyde og klang (Arder, 1996, s. 146). Vibrasjonshastigheten er som regel 5–7 pr. sekund og produseres i strupe- og åndedrettsmuskulaturen. Variasjonene ligger omtrent en kvarttone over og under tonehøyden (Rørbech & Høgel, 1990, s. 25). En overkomprimert stemme vil som regel høres på vibratoen, som får en hamrende karakter (hammervibrato), mens en for langsam vibrato får noe huggende ved seg, noe som ofte fører til intonasjonsproblemer (s. 26).

sangere må utvikle sangstemmen i takt med tiden. Med alderen er det mange som forflytter seg over i tyngre stemmefag, og noen kan beherske flere fag fordi stemmen er fullt utviklet og tåler større belastning. Her spiller også erfaringsdimensjonen inn: I praksis vet erfarne sangerne med en godt fundert sangteknikk hvor yttergrensen går med tanke på slitasje, og kan påta seg oppdrag innenfor de rammene som deres praktiske kunnskap tilsier er klokt å gjøre. Yngre sangere har ofte ikke den samme referanserammen og må i større grad stole på innspill og veiledning fra omgivelsene. Til tross for advarsler hender det likevel at yngre sangere påtar seg oppdrag de ikke er modne for, slik vi har sett eksempel på tidligere i kapitlet. Dette vil alltid være en fallgrube tidlig i sangerlivet fordi press utenfra kombinert med faren for å gå glipp av muligheter i feltet, kan være vanskelig å stå imot.

## 6.8 *Zwischenfach* og registerproblematikk – om mulige og umulige veivalg

«Jeg startet opp som sopran», forteller Kirsten. Stemmen var tøyelig og hadde «the whole range», som hun sier. På folkeskolen måtte Kirsten bestandig synge andrestemmen: «Jeg var musikalsk nok til å gjøre det», erkjenner hun. Etter hvert kalte hun seg mezzo:

Stemmen ble selvfølgelig mer moden og litt mer kroppslig. Så den ble fullere, og da lå jeg i det området som er veldig vanskelig å analysere, er det egentlig en lyrisk-dramatisk sopran eller er det en lyrisk mezzo? Den problematikken er jeg blitt veldig godt kjent med hos andre også. Men jeg tenkte at jeg kanskje kunne få flere jobber som mezzo også da. Jeg har jo en tro på at jeg gjorde et valg, men jeg kunne likeså gjerne ha ligget på sopransiden.

Kirsten sikter her til det såkalte *zwischenfach*, som direkte oversatt betyr «mellom fag», og som vil ha en klangfarge som er noe lettere enn en dramatisk sopran sammenlignet med klangen til en dramatisk mezzosopran. Omfanget og komfortsonen ligger imidlertid nærmere mezzosopranen enn sopranen. Søker vi i faglitteraturen finner vi en rekke ulike forklaringer og diskrepanser (jf. Cotton, 2007, s. 62). I denne studien anser jeg det som mest hensiktsmessig å forholde meg til informantenes egen forståelse av begrepet, som også kan sies å være den mest utbredte i feltet. Her

refereres i første rekke til en sanger som kanskje enten er en sopran eller en mezzosopran, altså «noe midt imellom og over alt», slik Julia formulerer det. Fenomenet kan også overføres til grenselandet mellom tenor og baryton, noe Henriks løpebane illustrerer.

Etter tre år på musikkonservatoriet søkte Tone seg til et annet studiested. Hun kvalifiserte seg, men fikk ikke plass. Tilbakemeldingene fra professorene i juryen var delte med hensyn til stemmefaget; én mente at hun helt klart var mezzosopran, en annen at hun var sopran. Men hun fikk beskjed om «ikke å stresse sånn med det der», og forteller at denne tilbakemeldingen roet henne ned. Tilbake på konservatoriet la Tone opp «mer sånn *zwischenfach*-greier til eksamen». Selv mener hun at det var et klokt valg å synge roller i lyst mezzoleie som Cherubino, Carmen og Rosina, samt å legge opp mellomutgaver av annet repertoar. Samme år søkte hun videreutdanning ved en tredje musikkutdanningsinstitusjon. Her fikk hun tildelt plass, og fortsatte med å synge mezzostoff selv om sangpedagogen der påpekte at hun nok var sopran. Da Tone var kommet inn i sitt femte studieår, hadde hun gradvis begynt å bevege seg over i sopranfaget. Hun søkte seg likevel til operahøgskolen som mezzosopran

med ganske «heavy» mezzoting, og så kom jeg jo ikke inn. Så var det sånn: «Hva gjør jeg nå?» Jeg var ganske ambisiøs, selv om jeg ikke hadde de aller største drømmene, det var ikke Metropolitan og sånn, men jeg tenkte: «Operaen, dit vil jeg gjerne».

Inntil dette tidspunkt hadde Tone opplevd tre avslag ved ulike musikkutdanningsinstitusjoner. Det at hun opprettholder sin målbevissthet og drivkraft trass motgang, er et viktig poeng gjennom analysen. Tone ser ut til å ha være realistisk, men også litt trygghetssøkende ved at hun ikke satser på en karriere hun oppfatter som uoppnåelig. Som en av mange mulige forklaringer, kan dette ha med den skjermende oppveksten i bygda å gjøre. *Metropolitan Opera* anvendes av flere informanter synonymt med den ultimate oppnåelsen i en sangerkarriere. Når det er sagt, tilhørte Tone en studiekohort tidlig på 1990-tallet som ikke så det like naturlig å reise ut av landet for å studere, slik senere kohorter gjorde. Ifølge Mangset (2004, s. 207–208) viser tall fra Lånekassen at antall utenlandsstudenter i kunsthøgskolen ble mer enn doblet fra 1994–95 til 2002–03. Disse tallene, som skal leses med en viss nøkternhet, belyser noen endringstendenser i en periode hvor



seks av informantene var inne i sine studieløp. På en annen side hadde flere norske sangere lenge før den tid gjort store internasjonale karrierer, blant dem Kirsten Flagstad, Aase Nordmo Løvberg og Ingrid Bjoner. Disse sopranene fikk også stor betydning for norsk musikkliv, og på vokalområdet spesielt, da de suksessivt vendte hjem til Norge etter endt karriere.

Da Tone fikk avslag ved operahøgskolen måtte hun ta et veivalg: Skulle hun satse videre, eller prøve noe annet? Hun skaffet seg en fulltidsjobb som sanglærer ved en videregående skole et stykke fra bostedet. Planen var «å øve masse» fram mot en ny opptaksprøve, men året ble ikke helt slik hun hadde sett det for seg, for det ble nesten ingen tid til overs. Dagene gikk med til undervisning både på skolen og privat, «så jeg jobbet meg jo nesten i hjel og var utrolig mye syk det året», sier hun.

Jeg trivdes vel egentlig med å undervise, men jeg hadde utrolig mange tanker om hvorvidt det var dette jeg skulle gjøre resten av livet. Jeg vet ikke hva som hadde skjedd, men jeg tenkte at «hvis jeg ikke kommer inn i år, så er det siste gang jeg søker». Men nå vet jeg jo ikke [...] det kan godt hende at jeg hadde gjort det, for jeg kom jo inn da – som mezzo.

Tone søkte seg inn med sopranrepertoar, men kom altså inn som mezzo-sopran. Da hun begynte konstaterte hennes nye sanglærer på operahøgskolen: «Du er jo ingen mezzo», noe Tone selv bemerker at hun var blitt stadig mer klar over. De ble enige om å vente fram mot jul, men da byttet hun stemmefag for godt. Samtidig hoppet en medstudent i kullet ned fra sopranfaget til mezzo. Tone ler godt når hun forteller om dette kaoset og utbryter: «Det var veldig morsomt: Vi bare byttet noter, ja det var virkelig *zwischenfach!* Så da var alle fornøyd!» Det innebar riktig nok at de begge måtte øve inn et helt nytt rollerepertoar. Bak det komiske i situasjonen ligger samtidig et dypt alvor knyttet til et viktig vendepunkt i sangerløpet. Tone sier selv: «Da ble det plutselig veldig viktig for meg å komme unna mezzostempelet!»

Det å bygge en faglig identitet som sopran ble viktig for Tone de siste to og et halvt årene som gjensto av studiene. Hun takket derfor nei til alle sangoppdrag som mezzosopran for å signalisere at hun hadde tatt et valg. Men også på operahøgskolen var det «superviktig å finne *akkurat* sin plass og å spesialisere seg», forteller Tone. Her trer det altså fram en vesentlig konstituerende faktor i sangerlivet: Et avklart forhold

til eget stemmefag har stor innvirkning på det videre sangerløpet, og i noen tilfeller avgjørende betydning for framtidige sangoppdrag (se også 7.4).

Til tross for stemmefagbyttet opplevde Tone at hun gjennom operastudiene likevel ikke fikk den ultimate muligheten til å bygge en trygg sangeridentitet:

Det var sånn at vi var bare fire stykker i min klasse – to sopraner. Og hun andre sopranen var et lettere stemmefag enn meg. Hun var veldig koloratur, lys. Så i en utdanningssituasjon, i oppsetninger og til eksamen, burde jeg kanskje ha fått lov å gjøre for eksempel Susanna i stedet for Grevinnen i Figaros bryllup. Jeg var 29 og jeg var ikke sånn kjempeung liksom. Men hun måtte jo ha en større rolle, og da ble det den og da ble det sånn. Og det følte jeg en stund da, at det var utrolig mange ting som jeg fikk sånn nesten. Og jeg tenker at for min selvtilit og for min oppbygning, så burde jeg kanskje ha fått gjort flere ting som jeg følte var virkelig «ah» – mine ting: «Det her fikser jeg fullt ut!» Det skjedde selvfølgelig noen ganger. [...] Og det tror jeg kanskje at det kunne vært mer av. Men det ble forventet at om noen år så skulle jeg bli akkurat det stemmefaget.

Ifølge Tone var det altså stadig noen andre som fikk de rollene hun mente ville ha passet best for sin egen stemme. Hun opplevde seg også tvunget inn i et mer dramatisk stemmefag som kanskje lå flere år fram i tid, noe som har særlig konstituerende effekt. Den alltid pågående diskursen om hvem som passer best i ulike sceniske roller, starter allerede i utdanningssituasjonen.

Etter oppfordring fra flere sanglærere, begynte også Julia å eksperimentere litt med å syngesopranstoff i det femte året på konservatoriet for å kjenne på hvor hun egentlig hørte hjemme. Fordi hun hadde dette repertoaret inne da hun søkte operahøgskolen senere samme år, ble det til at hun prøvesang med roller hentet fra både mezzo- og sopranrepertoaret:

Så jeg søkte operahøgskolen med Dido, Mimi, Rosina. Jeg sa det: «Jeg søker som sopran skråstrek mezzo» og da sa folk at da kommer man ikke inn! «Det er ingen vits, man må ha et fag for å komme inn der.» Men så kom jeg inn, så tydeligvis så klarte jeg å vise at jeg hadde et potensial i alle fall da. [...] Altså, ingen trodde at jeg skulle komme inn, jeg var liksom ikke så bra. Men det var jeg som kom inn, mens de andre som søkte fra mitt kull på konservatoriet ikke kom videre.

Reaksjonene fra omgivelsene lot ikke vente på seg, og Julia beskriver at det var mange som virket litt sjokkerte: «Det var mye som tilsa at jeg

kunne, på grunn av viljen, at jeg turte å spille ut. Men de hadde ikke sett at jeg var god nok sanglig tror jeg, klassisk sett da. Så det var jo en seier».

Blant søkerne som er funnet kvalifisert av en opptakjury, er det vanlig at operahøgskolene og operaakademiene foretar kvotering av stemmefag. Formålet er å etablere et ensemble som kan fungere sammen stemmemessig både i øvingsøyemed og i forbindelse med oppsetninger. Jeg antar at det også har med realitetene i de ulike operahusene å gjøre. Å ha et *Fach* framstår essensielt, både i studiesammenheng og i operahusene nasjonalt og internasjonalt (se kap. 8). Selv om Julia søkte seg inn uten et definert fag, ble hun likevel tatt opp som sopran, men den nye sanglæreren var usikker, så de valgte å prøve seg fram i oppstartsfasen:

Så jeg jobbet både med sopran- og mezzosopraning hele høsten. Vi hadde en framføring til jul for alle lærerne. På møtet etterpå ble de enige om at jeg skulle jobbe mot mezzofaget – at det var det jeg var. At klangfargen indikerte det.

Julia bemerker at usikkerheten rundt stemmefaget ble forsterket i forbindelse med deltakelsen på to mesterklasser. En internasjonalt anerkjent sangpedagog insisterte på at hun var sopran. Julia bestemte seg for å gå for magefølelsen og stole på lærerne ved Operahøgskolen: «Og så jobbet jeg med mezzoting og mezzoroller, ikke det mørkeste, men Hans og Dorabella som er litt lette, og litt Rossiniroller. Så jeg var sånn *zwischenfach* som de kaller det – midt i mellomfag da», sier Julia.

Stemmefagsforvirringen fikk både for Julia og Tones vedkommende en positiv utgang. Verken de eller deres sanglærere gjennom ti år falt for fristelsen til å velge et for tungt repertoar med for høy eller lav *tessitura* gjennom studietiden. Og i etterpåkløkskapens lys opplever Julia, som alltid har likt å synge jazz, at hun som mezzosopran «har større mulighet til å gjøre mye mer forskjellige ting». Allsidighet kan i noen tilfeller gjøre en sanger mer attraktiv i deler av arbeidsmarkedet. Julia forklarer: «Er du en veldig lys sopran så blir du kanskje ikke spurt om å synge i jazzensemble for eksempel. Vi har litt mer bunn. Jeg har jo en fordel på det viset faktisk». Julia er derfor takknemlig for at hun er i mezzofaget. Tone havnet på sin side i stemmekategorien lyrisk sopran, som står i en særstilling hva angår reell konkurranse. Som så mange andre fikk hun ikke sjansen til å «gå gradene» henimot det lyrisk-dramatiske området. Dette er momenter som utdypes i de neste kapitlene.

Ved regulering av tonehøyden i sang, endrer stemmebåndene form og svingningsmåte. Stemmebåndene blir lengre, tynnere og avtar noe i spenning ved en stigende tonerekke, mens de blir kortere, tykkere og avtar noe i spenning ved en nedadgående tonerekke (Rørbech, 1988, s. 58). Med riktig og nitid øving er det mulig å bygge «en ny natur» inn i stemmen (Eken, 1998, s. 51). Likevel er det vanskelig å komme utenom det faktum at sangstemmen er avhengig av strupens størrelse og stemmeleppens naturlige og medfødte lengde og tykkelse.<sup>117</sup> Små struper med kortere stemmebånd gir lysere stemmer. Strupen er dessuten ikke ferdig utviklet og ferdig utviklet før etter den endelige kjønnsmodning (s. 52, 59). Disse biofysiologiske aspektene og utviklingen mot et stemmefag spiller derfor inn når det gjelder klassiske sangeres mulighetsbetingelser i det framtidige arbeidsmarkedet. De har en konstituerende funksjon.

Henrik er et eksempel på en *zwischenfach*-sanger som aldri har funnet seg helt til rette, verken i stemmekategori eller stemmefag. Hans brokete sangerliv har hele veien vært preget av det som nærmest kan karakteriseres som et *stemmefagkaos*. Da Henrik droppet ut av konservatoriet etter to år, var dilemmaet og forvirringen rundt stemmefaget hovedårsaken til at han sluttet, forteller han. Stemmen har selvsagt endret seg med årene, men også «etter dagsformen». Han sukker tungt og utdyper: «Nei, jeg er vel en lyrisk baryton. Det er vel det som er mest riktig å si. Så halvparten av dem jeg har hatt som lærere sier at jeg er en klar tenor, og de andre sier at jeg er baryton». De to påfølgende årene etter at Henrik sluttet på konservatoriet, prøvesang han ved flere velrenommerte musikkutdanninger både i inn- og utland. Han ble tilbudt plass, men takket nei til alle. Når jeg spør hvorfor, ler Henrik og svarer: «Ambivalente meg, ja, det har vært en langsom karriere i ambivalens i forhold til sang!». Relatert til tilbudet fra en av utdanningsinstitusjonene utdyper han:

117 Stemmeleppene (eller stemmebåndene) er forenklet forklart to små muskler som er dekket av slimhinner. Hos en voksen kvinne er stemmebåndene mellom 9–13 mm, og hos en voksen mann mellom 15–20 mm (Sundberg, 1986, s. 14). Lengden inkluderer både den membranøse delen og bruskdelen av stemmebåndene (Södersten, 2008, s. 86). Stemmeleppene «er ikke under viljens herredømme», og deres bevegelser lar seg derfor ikke beherske direkte (Rørbech, 1988, s. 70). Derfor rettes oppmerksomheten mot de øvrige muskler som inngår i stemmefunksjonen, de som lar seg viljestyre. Disse musklene skal bidra til at sangeres stemmebånd holder imot luftstrømmen med en tilpasset grad av kompresjon.

Nei, da var jeg mer usikker enn noen gang. For da var det liksom sånn: Ja begynner du på operahøgskolen, da gjør du jo det for at du skal bli sanger og leve av det å synge, være utøvende kunstner. Og det var jo kjempeskummelt. Så da husker jeg at jeg ringte rektoren der og sa at jeg ikke kunne ta plassen i år [...] jeg er sikker på at han satt der og himlet med øynene.

Henrik forteller at det var umulig å få utsatt oppstarten, og at kommisjonen under intervjuene hadde vært spesielt opptatt av studie- og yrkesmotivasjonen og «altså hvor tøff man egentlig var sånn psykisk og hvor mye *guts* man hadde». Når han belyser valgene han tok og den ambivalens han ennå kan kjenne på, kommer det til uttrykk en form for rasjonalitet blandet med en søken etter trygghet og større forutsigbarhet:

Jeg husker at jeg syntes at den opptaksuka var så artig [...] og jeg traff mye artige folk [...] men så måtte man jo bestemme seg. Dette her med at jeg hele tiden har blitt fortalt at jeg skulle være det ene eller det andre og aldri selv helt har funnet ut hva jeg er for noe, gjorde at jeg var veldig skeptisk. Jeg hadde jo hatt sånne lengre perioder hvor jeg prøvde å bli tenor, på ordentlig da. Og så synes jeg ikke at jeg har fått det til. For da så jeg jo for meg at hvis jeg kan synge tenor, da er det masse jobber. Du kan synge opera og kirkemusikk og alt det her. Men som lyrisk baryton så kan du synge opera men det er ikke så veldig mange roller, og de fleste herrestemmene er faktisk barytoner – altså det er litt sånn som å være lyrisk sopran. Det er nesten det verste stemmefaget sånn sett da. Så jeg tror nok jeg har vært litt fornuftig hele veien og det har holdt meg litt igjen hele tiden.

Her legger Henrik til grunn en framtidsrettet vurdering i lys til de muligheter han så for seg den gang, knyttet til stemmefaget. Jeg oppfatter at Henrik kobler sin sangeridentitet opp mot stemmefaget når han bruker uttrykket «hva jeg *er* for noe». For å forstå hvorfor Henrik aldri ble helt komfortabel med dilemmaet han sto i, gir følgende beskrivelse et større innblikk:

Da jeg gikk hos XX så var han helt bestemt: «Nei, du er baryton!» Han var veldig klar på det. Og så begynte jeg å være med på kurs i Oslo, og da hadde jeg mange timer med YY, og hun var veldig bestemt: «Nei, du er en tenor!» Men så synes jeg aldri det var noen som fortalte meg oppskriften på hvordan jeg skulle gjøre det. Det er jo greit at man kanskje har en lys timbre eller klang i stemmen, men når du samtidig mangler den siste tersen på toppen, så hjelper det jo ikke. Du kan jo ikke synge det repertoaret, ikke sånn solistisk i hvert fall. [...] Det har vært et stort dilemma for meg hele karrieren, og det som jeg tror jeg nesten kan legge hovedskylden på for at jeg ikke satset.

Henriks stemmefagsforvirring bærer altså i hans egen selvfølgelig mye av skylden for at han ikke valgte å forfølge en sangerkarriere, til tross for at han kvalifiserte seg til videre utdanning på opptaksprøver til flere ulike musikkutdanningsinstitusjoner. Et endelig frafall ble det imidlertid ikke, selv om han valgte å ta en helsefaglig utdanning og har jobbet innen helsevesenet siden den tid. Henrik tok riktig nok en «pause» fra sangen i hele ti år, men har både før og etter hatt solistoppgaver innenfor opera- og kirkemusikksjangeren. Mest av alt har han sunget i ulike profesjonelle eller semiprofesjonelle vokalensembler og kor. Ikke før han kom i 40-årene fikk han et «avslappet forhold til karrieren» sier han, og vil nå bare kose seg og synge når han får anledning. Når jeg spør han om hva slags oppdrag han påtar seg i forhold til stemmefaget ler han godt: «Tenor-baryton! Jeg klarer *aldri* å finne helt ut av hva jeg egentlig skal være».

Bjørn, som tok lærerutdanning med musikkfag, var aldri i tvil om stemmefagstilhørigheten: «Fargen har nok blitt mørkere med årene. Så av farge så var jeg nok mer bassbaryton da jeg var yngre, men omfanget har vært omtrent det samme. Ja, du vet, vi sliter med høydeskrekken vi basser. Vi gjør jo det», sier han. Bjørn forteller at han i ettertid har tenkt mye på hva en sanglærer sa til han første timen: «Du må være oppmerksom på at det ikke er noe stemmefag som det krever så stort omfang som hos en bass. Og han har helt rett. For vi skal jo ha høyden i tillegg». Når jeg spør han om det ikke er slik også for mezzoene svarer han: «Jo, men damestemmene er smidigere, påstår jeg». Her antydes en underliggende stemmefagsdiskurs.

Stian har vært lyrisk tenor i hele sitt yrkesaktive sangerliv. Likevel har han følt på et lignende dilemma som det Henrik gir uttrykk for hva angår det øverste stemmeregisteret. Klangfargen og stemmekvaliteten har derimot vært soleklar, og derfor har han aldri opplevd at det har vært noe alternativ, forteller Stian:

Da er det jo sånn. For jeg har jo tenkt en del på det: Lyrisk tenor – men jeg fikk aldri riktig sånn fullstendig hjelp til å fikse den ytterste høyden, den ekstreme høyden. Og da var det egentlig et sånt dilemma i hele den aktive karrieren. Men innenfor visse felt så fungerte det jo greit. Men det var liksom det der siste som manglet og det gjorde det faktisk, mange ganger: For man skulle jo på en måte vise at man behersket det, ikke sant? Og jeg kjente mange ganger at jeg var liksom litt på kanten av stupet.

Det å beherske høyden er et gjennomgående problem for mange sangere. Noen har som nevnt et større omfang fra naturens side, mens andre må jobbe lenge og møysommelig for å få til en høyde (og/eller dybde) som er til å stole på. Dette avhenger også av fullt utviklede stemmeregistre. Ikke minst krever det mental styrke, slik Stian er inne på når han til tider opplevde at han var «litt på kanten av stupet», et fenomen også Fleming (2005, s. 66) berører:

I'm glad success didn't come quickly, because I really couldn't count on my high notes yet, and sooner or later anyone who hired me was going to find that out. It took a few more years of struggle before I could approach a high note without a creeping sense of panic. Was it going to come out this time, squawk, or abandon me altogether?

Sceneskrekke er et allment og uønsket fenomen blant musikere. Denne «skrekken», eller det psykiske presset som gjerne oppstår før og under en konsertopptreden, kan ha ulike årsaksforklaringer, slik vi skal se i senere kapitler. Knyttet til foreliggende tema trer det tydelig fram at denne form for usikkerhet også har sammenheng med hver enkelt sangers trygghet i eget stemmefag.

## 6.9 Coda: «Både arv og miljø, det er helt klart!»

I dette kapitlet har jeg anskueliggjort muligheter og begrensninger knyttet til vokale, kroppslige, kulturelle og sosiale forhold i utdanningspraksisen som bidrar til å stake ut kursen i bestemte retninger. Det er i hovedsak de ni informantene som valgte høyere musikkutdanning jeg har konsentrert meg om. Usikkerhet er et gjennomgående tema på mange nivå. Det kan være flere årsaker til at noen av sangerne har mye å fortelle fra denne livsfasen. Jeg merker meg at informantene som har støtt på de største hindringene, også har mest på hjertet. Dette kan forstås som en form for etterrasjonalisering fundert i et behov for å forstå og framstille egen løpebane som et sammenhengende hele. Det kan også dreie seg om et behov for å forklare hvorfor ting ble som de ble framover i banen, eller for å skape en kontrasterende dramaturgi i fortellingene. Sangerne som ser ut til å ha funnet seg til rette gjennom hele utdanningsløpet har til gjengjeld helt bestemte oppfatninger av musikkutdanningssystemet som

sådan. Det har også informantene som ikke gikk den tradisjonelle veien via høyere musikkutdanning. Den verdi sangerne tillegger musikkutdanningen sett i lys av mulighetsbetingelser i feltet, diskuteres særskilt i kapittel 7.4. Konstituerende faktorer i sangerlivet som er trukket fram i dette kapittelet settes der inn i en større sammenheng.

I dette avsluttende delkapittelet konsentrerer jeg meg hovedsakelig om en diskusjon rundt ideen om talent, i forlengelsen av kapittel 5.9. Jeg er spesielt opptatt av å belyse at forestillingen om talent også innebærer differensiering som på sin side skaper usikkerhet. Men det å «ha talent» gir samtidig en framtidstro som i noen tilfeller ser ut til å skygge for den voksende usikkerheten. Informantene opplever at talent er noe delvis medfødt, og jeg vil ta utgangspunkt i dette før jeg beveger meg over i en kultursosiologisk forståelse av fenomenet. Som et ledd i det reflekssive arbeidet og prinsippet om bruddtenkning, vil jeg samtidig diskutere hvor jeg selv plasserer meg i forhold til dette komplekse temaet.

«Alle kan synge» erklærer Eken (1998, s. 15), men nyanserer deretter uttalelsen ved å uttrykke at «det menneske, der som voksen får lyst til at utdanne sin sangstemme, må have nogle specielle medfødte evner – det der med et meget rummeligt begreb kaldes for talent».<sup>118</sup> Eken hevder at eksepsjonelle stemmer bare finnes hos et fåtall, og at variasjonene er store også innenfor denne gruppen, fra det gode til det medfødte helt eksepsjonelle (s. 62). Disse «plussvariantene» er etter Ekens mening å finne på musikkonservatoriene og operahøgskolene. Målet med sangundervisningen blir dermed en sunn og hensiktsmessig bruk av stemmen, altså en «*videreudvikling af det medfødte potentiale*» (s. 63). Her tilkjenner Eken det vi med et visst forbehold kan si er en rådende diskurs i musikkfeltet: Å bli en god musiker fordrer både talent, hardt arbeid og miljømessige faktorer. Informantenes forståelse tenderer i samme retning. Brage sier det slik:

---

118 Eken (1998) inntar det hun kaller en kroppsorientert psykoterapeutisk tilnærming i sin analyse av den menneskelige stemme. Det medfødte talent er etter Ekens oppfatning innkapslet i oppvekstmiljøets positive eller negative påvirkninger. Hun peker blant annet på hvordan barn- og ungdommens traumer og erfaringer former våre liv og skaper ulike sangertyper hvor det kan ligge helt ulike personlighetstrekk bak det å velge sang som levevei (s. 27)



Jeg tror at noen har et veldig stort talent. Men hvis noen av dem som har størst talent ikke gidder å øve, så vil de som har litt mindre talent, men som øver bli bedre, ikke sant? Så det er en kombinasjon av talent og mengden ressurser man setter inn.

Henrik har en lignende forståelse av talentbegrepet, men legger større vekt på medfødte egenskaper:

Jeg tror at det har både med arv og miljø å gjøre, men at du faktisk er skapt på et bestemt vis. For jeg har jo kjent en del folk som har hatt en veldig driv og et enormt ønske om å bli sangere, men som har slitt enormt altså. Og som kanskje har studert musikk i seks-syv år og så gir de opp til slutt. Så da tenker jeg at det ikke er motivasjonen eller «driven» det skorter på. I andre enden så har du sånne som [...] hvor du hører at stemmen er riktig, at den sitter der. Akkurat det tror jeg aldri du kan øve opp. Og det tror jeg med de største klassiske sangerne, at de har hatt et sånt utgangspunkt som de bare har videreutviklet.

Den samme oppfatningen har Solveig som er nokså sikker på at «hvem som helst ikke kan bli profesjonell sanger»:

Jeg tror det har noe med hvordan man er som type å gjøre. Altså, alle vil jo komme opp til et visst nivå, men så er det bare noen som [...] «har det» som man sier, de øver aldri, de bare er der. De bare åpner opp munnen og så kommer det bare vakre toner ut liksom. Sånn har ikke jeg det [lattermildt]

Solveig forteller at hun kjenner flere som har gått på konservatoriet, men som har vokst opp «i et hjem med null musikk, og som har gått den veien likevel». Forholdet mellom arv og miljø blir derfor vanskelig å forstå, opplever hun, og trekker en parallell til den komplekse sammenhengen mellom stemme og personlighet ved å gjøre følgende tankeeksperiment: «Hvis to veiledes fra de er bitte små og hele veien fram til de blir voksne, tror jeg likevel ikke at det går. Personligheten har så utrolig mye å si. Og er du en veldig redd person, er det jo umulig». Dette illustrerer en nokså gjengs oppfatning blant sangere (se 9.6).

Det å lære seg å synge er for de fleste sangere en prosess som krever en enorm mengde tid, energi og øving, erfarer Fleming (2005). Hun legger likevel til:

Of course, every now and then there's someone who just happens to come by all of it naturally – the 25-year-old who just opens her mouth, and by some miracle it's all there. But even the greatest natural talent in the world needs to learn how to support and care for her instrument. (Fleming, 2005, s. 48)

Også Kirsten, som selv har undervist svært mange profesjonelle sangere, påpeker at man kan lære seg å synge «til et visst nivå», men at det her finnes «10 000 lignende». Det er nivået over der igjen som utpeker seg som noe spesielt. Hun henviser til Maria Callas' stemme som vi med en gang gjenkjenner «fordi hun har en sånn spesiell *timbre* eller *sound*. Når vi hører slike spesielle stemmer vet vi at det blir verdensnivå på dem. Så det er både arv og miljø, det er helt klart», understreker Kirsten. Hun legger til at det ikke bare er behov for sangere som står på de store podiene: «Alle de andre som har lært seg opp til å bli flinke og dyktige; vi trenger dem også».

Jeg registrerer at informantenes subjektive oppfatninger av talentbegrepet i stor grad er i overensstemmelse med definisjonen som ble utarbeidet i forbindelse med utviklingsprogrammet *Tid for talent: Talentutvikling i musikk* hvor utvalget kom fram til følgende: «Et talent er en elev med spesielle forutsetninger og motivasjon for å arbeide med musikk» (Rishaug et al., 2008, s. 9.). Her åpnes det opp for både arvelige og miljømessige forutsetninger, selv om det understrekes at det er de miljømessige faktorene det er aktuelt å gjøre noe med. Utvalget viser også til *det utvidede talentbegrep* og påpeker at dette perspektivet lenge har vært sentralt innen musikalsk talentutvikling i Norge. Det vil si ambisjonen om «å dyrke frem både hele musikerpersonligheter og hele mennesker» (s. 10), uten å utsette barn og unge for skadelig press og forventninger (s. 29). Det handler sånn sett ikke om et mekanistisk syn på mennesket, men om et verdisyn som bygger på en helhetlig forståelse, som en grunnleggende forbindelse og gjensidig avhengighet mellom biologiske, fysiske, psykologiske, sosiale og kulturelle fenomener (Enoksen, referert i Rishaug et al., 2008, s. 9). Denne sammenhengen er også Brage opptatt av:

Det er noen ting man har lett for og noen ting man ikke har lett for. Det kan utvikles, men til hvilken pris og hvor mye engasjement, tid, penger og krefter skal man legge inn i det? Så det å lære alle å bli flinke i matematikk for eksempel, jeg tror ikke noe på det, jeg tror ikke det er noen vits, det er bortkastet. Og det at alle skulle blitt veldig flinke sangere tror jeg også er helt sprøtt. Samfunnet vil fungere best hvis folk gjør det de er fornøyde med, altså det de liker å holde på med, at samfunnet blir bra. [...] Og jeg tenker ikke at man nødvendigvis bare skal være en flink sanger, jeg tenker at man skal være en kunstner. Og det fordrer en viss allsidighet og det fordrer også at man griper fatt i en del ting hvor man er svak eller ikke har så godt talent og at man bygger opp dette, sånn at det man

leverer er noe samfunnet har bruk for og med nok allsidighet i seg til at det blir interessant for andre. For hvis man bare har et talent og bare kjører det til ende på en måte, så er det veldig få i samfunnet som har bruk for det. Da blir det kanskje bare noen få spesialister som egentlig kan anerkjenne innholdet. [...] Det er jo det man ønsker for sine barn; at de utvikler sine talent og er fornøyd med det de driver med. Og at de ikke går seg bort i talentene sine, at de får gode liv.

Brages perspektiver harmonerer i stor grad med idealene i det utvidede talentbegrep. Her er det nærliggende å trekke en parallell til Aristoteles' *fronesis*, fordi det kunstneriske uttrykket og utviklingen av hele mennesket må forstås som noe langt mer enn å produsere teknisk kyndighet (*techné*) eller et godt håndverk. En slik innfallsvinkel er også i tråd med den rådende sosialdemokratiske likhetstanken som har vært gjeldende i både skolevesen og kulturliv i etterkrigstidens Norge (jf. 5.1), hvor det ikke har vært klima for å kultivere talenter innen musikk og idrett i samme omfang som vi finner i Øst-Europa og deler av Asia (jf. Rishaug et al., 2008, s. 29). Gjennom de neste kapitlene vil jeg i ulike sammenhenger utdype distinksjonen mellom sanger og kunstner, som Brage er inne på i sitatet over.

Ekspertiseteoriene med sine røtter i ferdighetsforskningen (*skill learning*) og kognitiv psykologi avviser hovedsakelig talenttanken og arvede forholds innvirkning på læring og utvikling. Ericsson et al. (1993) utelukker ikke helt at individuelle forskjeller kan ha noe med arvelige disposisjoner å gjøre. Ut over kroppsstørrelse og høyde, finnes det ikke genetiske bevis for medfødt talent og arvede egenskaper, argumenterer Ericsson et al. (2007b), som legger til at framtidige funn kan endre denne listen (s. 44). Ericsson et al. (2007a) slår imidlertid fast at «experts are always made, not born» (s. 116).<sup>119</sup> Å tilegne seg ekspertise er en langsiktig utviklingsprosess og et resultat av en rik livserfaring og omfattende øvelse. Når det gjelder tilnærmingen i dette forskningsparadigmet, ser det imidlertid ut til å herske et nokså entydig syn på at resultatene må kunne måles og være reproducerbare, noe som kommer til uttrykk hos Ericsson et al. (2007b) på denne måten: «If scientists cannot measure the reproducible performance of adult experts in a domain, there will be nothing for theories to explain» (s. 5). Slike teoretiske tilnærminger står i

---

<sup>119</sup> Jeg oppfatter det slik at K. Anders Ericsson har utviklet et mer konsekvent avvisende syn i forhold til arvelige disposisjoner i sine senere ekspertisestudier.

sterk kontrast til sangeres egne opplevelser, som i hovedsak baseres på subjektive oppfatninger og en praktisk kunnskap som ikke er etterprøvable og derfor fruktesløs å måle.

Basert på musikalske biografier, har også musikkpsykologiske studier og livsløpsstudier innenfor *lifespan*-perspektivet de siste 40 årene vært med på å belyse ekspertiseteoriens påstander, selv om denne forskningen viser en god del svakheter fordi undersøkelsene dreier seg om forhold som ligger flere tiår tilbake i tid og er basert på personenes hukommelse (Jørgensen, 2002a, s. 34–35). I konklusjonene fra disse studiene som dreier seg om utviklingen fram mot ekspertnivå, trekker imidlertid Jørgensen fram fem sentrale faktorer som jeg kort sammenfatter slik: Å bli ekspert-utøver på et instrument krever 1) målrettet øving og 2) tre typer tid: tid til øving her og nå, tid i forhold til nybegynnerens alder samt tid i forhold til antall øvingstimer totalt gjennom mange år. 3) Den musikalske eksperthen utvikler seg normalt gjennom *tre faser* som knyttes til skifte av lærer, utvikling fra lekbetont, uforpliktende aktivitet til mer formell læring som også kan innebære en endring av målsettinger. Å bli ekspert krever også 4) undervisning og veiledning fra flere (gode) lærere som har bidratt med ulike kvaliteter på de forskjellige alderstrinn og ikke minst krever det å bli ekspert, og 5) familieengasjement (Jørgensen, 2002a, s. 30–34). I tillegg spiller den enkelte utøvers selvregulering og alle de faktorene som inngår i den enkelte utøvers øvingsegenskaper, en vesentlig rolle. *Deliberate practice* innebærer en spesiell form for øving, hvor målet er å forbedre og automatisere de ferdighetene som allerede foreligger, men ikke minst å utvide dem (Ericsson et al., 1993, s. 367ff).

Kirsten, som nettopp gir til kjenne kunnskap om ekspertiseteoriene, uttrykker at «det med å øve er jo velkjent, det vi kaller for *deliberate practice* og det å befatte seg med musikk. Men man kan ikke starte uten å ha et grunnlag fysiologisk og gehørmessig». Kirsten reflekterer videre: «Man kan lære seg til et visst nivå, men over der igjen? Du og jeg sitter her med godt gehør, hvor har vi fått det fra? Og så er det noen andre som har en godt utviklet luktesans». Brage er inne på tilsvarende: «Det er klart at man er utstyrt med ulike byggeklosser, sånn er det jo med alle andre ting i livet. Vi har ulike hårfarge, øyefarge, størrelse på ditt og datt, ulike preferanser og temperament», ramser han opp. «Alle de forskjellige

byggeklossene vi er utstyrt med er i en funksjon og er satt sammen på ulike måter». Med dette blir stemmekroppen å forstå som et råmateriale vi har fått utdelt ved fødselen, men som videreutvikles gjennom livet, noe også Hedda reflekterer over:

Man er disponert for noe da. Det må man jo være. En viss koordinasjon kanskje, i kroppen. Mye kan trenes opp, men noen har anlegg for å bli kulestøtere og noen har anlegg for å bli høydehoppere. Og hvis du egentlig er kulestøter og prøver å bli høydehopper, så kommer du ikke langt. [...] Noen tåler en viss form for kompresjon i stemmen, mens noen ikke tåler det, altså, slimhinnene tåler det ikke. Det kan være mange grunner til det, mye er genetikk; noen er sartere, noen tåler varmt vann bedre enn andre. Altså, det er sånne helt banale ting. Så jeg tror ikke at hvem som helst kan bli det [sanger]. Bare se på skiløpere: Noen får betennelser for ingen ting. Noen tåler ikke kulda, noen gjør det. Så jeg tror at det er mange ting som skal klaffe. Selvfølgelig kan man nå langt på lite. Men jeg tror du skal ha bra psyke og bra vilje og bra tålmodighet og elske det du holder på med. Ikke minst det siste.

Å ha en viss koordinasjon, slik Hedda her er inne på, kan muligens forstås i lys av det mangeårige arbeidet som kreves for å frigjøre enkelte kroppslige spenninger simultant med å opprettholde styrke og energi i andre: «It's a co-ordination process that is technically complicated and difficult to achieve both physically and psychologically, demanding all available resources to get the necessary elements to line up properly», skriver Fleming (2005, s. 45). Kanskje er det nettopp dette koordinasjonsarbeidet Hedda opplever at noen er mer disponert for å klare enn andre. Vi ser også at hun bringer inn faktorer som mental styrke, vilje, tålmodighet og selve kjærligheten sangutøvelsen (jf. 5.9). Dette er aspekter ved sangerlivet som fremtrer avgjørende hos alle informantene. Når det gjelder foreliggende tema er det åpenbart at informantene deler oppfatningen av at ikke alle kan bli gode klassiske sangere. Dette har blant annet å gjøre med ideen om talent.

Også Andreas berører forholdet mellom arv og miljø når han forteller om morens selvsikkerhet: «Når folk spør henne om hun er stolt av sønnen sin, pleier hun å svare at han har sangstemmen til faren og freidigheten min, så det er en kombinasjon, ikke sant?». Diskusjonen som alltid vil være underliggende når utvikling er et tema, er nettopp striden mellom arv og miljø eller mellom talent og læring (Burland & Davidson,

2002, s. 121). Som Jørgensen (2002a, s. 26) påpeker, er det bare «et definitivt gjennombrudd og bidrag fra genetisk forskning som kan sette et punktum for debatten». Fremdeles har dette utsagnet gyldighet, selv om det har skjedd betydelige gjennombrudd innenfor genetikkforskningen de siste 15–20 årene. Dette følges ikke opp her. Relevant i denne sammenheng er det imidlertid at selv om mange psykologer og ekspertise-teoretikere synes å være enige om at medfødte egenskaper *muligens* har betydning knyttet til en spesifikk nedarvet kvalitet, er det lite funn som bekrefter dette (Burland & Davidson, 2002; Jørgensen, 2002a). Derimot finnes det et hav av eksempler på forskning som påviser at det er barnets erfaringer som former hvem hun eller han blir, og her spiller miljømessige faktorer en svært viktig rolle. I disse studiene dreier det seg nesten utelukkende om faktorer på mikro- og mesonivå. Men selv de mest hardnakkede motstandere av medfødt-tanker fornekter ikke at det eksisterer biologiske forskjeller mellom individer, og at disse forskjellene kan ha innvirkning på en persons karriere. Disse kan være «physical attributes such as weight, strength, height, or vocal qualities [min utheving], or psychological ones such as personality, temperament, or general intelligence (Howe & Davidson, 2003, s. 210). Samtidig presiseres det at disse ulikhetene barn imellom ikke bidrar til å skape store nok forskjeller til at det blir utslagsgivende. Derfor blir det også vanskelig å hevde at medfødt talent er faktisk. I stedet blir det oppfattet som mytisk (jf. 1.2).

Fordi musikk forbindes med følelser og ekspressivitet og involverer hele personen, er det ikke uvanlig at musikere betrakter sitt felt som noe spesielt sammenlignet med andre områder hvor menneskelig handling foregår (Lehmann & Davidson, 2006, s. 251). Og generelt opplever både kunstnere selv og samfunnet rundt at de er «annerledes» (Aslaksen, 2004). Den allmenne oppfatningen av at kunstnere har noe felles som markerer en avstand til andre, forsterkes også gjennom de mange mytene som omgir kunstnere. Når felles kjennetegn ved kunstnere skal beskrives av aktører utenfra, anvendes nettopp slike kunstnermyter (s. 13–14).

Musikalsk talent er en egenskap som tilhører en kulturell ideologi mer enn en egenskap eller et karaktertrekk ved det individuelle slik vi i den vestlige verden forstår begrepet, hevder Kingsbury (1988). Snarere er talent et kulturelt fenomen som tilkjennes enkelte mennesker av andre

som har posisjonell makt. Ideen om talent er derfor en betydelig sosial og kulturell kraft som er influert av sosial makt og autoritet. Når talent synes å være omdreiningspunktet ved musikkutdanningsinstitusjonene, fører det til en favorisering av «de talentfulle» som er med på å produsere og opprettholde denne makten (s. 103). Et av grunnaspektene ved forestillingen om talent er nettopp differensiering: Noen har en stor mengde talent, andre har lite eller ingenting, og noen har talent på noen områder, men ikke på andre (s. 63). Differensiering på musikkområdet innebærer også at talent manifesterer seg forskjellig mellom ulike instrumentgrupper og de ferdighetene som kreves og tilbakemeldingene som herav følger (s. 81).

Estetisk originalitet og estetiske verdier kan som Menger (2014, s. 179) er inne på, bare måles i relative termer, i motsetning til for eksempel i sportslige aktiviteter. Når Tone uttrykker «det er jo litt sånn med sang at det er så diffust alt», reflekterer hun på mange måter det tvetydige som bidrar til usikkerhet knyttet til mange lag i praksisen. En bedømmelse av musikalsk talent er til tross for begrepets diffuse innhold, en estetisk dom. Talent vurderes alltid ut ifra en eller annen form for utøvelse eller framføring (Kingsbury, 1998). Vurdering av talent kan verken bevises eller motbevises: «Rather, it is validated with reference to the same social process in which it first arose» (s. 75). Vurdering av musikalsk talent er en estetisk vurdering som medfører en moralsk forpliktelse. Slik får talent en symbolsk funksjon. Å stille estetiske dommer har derfor både en etisk og en moralsk side.

Jeg oppfatter ikke at informantene fortolker sine løpebaner uten å ta i betraktning betydningen av egen sosial bakgrunn, tilgang til kvalitativ opplæring, støtte fra omgivelsene og økonomiske ressurser. Tvert imot. Slike forhold har stor betydning når det gjelder muligheten for framtidig suksess (jf. Kingsbury, 1988). Konstitueringen av et solid sangerfundament trer også fram som vesentlig i informantenes livsfortellinger (jf. 5.9). Det er heller ikke slik at sangteknikk, repertoarkunnskap og motivasjon for øving kommer med genmaterialet. Stemmen er ikke bare noe gitt ut ifra biologien. Knyttet til forholdet mellom stemme og personlighet gir det imidlertid mening når Aakvaag (2014) uttrykker følgende: «Hvor stor betydning menneskers medfødte biologiske natur – deres gener – har for hvordan deres liv blir, er nemlig ikke konstant, men avhenger av

det sosiale miljøet» (s. 74). I sosiale miljøer (for eksempel i det klassiske musikkfeltet) hvor den sosiale likheten mellom mennesker er stor, vil gener utgjøre en større forskjell og dermed tre tydeligere fram enn i sosiale miljøer hvor det er mer variasjon. Medfødte biologiske disposisjoner setter altså grenser for hvor sosialt formbare mennesker er (s. 78). Til tross for mye kritikk av atferdsgenetikken, tar Aakvaag (2013, 2014) til orde for en moderat naturalistisk vending i sosiologien, framfor å ignorere biologien, slik jeg var inne på i kapittel 3.7.<sup>120</sup>

Jeg lener meg på Aakvaags (2014) perspektiv når jeg finner det vanskelig, eller snarere umulig, å bryte med informantenes selvforståelse knyttet til opplevelsen av talent som noe delvis medfødt. Det er vanskelig å overse at stemmeorganet er noe vi er født med på lik linje med kroppsstørrelse, høyde, øyenfarge eller hårfarge. Ingen stemmer klinger likt, og noen stemmer «skinner» mer enn andre. Uansett hvor mye arbeid som nedlegges, vil den personlige stemmeklangen ligge der som en form for speiling av personligheten (se også 9.6 og 9.8). På den måten blir det vanskelig å forklare kunstnerisk framgang på bakgrunn av sosialisering-betingelser alene. Når jeg i tråd med informantenes selvfortolkninger nærmest forsøker å fastslå et biologisk faktum, har jeg beveget meg langt fra et sosiologisk moderat konstruktivistisk perspektiv. Diskusjonen hadde muligens vært noe enklere å håndtere om det ikke hadde dreid seg om et instrument som samtidig er et kroppslig organ. Som en del av det refleksive arbeidet i boka, innrømmer jeg at denne diskrepansen har skapt mye hodebry. Når jeg argumenterer for at «natur» kan forenes med sosiale bakgrunnsbetingelser, er jeg samtidig klar over at dette vil kunne farge analysen og mine tolkninger av informantenes livsfortellinger.

Den karismatiske kunstnermyten forstås som en diskursiv struktur, altså en tung strukturell føring. Når produksjonen av tro er hellig innad i kunstfeltet, oppstår også en kamp om anerkjennelse og symbolsk makt. Fordi kulturell kapital på ulike måter er bundet til personen

---

120 Aakvaag (2013) henviser til at det de siste tjue årene har skjedd store framskritt innen ulike naturvitenskapelige disipliner, nærmest en *naturalistisk revolusjon*. Herunder utviklingen innen (og av) disipliner som molekylærbiologi, sosiobiologi og evolusjonspsykologi, nevrovitenskap, atferdsgenetikk og kognisjonsvitenskap: «Resultatet er at vi nå virkelig begynner å forstå menneskets biologiske natur, selv om det selvfølgelig fortsatt er enormt mye vi ikke vet (s. 389).



i hans biologiske singularitet, og er gjenstand for en arvemessig overføring som alltid er tungt tildekket eller skjult, utfordrer den kulturelle kapitalen den gamle dypt befestede distinksjonen [...] mellom arvede egenskaper [...] og tilegnede egenskaper [...] de som individet legger til sin arv. Den kulturelle kapitalen makter på denne måten å kombinere prestisjen ved medfødte egenskaper med fortjenesten ved tilegnelse. (Bourdieu, 2006, s. 11)

Slik kombinerer den kulturelle kapitalen prestisjen ved medfødte egenskaper med fortjenesten ved tilegnelse. Nettopp fordi tilegnelsen av kulturell kapital er mer tilslørt enn ved økonomisk kapital, «er den forutbestemt til å fungere som symbolsk kapital, det vil si å miskjennes som kapital og anerkjennes som legitim kompetanse» (Bourdieu, 2006, s. 11).

I henhold til den romantisk-karismatiske kunstnermyten antas det at kunstneren besitter spesielle talenter som aktiveres gjennom en «dypt personlig *inspirasjon*» hvor suksess oppnås uavhengig av sosiale og kulturelle bakgrunnsfaktorer (jf. Mangset, 2004, s. 10). Når stemmen, forstås som noe delvis biologisk gitt, men også som et sosialt og kulturelt uttrykk formet gjennom livsløpet, står ikke en slik fortolkning sentralt i informantenes livsfortellinger. Det utelukker ikke at en karismatisk fortolkning skinner igjennom i deres selvforståelse. For noen, men på langt nær alle, er det tydelig at drivkraften (suget, trangen, gleden) og alle de positive tilbakemeldingene og «lovnadene» gjennom oppvekstårene og gymnastiden har gitt dem forhåpninger om framtidig suksess. Det er på denne måten at kunstnere opparbeider en tro på og en overbevisning om at nettopp de tilhører den lille kjernen av kunstnere som vil oppnå anerkjennelse og lykkes. Slik kan informantenes selvfortolkninger forstås som en form for *amor fati* eller «en nødvendighet som er gjort til dyd, og som impliserer en form for kjærlighet til nødvendigheten» (Bourdieu, 1999a, s. 149). Dermed blir ikke valget av en sangerbane å forstå som et fullstendig fritt valg eller en bevisst strategi, snarere noe påkrevet – et kall – hvor andre alternativer synes å være mer eller mindre utelukket.

## KAPITTEL 7

# Alternative veier til yrkeslivet

My parents, forever practical, insisted that I graduate from college with a skill that would ensure me a job. They had confidence in my abilities as a singer, but they had also been in the music business long enough to see that the streets were littered with talented sopranos who couldn't achieve a professional career.

— Renée Fleming (2005, s. 34)

Til ulike tider har sangerinformantene opplevd svært uensartete overgangar til yrkeslivet. For å gjøre det overkommelig å holde oversikt over den personlige logikken i hver enkelt sangers livshistorie, følger jeg innledningsvis i dette kapitlet de ni som studerte ved en utøvende musikkutdanningsinstitusjon. Analytisk er det et poeng at en slik presentasjon gir en mer helhetlig forståelse av hvorfor informantene sier og vurderer slik de gjør i sine fortolkninger av sangerpraksisen. For mange kunstarter genererer utdanningsinstitusjonene en nærmest avgjørende inngangsport til kunstneryrket, men det er heller ikke uvanlig at kunstnere gjør suksess uten en kunstutdanning i bagasjen (Heian et al., 2008, s. 27). Det finnes altså andre utdanningsveier til sangeryrket enn via en utøvende musikkutdanning. Hovedparten av dette kapitlet er konsentrert rundt de fem informantene som valgte alternative skoleringsveier, omveier eller sidespor, i hvert fall relatert til dagens utdanningsnorm. Disse sangerne begynte også å ta regelmessige oppdrag i forkant av og parallelt med sangskoleringen, og skaffet seg utøvende erfaringer direkte i praksisen. Til slutt retter jeg oppmerksomheten mot den verdi informantene tilskriver sin utdanningsbakgrunn basert på deres erfaringer i feltet. Dette kommer særlig til uttrykk gjennom sterke vurderinger knyttet til aldersnormer og kvalitetsbedømming, og til musikkutdanningenes «konserverende» funksjon og sertifiseringsmakt.

## 7.1 Glidende overganger

Overganger mellom livsfaser representerer noe nytt for alle mennesker. Disse tidsbegrensede og gradvise overgangene kan for noen innebære betydningsfulle og varige endringer (jf. 3.1). Transisjonen over i yrkeslivet er en avgjørende makroovergang. For musikere er det ifølge MacNamara et al. (2006, s. 299) den mest utslagsgivende av alle overgangsfasene når det gjelder å mestre og opprettholde deltakelse i musikkfeltet. Dette fordi feltet er preget av strukturell overrekruttering i et usikkert arbeidsmarked (jf. 1.2).

Overgangen mellom utøvende musikkstudier og yrkesliv sammenfaller for noen av informantene med familieetablering og barnefødsler. Dette er selvsagt en stor omveltning i seg selv. Ut over dette viser forskningsmaterialet at for de ni informantene som tok en utøvende musikkutdanning, var det ikke den første tiden i etableringsfasen som bød på de største utfordringene. Tilsvarende funn gjør Olseng (1995) for perioden 1985–1993. Her viser det seg at selv om de musikkutdannede kom best ut med hensyn til mengden arbeid i forhold til andre norske estetiske utdanninger, var det store forskjeller mellom utdanningslinjene (s. 72–73). Særlig sangere med utøvende vokalutdanning slet i arbeidsmarkedet med unntak av det først året etter endt utdanning. Etter det lå de klart under gjennomsnittet med hensyn til sysselsetting (s. 74). Ifølge Olseng hadde vokalkandidatene også større problemer i arbeidsmarkedet enn instrumentalistene (s. 75).<sup>121</sup> Dette er ikke overraskende med tanke på at det kun var Den norske opera som i denne aktuelle perioden kunne tilby noen få faste stillinger for sangere i Norge (se 9.2). Orkestrene har kunnet huse langt flere musikere både før og nå, selv om vi også blant instrumentalister finner flere frilansere enn hva som er vanlig på det ikke-kunstneriske arbeidsmarkedet. Når det gjelder musikergruppen sett under ett, viser tall for perioden 2000–2012 at en tredjedel av musikkutdanningsinstitusjonenes uteksaminerte kandidater er frilansere (Arnesen et al., 2014, s. 9).

---

121 De vokalutdannede hadde i perioden 1985–1993 en sysselsetting på 90,1 prosent første år etter utdanning, mens de instrumentalutdannede lå på 92,1 prosent. Etter andre år var sysselsettingen sunket til 83,4 prosent for sangerne, mens den steg for instrumentalister til 95,7 prosent. Femte år lå sysselsettingen på 82 prosent for sangere og 108,2 for instrumentalister, mens den det 10. året lå på 85 prosent for de vokalutdannede og 98,8 for instrumentalutdannede (Olseng, 1995, s. 74).

Hva angår norske forhold, økte antallet profesjonelle kunstnere med 30–40 prosent mellom 1980–1994 (Elstad & Pedersen, referert i Heian et al. 2008). Veksten i antall aktive kunstnere fortsatte å øke mellom 1994–2006, med en årlig vekstrate på 2,3 prosent. Mellom 2006–2014 anslår Heian et al. (2015, s. 40) at antall aktive kunstnere har blitt 24 prosent høyere enn i 2006. Jeg finner ikke dokumentasjon som gir oversikt over økningen av antall sangere de siste 40 årene, men ifølge Arnesen et al. (2014, s. 10), er det lite som tyder på at arbeidsmarkedet for musikergruppen generelt har blitt vanskeligere i perioden 2000–2012.<sup>122</sup> Informantene opplever imidlertid selv at det har blitt flere dyktige sangere i feltet. Slik jeg oppfatter det, bidro finanskrisen i 2008 til et trangere internasjonalt sangerarbeidsmarked, noe som både direkte og indirekte fikk konsekvenser også nasjonalt (se 8.1). I kunstnerundersøkelsen fra 2013 går det fram at musikere, sangere og dirigenter er blant kunstnergruppene hvor det ser ut til være en klar trend i retning av å hente mer inntekt fra ikke-kunstnerisk arbeid enn fra kunstnerisk virksomhet og kunstnerisk tilknyttet arbeid (Heian et al., 2015, s. 121). Når det i ulike kunstnerundersøkelser også slås fast at andelen frilansere/selvstendig næringsdrivende blant utøvende kunstnere har økt kraftig fra 1996, er dette selvsagt en generell beskrivelse. Flertallet av den utøvende sangerbefolkningen både nasjonalt og internasjonalt, er, og har alltid vært, frilansere. Og som den øvrige utøvende musikergruppen sprer de sine arbeidsoppgaver på flere områder (Olseng, 1995, s. 78).

Åtte av de ni informantene som studerte ved utøvende utdanningsinstitusjoner har vært frilanssangere, enten på hel- eller deltid. Mange tok også oppdrag underveis i studiene. Dette er nokså vanlig, så lenge det ikke fører til for stort fravær eller hindrer innfrielsen av andre formelle krav fra institusjonene. Musikkutdanningsinstitusjonene er generelt sett mer fleksible i håndteringen av oppmøteplikt sammenlignet med andre kunstutdanninger (Mangset, 2004). Slik kan mange musikkstudenter tjene «gode penger» på musikkfaglig arbeid ved siden av studiene

---

122 Sammenlignet med andre kunstnergrupper (dansere, skuespillere, billedkunstnere med mer), har det ofte blitt framhevet at de musikkutdannede kommer best ut, både når det gjelder muligheter for fast jobb i feltet og utdanningsrelevant arbeid (Heian et al. 2008; Mangset, 2004; Olseng, 1995).

(s. 248).<sup>123</sup> Et annet vesentlig poeng er at dette gir muligheter for opparbeidelse av uformelle nettverk i feltet. På den måten blir overgangen til yrkeslivet for enkelte sangere relativt sømløse.

Julia, Henrik, Tone, Synnøve, Solveig og Hedda trådte inn i yrkeslivet i løpet av 1990-tallet, og Petter på begynnelsen av 2000-tallet. Stian gikk over i frilanstilværelsen allerede på midten 1970-tallet, hvor han i en periode kombinerte sangoppdrag med å jobbe som organist. Han debuterte i Aulaen (se 8.2), gjorde noen operaroller og sang oratorier, men opplevde at det ble vanskelig å være frilanssanger, både økonomisk og personlig: «Det ble en belastning, for jeg kjente at jeg ikke greide å løse tingene slik jeg burde. Jeg kunne få til ting, men torde aldri å stole helt på at det skulle gå, jeg hadde liksom ikke de redskapene», sier han. Stian søkte seg derfor til en stilling i et operakor, og var der i 10 år før han søkte seg videre til en musikkundervisningsstilling innen høyere utdanning.

Kun Ingrid har hatt fast stilling som solist ved et operahus fram til hun ble pensjonert. Etter endt operautdanning på slutten av 1970-tallet, ble hun den yngste solist med fast ansettelse noensinne. Hun følte seg godt mottatt, men i likhet med overgangen fra Musikkfagskolen til operastudiet var det «litt krevende» i starten, spesielt på grunn av aldersforskjellen, forteller Ingrid:

Jeg mistet moren min veldig tidlig, så jeg var jo blitt fort voksen på en måte. Men likevel så har du ikke lang livserfaring. Man er et ungt talent og alt er veldig stas et par år. Men så skal du konkurrere med dem som har holdt på med dette i 15 år, for det var liksom en sånn glipe mellom den yngste og den eldste. Men det gikk jo veldig fort, og hadde ikke sanglæreren min vært der og skjøvet og pushet litt, så er det ikke sikkert at det hadde gått den veien, i hvert fall ikke sånn i første omgang.

Ingrid ser ut til å være innforstått med at sangerløpet har fortont seg relativt ukomplisert: «Tingene har kommet litt rekende på en fjøl og jeg har liksom ikke måttet slåss på veien». Ingrid legger til at hun aldri tvilte på sine egne evner da hun var ung: «det kom senere det, for den gang var man jo skruppelløs! Men det er klart, det var noen tøffe år, når du skulle

---

123 Etter at Kvalitetsreformen ble iverksatt i 2003, har oppmøteplikten blitt gradvis strengere ved alle høyere utdanningsinstitusjoner med klare krav og forventninger til studentene (St. meld. nr. 7 (2007–2008), s. 7, 19).

begynne å konkurrere om roller. Det er ikke like lett bestandig altså», fastslår Ingrid med henvisning til det interne livet i operahusene (se kap. 9). Etter å ha gått av med pensjon ved Operaen, har Ingrid begynt å undervise i sang i høyere utdanning, og hun synger fortsatt på frilansbasis.

Hedda ble kastet ut i det profesjonelle musikklivet allerede i slutten av det første året på konservatoriet. Hun brukte lengre tid på studiene, og valgte etter hvert å bygge på med en operautdanning for å «få et fag» (jf. 6.6). Deretter fikk hun flere langtidsengasjement ved tyske operahus, og har siden jobbet som frilanssanger på heltid både nasjonalt og internasjonalt. Også Petter har vært frilanssanger på heltid. Han ble rekruttert inn i musikklivet da han vendte hjem for å ta et siste påbyggingsår etter to års sangstudier i utlandet. Han hadde allerede hatt en rekke oratoriejobber og fikk sin debut i et operahus da han var inne i sitt siste studieår. Et agentur «ordnet med det meste» (se 8.7). Snart fikk han tilbud om fast jobb ved et operahus i Tyskland, hvor han «gjorde småroller og sånn». Der og da så han på dette som et viktig valg: «Jobb, penger og kjøre på. Være i systemet i de tyske husene», som han sier. Petter reflekterer litt over denne perioden: «Det er kanskje noe av det jeg har tenkt litt tilbake på: At ting skjedde veldig fort i en periode. Altså, jeg gjorde mye i midten av 20-årene som mange begynner å gjøre nå når de er 35». Petter gir uttrykk for at ting kanskje hadde blitt annerledes om han hadde tatt seg mer tid. Han hadde et veldig fokus på å få jobber og å komme i gang: «Kanskje skulle jeg ha tatt meg tid til å slappe av mer og ha det mer gøy, kanskje skulle jeg ha gått på Operahøgskolen i København, altså, gjøre noe sånt som gjorde at ting ble strukket litt lengre», sier han. Det er nærliggende å tolke denne etterpåklokskapen i lys av at Petter la opp sin karriere allerede i 30-årsalderen. «Da var jeg møkka lei», erklærer han. En vesentlig faktor som trer fram i hans selvfølgelig, er at ting «har kommet mye av seg selv»:

Altså, jeg har tenkt en masse i ettertid, ikke der og da, men jeg hadde vel kanskje et voldsomt talent. Og så kommer det til et punkt hvor talentet på en måte gir seg, og man må begynne å jobbe. Ordentlig! Og jeg kan vel aldri huske at jeg har jobba masse, ikke sånn ordentlig, bortsett fra å lære meg det jeg skulle synges. Fordi stemmen bare var der og høyden bare funka og folk syntes det var fint.

Som vi senere skal se (9.5), legger Petter flere forklaringer til grunn når han beskriver hvorfor han mistet lysten til å synges. To vesentlige

faktorer er tap av indre motivasjon og en lengsel etter en mer rutinepreget tilværelse.

Henrik kunne velge og vrake mellom ulike musikkutdanningsinstitusjoner etter de to første årene på musikkonservatoriet, men var usikker på om sang skulle være levebrødet. Han valgte «det trygge», og tok en utdanning som sikret han jobb i helsevesenet (jf. 6.8). Med sitt ambivalente forhold til sangeryrket har Henrik innsett at dette valget har gitt ham et godt liv. «Jeg kunne ikke ha levd slik mange gjør. Plutselig er det tomt for penger, og så har de ikke oppdrag før om tre måneder. Altså, den der livsstilen kunne jeg ikke ha hatt», konstaterer Henrik. Han forstår ikke hvorfor så mange sangere velger frilanstilværelsen og legger til: «Noen vil ikke reise til Tyskland heller, og da blir det jo litt begrenset». I perioder har han jobbet en del frilans selv, men aldri vært offensiv med å skaffe seg sangoppdrag. Som Henrik uttrykker, har han vært av typen som har «ventet på det som daler inn». Helt i startfasen fikk han en del oppdrag via læreren ved konservatoriet. Han gjorde også en del kirkekonsserter og sang i begravelser (se 9.1). Men i en periode over 10 år sang han overhodet ikke «og stengte helt for». I stedet ble det videreutdanning innenfor helsesektoren parallelt med en heltidsjobb på et sykehus. I fritiden gikk han stadig på konserter og hørte mye musikk hjemme. Han opplevde et stort savn fordi han ikke utøvde musikk selv: «Og jeg har alltid hatt mange musikervenner, og snakket med dem og hørte om hva de drev med, og jeg var helt utsultet på å snakke om musikk, det kriblet». Det ble til at Henrik sakte men sikkert jobbet stemmen tilbake, da han var rundt 35 år:

Det var ganske mye som var borte da. Det gikk et halvt år med en veldig forsiktig opptrapping. Og fra å være på topp sanglig etter at jeg gjorde alle de prøvesyngingene og øvde veldig mye, til at jeg nesten stoppet helt opp [...] Instrumentet var litt borte og det måtte lures fram. Og så skulle du igjen prestere på nivå med de som lever av det her, og som bare gjør det. Men i mange sammenhenger så gjør jeg en god jobb også da, og må bare holde litt fast på det. Så får de andre være så gode solister som de er. Jeg tenker at folk som kjenner meg, ikke er nødt til å engasjere meg. Og blir man engasjert på nytt så er det jo fordi at de synes man gjør en grei jobb. Man må jo psyke seg litt opp sånn da.

Henrik var med da det ble startet opp et profesjonelt vokalensemble i byen han var bosatt i: «så da ballet det jo litt på seg», medgir han. Men

noen full satsing ble det aldri, selv om han ennå har oppdrag i profesjonelle sammenhenger, fortrinnsvis i vokalensembler.

Julia hadde ingen ønsker om å fortsette å bo i storbyen etter at hun var ferdig med operautdanningen. Hun trivdes ikke og forklarer: «Byen var bare stor, kald og upersonlig og jeg ville gjerne bosette meg litt utenfor». Videre forteller hun at det var «veldig mye albuer» på operahøgskolen og at hun ikke trivdes i et slikt miljø. Fordi de på den tiden bare tok inn et kull hvert tredje år «så gikk man med de her ti da», sukker Julia. «Og alle var så selvpoptatte, og hvis man ikke fikk den rollen man ville ha, så var det flere som gikk og gråt og klaget: Åh, jeg passer ikke til den rollen. Jeg må få en type som er *meg*», hermer Julia. «Det skulle ikke falle meg inn å gjøre noe sånt, aldri i livet», fortsetter hun. «Venninnen min kom inn sammen med meg, og vi hadde jo miljøet fra konservatoriet ferskt i minnet, et godt og inkluderende miljø. Så vi støttet hverandre i denne galskapen. Og jeg kjente bare at dette her orker jeg ikke». Julia ble gravid med sitt første barn før hun avsluttet studiene, og på dette tidspunkt hadde ektemannen fått seg jobb i en mindre by. De kjøpte seg hus, og Julia pendlet dit i helgene før hun til slutt flyttet etter permanent. Sangerkarrieren var et åpent spørsmål. Hele kullet hadde vært på prøvesang i Tyskland det siste semesteret, og hun ble godkjent:

Det var en sånn seier. Men jeg hadde stor mage da, så de ba meg om å komme tilbake for å prøvesynge på nytt etter at jeg hadde født, siden stemmen kan forandre seg. Men jeg dro aldri tilbake. Da jeg fikk barn var det så godt å legge bort all egoismen og fokusere på noen andre enn en meg selv, som jeg hadde gjort i så mange år. Det var godt å ha det avbrekket.

Etter hvert begynte Julia å synge igjen, og presenterte seg som mezzosopran. Hun hadde ingen jobb å gå til og var i startfasen frilanssanger på heltid. Gjennom et tidligere bekjentskap fra konservatorietiden fikk hun gradvis flere oppdrag. «Jeg hadde litt flaks», er Julias fortolkning. Med sitt *zwischenfach* fikk hun gjøre repertoar også innenfor soprafaget, og viste fram at hun var allsidig. Dette åpnet opp for flere oppdrag i ulike sjangre og stilarter, både kirkemusikk, opera, kammermusikk og jazz. Hun fikk også en liten prosentstilling på musikklinjen på en videregående skole. Senere ble det en større stillingsprosent ved en folkehøgskole. Siden den tid har Julia kombinert sangoppdrag med



sangundervisning. Familien har vokst, og hun opplever å ha funnet et godt balansert sangerliv.

Etter motgangen under studietiden siktet Synnøve seg etter hvert inn mot en musikkpedagogisk yrkeskarriere. Hun ble gravid i løpet av pedagogikkstudiet, og to år deretter fikk hun et barn til: «Så da var jeg ikke sanger i det hele tatt. Da var jeg bare mamma og det var en veldig fin periode», minnes Synnøve. Familien flyttet til en middels stor by etter at ektemannen hadde takket ja til en fast stilling. Synnøve hadde ingen jobb å gå til og kjente ingen, og det hele var nokså usikkert: «Så jeg satt der alene med ungene. Jeg øvde, husker jeg, med ungene på slep». Etter hvert kom det imidlertid en oppringning fra Kulturskolen hvor Synnøve ble tilbudt fast jobb: «Og det reddet meg jo», forteller hun:

Jeg kom inn i miljøet og ble trukket veldig fram. Og så sang jeg på en konsert hvor jeg fikk dét avisoppslaget: Det var så fantastisk og jeg sang så bra og den stemmen der [...] Og jeg fikk sjokk, for jeg var helt sikker på at jeg ikke kunne synge. Og folk ble nysgjerrige – hvem er hun? Og jeg fikk et portrett i avisen, og jeg tenkte: Dette er jo en småby. Da er det kanskje lett å begeistre. Men jeg skjønte likevel at det ikke kunne være helt forferdelig det jeg gjorde, og at jeg kanskje ikke burde slutte likevel, som jeg egentlig hadde tenkt. Og så fikk jeg masse oppdrag og ble dratt med i veldig mange sammenhenger både lokalt og regionalt. Jeg jobbet jo også som sangpedagog og egentlig hadde jeg det veldig greit.

Synnøve fikk med dette nye forhåpninger knyttet til egne sangferdigheter og trivdes godt i sin nye tilværelse. Hun ble lagt merke til i miljøet og løftet fram. Men medgangen i denne startfasen skulle snart snu til motgang, som en type «gjenopplevelse» av studietiden. Gradvis har Synnøve fått stadig mindre å gjøre på den utøvende fronten. I dag er hun sanglærer i kulturskolen på heltid.

Tone og Solveig gikk begge ut i full frilansvirksomhet etter studiene, og har hatt mange varierte oppdrag på ulike arenaer i nasjonal sammenheng, også gjennom Rikskonsertene og Den kulturelle skolesekken. Solveig har dessuten sunget mye i begravelser. Begge har også spedd på inntekten som vikarer i undervisningssammenheng, men ingen av dem har påtatt seg noe fast. Slik har de stått fritt til å takke ja til oppdrag etter hvert som de har dukket opp. Solveig, som har flere barn, forteller at hvis hun først skal gjøre noe annet, så velger hun bort Kulturskolen

for å slippe undervisning på kveldstid. «Da finner jeg heller på noe helt annet», sier hun. Solveig synger fremdeles, men gjør helst opptredener av «mindre format». Gründervirksomhet på et annet virksomhetsområde har etter hvert blitt hennes heltidssyssel. Ved intervjuetidspunktet er Tone ennå sanger på heltid.

Denne framstillingen av informantenes yrkesbaner er kort og unyansert, og rettferdiggjør selvsagt ikke deres sangerliv i sin helhet. Overgangen fra høyere musikkutdanning til yrkeslivet blir også nedtonet til fordel for et mer langsiktig perspektiv. Når denne løsningen likevel er valgt, er det som nevnt innledningsvis et analytisk poeng å vite noe om hvilket ståsted informantene snakker ut ifra når de forteller fram sine erfaringer knyttet til muligheter og begrensninger for handling i yrkeslivet. Like vesentlig er det å få tak i hvordan usikkerhet kommer til uttrykk i livsfortellingene, og hvordan de forholder seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår for sangerlivet når dette blir reflektert i de neste kapitlene. Nå setter jeg søkelyset på de fem informantene som valgte andre veier inn i yrkeslivet parallelt med sangskoleringen til ulike tider og på ulike steder. Disse informantene har i stor grad ervervet sine erfaringer direkte i yrkespraksisen, og deres livserfaringer kontrasterer derfor med de ni sangerne som valgte den tradisjonelle utdanningsveien via en utøvende musikkutdanningsinstitusjon.

## 7.2 Utradisjonelle utdanningsveier, omveier og sidespor

De to eldste informantene, Kirsten og Bjørn, gikk det som kan kalles utradisjonelle utdanningsveier sammenlignet med dagens norm. Sammenlignet med generasjonene som kom etter, hadde de færre muligheter knyttet til valg av studier. Og i utgangspunktet siktet de seg heller ikke inn mot en sangerkarriere. Det gjorde imidlertid nest yngste informant, Andreas, som etter mange omveier valgte flere «sidespor» inn mot sin satsing mot en karriere som profesjonell sanger. I dette delkapittelet er analysen fortrinnsvis konsentrert om disse tre informantenes selvfortellinger. Kirsten og Bjørns livsfortellinger gir også et innblikk i en annen tid. Deres livsfortellinger danner derfor et utgangspunkt for oppfatninger

av generasjonsforskjeller og endringer i feltet over tid, slik kapittel 8 og 9 vil avdekke.

Etter examen artium på begynnelsen av 1960-tallet var ikke Kirsten helt sikker på hva hun ville gjøre. Hun hadde stor utfartstrang, og reiste stadig til Sentral-Europa. Samtidig studerte hun musikkvitenskap i Norge.<sup>124</sup> Det første året i utlandet tok hun forberedende latin, for hun hadde planer om å studere språk. Tiden etter artium beskriver hun slik:

Jeg var jo så uklar, for at jeg hadde jo lyst til å gjøre all verdens ting. Men så fant jeg ut etter hvert at det å reise og det å synge, det gikk jo faktisk an å kombinere på et vis da, uten å være en sånn middelaldersk fra gård til gård-sanger. Så da jeg tok artium som det het, så måtte jeg bare ut av huset, og da solgte jeg jo suvenirer i syv somre og en vinter. Men samtidig fant jeg ut at jeg kunne jo ikke ha det der hele livet, så jeg begynte å studere musikkvitenskap. På den tiden så fantes ikke Musikkhøgskolen, og Oslo interesserte meg ikke noen ting, jeg interesserte meg bare for utlandet. Og på musikkvitenskap var det heldigvis veldig mye praktiske fag den gangen, så det var kjempegøy. To år.

De utøvende disiplinene ved musikkvitenskapelige studier som Kirsten her sikter til, har helt fram til i dag vært delemner både i Oslo og Trondheim til tross for nedskjæringer og en betydelig akademisering i UH-sektoren, også innenfor de praktisk-estetiske fagene.<sup>125</sup> I de nordiske landene har enkelte musikkvitenskapelige studier i Norge og Danmark derfor kunnet fungere som rekrutteringsarena for musikere. Dette enten som en forberedelse til utøvende studier, slik både Solveig og Synnøves utdanningsveier illustrerer (jf. 6.2), eller som en direkte linje inn i musikeryrket, litt avhengig av musikksjanger og hovedinstrument. Også Kirsten gikk videre med sangstudier etter sine to år på musikkvitenskap. Hun bosatte seg i Sentral-Europa hvor hun kombinerte studier med undervisning og konsertvirksomhet. Overgangen fra studier til et yrkesliv

124 Musikkvitenskapelig institutt ved Universitetet i Oslo (UiO) ble opprettet i 1958. Den første hovedfagseksamen i musikk ved dette universitetet ble avlagt i 1961. Musikkvitenskapelig institutt ved Universitetet i Trondheim (i dag NTNU) ble opprettet ved daværende Norges lærerhøgskole i 1962. Undervisning på hovedfagsnivå ble startet i 1969 og den første hovedfagseksamen ble avlagt i 1971 (Boysen et al., 1999).

125 Så langt jeg erfarer, er det i dag programutdanninger i musikkvitenskap ved fem institusjoner i Norge med ulike fagprofiler, men det er kun UiO og NTNU som tilbyr rene musikkvitenskapelige studieprogram på alle nivå (BA, MA, PhD). I disse studiene kreves både teoretiske og praktiske ferdigheter som må dokumenteres gjennom opptaksprøve både gjennom skriftlig prøve (musikkteori, notasjon og produksjon) og gjennom spill på instrument(er) (UiO, 2012).

som sanger og sangpedagog foregikk dermed parallelt men startet litt «tilfeldig»:

Jeg merket at jeg hadde en dragnings mot musikkskolen og spurte om jeg ikke kunne få jobb der som timelærer, for jeg kunne jo i grunnen undervise i både klaver og sang. Og plutselig ble jeg sangpedagog der, fordi den gamle læreren døde og semesteret skulle begynne og i det hele tatt måtte jeg redde en situasjon. Og så ble jeg sittende med den jobben i tolv år, samtidig som jeg studerte. Først konsertdiplom i Wien, pendlet dit, og så sangpedagogdiplom i Zürich. Så det var nok et gunstig sted å bo i hjertet av Europa og kunne reise og hente seg viten, kunnskap, ferdigheter rundt omkring. [...] Og så var det mye utøvende virksomhet da, alle mulige rare steder. [...] Vi var mange unge lærere, en gjeng som bygget opp den musikkskolen faktisk, for vi hadde både et musikalsk og sosialt oppdrag i et land hvor selvmordkvoten var veldig høy. De kom altfor fort til penger i det landet etter krigen og gikk fra å være en fattig bondestat til å bli en rik industrinasjon. Og så holdt vi mye konserter, både sammen med elever og med elever i kor og som solister. Og så fikk jeg napp hos noen organister rundt omkring. Og noen kolleger var også dirigenter og organister i kirker i forskjellige byer og der hadde jo de katolske kirkene veldig mye musikk. Så det var mye messer, Bach-kantater, sånne ting som jeg sang. Og da jeg begynte å studere i Zürich, så ble det også en del oppdrag gjennom studiet. Av og til reiste jeg til Norge og hadde noen lied-aftener også.

Å være en del av oppbyggingen av musikklivet i etterkrigstidens Sentral-Europa som Kirsten her beskriver, kan vel neppe forstås som noe hverdagslig på den tiden sett med norske øyne. Og selv om valg av yrkesbane framstår delvis tilfeldig hviler det, slik jeg forstår det, en slags selvfølgelighetens skjær over det hele. Muligens kan dette ses i lys av Kirstens bakgrunn og det hun framstiller som et «naturlig» forhold til musikk. En tolkning kan derfor være at valget likevel ikke var så tilfeldig, snarere nødvendig (se 7.3).

Etter mange år i utlandet flyttet Kirsten hjem med ektemann og barn av familiære årsaker. Da sto hun «på bar bakke» etter å ha forlatt et bredt nettverk og en tilværelse hvor hun hadde «masse å gjøre», og havnet i en situasjon hvor mesteparten måtte bygges opp på nytt. Men noen kontakter hadde hun, og sakte men sikkert kom oppdragene, både som utøver og pedagog. Hun reiste riktignok ofte tilbake til Sentral-Europa, både for å konsertere og å undervise, spesielt i forbindelse med sommerkurs: «Det var ikke noe særlig *business* i det, men det var hyggelig å holde på kontaktene», forteller Kirsten. Også musikalsk opplevde Kirsten at det var en stor overgang å flytte tilbake til Norge:

Jeg gikk og hørte på en del folk som sang, særlig operasangere som sang kirke-musikk og syntes det var helt forferdelig. For her kom jeg jo fra en ganske hard skole i Sentral-Europa og hadde erfart hvordan barokkmusikken hadde utviklet seg takket være Nikolaus Harnoncourt. Og jeg jobbet jo mye med sånne folk, og ble liksom oppdratt i den retoriske måten å synge barokkmusikk på, til dels også Mozart da. Så jeg syntes jo at jeg hadde en veldig dyp og stor ballast som musiker og sanger da jeg kom hit. Men jeg opplevde at det nærmest var noe sånt fra urskogen som skjedde her oppe. Jeg var helt rystet over folk som da egentlig hadde et stort navn i Norge og oppførte seg som om de ikke visste hva som skjedde nede i Europa.

Jeg legger merke til at Kirsten, i likhet med informantene som har sunget på internasjonale arenaer, er opptatt av kulturelle forskjeller (se kap.8). Kirsten mener det tok en del år før det ble merkbart at Europa kom nærmere: «For vi reiser mer og har mer utveksling av *knowhow* i dag». Musikkutdanningen har også endret seg. Men Kirsten opplever at det fremdeles finnes lærere «som mener at sangere ikke skal tenke så mye». Hun presiserer at hun ikke hører til den skolen, og refererer til den tyske barytonen Dietrich Fischer-Dieskau, som innførte begrepet «Der wissende Sänger» – en sanger tar ikke skade av å vite. Fra sitt ståsted, opplever Kirsten at selv om mye har endret seg her hjemme, så handler det om interesse: «Og denne interessen starter med oppdragelsen, fra vugge til grav», fastslår hun.

Etter noen år hjemme fikk Kirsten en fast stilling som sangpedagog ved en høyere musikkutdanningsinstitusjon. Også her ble det konsertering både internt og eksternt, og nettverket både ute og hjemme ble bygget «fra pedagogfronten». Det dabbet imidlertid av med konsertering etter at hun gikk inn i full stilling som sangpedagog:

Jeg var jo også opptatt av å være lærer etter hvert og syntes det var forferdelig morsomt. Og det at jeg kunne reise ut å synge og holde kurs, og hele tiden ha kontakt med det europeiske markedet gjennom de kursene, var svært givende. Det er klart at jeg ønsket å synge mer, men jeg kunne kompensere dette ønsket med alt det andre jeg holdt på med. Skrev jo også mye artikler og var med på en del konferanser. Jeg kunne sikkert ha jobbet mer systematisk med å bli sett. Men jeg fikk jo kommunisere med musikk hele tiden gjennom min virksomhet som pedagog. Så jeg fikk den tørsten slukket. Og da ble det egentlig et sånn plusspunkt å få anledning til å synge.

Gjennom denne varierte virksomheten konkluderer altså Kirsten med at hun fikk dekket sitt behov for å bli sett: «Vi har jo alle i oss et ønske om

å bli lagt merke til, og jeg ble sett», avslutter hun. I dag er Kirsten pensjonist, men driver likevel en del frilansvirksomhet som sangpedagog og jurymedlem i musikkkonkurranser, både i Skandinavia og Sentral-Europa.

Det var ingen selvfølge at to år yngre Bjørn skulle satse på sangen. I tidligere kapitler har jeg vært inne på at flere av informantene opplevde spesielle begivenheter eller møter med musikkfaglige personer gjennom oppvekstårene, som de selv mener medvirket til at de valgte å satse på en yrkesbane som sanger. For Bjørn kom denne opplevelsen nokså «seint og brått», sier han, selv om han i flere år hadde følt en dragning mot klassisk musikk. Han beskriver veien han gikk som «kronglete og krokete», men er ikke alene om å fortolke sin egen sangerbane på denne måten. Bjørn begynte på toårig lærerskole (forsøkslinje) på slutten av 60-tallet.<sup>126</sup> Da var han 20 år og hadde ingen planer om å bli sanger. Stemmebruk og sang var imidlertid obligatorisk på lærerskolen på den tiden. Bjørn forteller at faget var individuelt lagt opp, og at det var slik han fikk sitt første møte med sangundervisning. Den plutselige interessen for sang startet da han kom til en sangpedagog: «Da fikk jeg en aha-opplevelse. Den stemmen der, sa han [læreren] og så videre [...] Da begynte jeg å synge», understreker Bjørn.<sup>127</sup> Tilsynelatende kan det virke som at denne «aha-opplevelsen» i det noen «oppdager» ham, kommer som lyn fra klar himmel. Bjørn har

126 Den fireårige og toårige lærerutdanningen var den vanlige utdanningsveien for lærere i folkeskolen fra 1930 fram til lærerutdanningsloven fra 1973 ble satt i verk i 1975 (Østerud et al., 2015, s. 15–18). De som hadde *examen artium* fra gymnaset gikk toårig lærerutdanning. På 1950-tallet og utover på 60-tallet ble det etter hvert mer vanlig også for landsungdommen å ta gymnaset i nærheten av hjemstedet, og den fireårige lærerutdanningen falt gradvis bort. Samtidig førte læreplan for forsøk med 9-årig grunnskole til at det også ble gjort omfattende forsøk innen lærerutdanningen. Jørgensen (1982) skriver at det på 1960-tallet var en utstrakt forsøksvirksomhet med «nær sagt alt som kunne forsøkes» (s. 54). Både opptakskrav, struktur, organisering, arbeids- og vurderingsordninger og innhold ble diskutert. Også musikkfaget var tilgodesett med forsøk, både med egne linjer «for spesielt interesserte» samt i den ordinære lærerutdanningen. Det ble dessuten opprettet en rekke spesiallinjer og i tillegg tilbød konservatoriene «sanglærereksamen», Universitetet i Oslo og Trondheim arrangerte sommerkurs og Statens lærerkurs i musikk ga 2-årig musikkopplæring (s. 55).

127 På 1950-tallet og utover på 60-tallet var det litt tilfeldig om man fikk en sanglærer med kompetanse, fordi det tradisjonelt ikke var vanlig at de som underviste i sang og stemmebruk hadde spesifikke kvalifikasjoner. Faget manglet respekt og anseelse både internt og eksternt, både i lærerutdanningen og i folkeskolen (Årva, 1987, s. 196). Denne situasjonen ble betydelig bedret utover på 1970-tallet, hvor flere lærerutdanninger opprettet musikklinjer og andre spesialtilbud i musikk. I tillegg til ett års pedagogisk utdanning, hadde studentene minst to års musikkutdanning. Lignende tilbud for faglærere i musikk fantes også ved distriktskonservatoriene (Nesheim, 2001, s. 31).

imidlertid tidligere fortalt at han sang litt viser som barn, og at han under gymnastiden stadig gikk og nynnet strofer fra klassiske musikkverk. Når han uttrykker at det må ha vært «noe grunnleggende» i ham som gjorde at han valgte å gå videre med sang (jf. 5.9), kan det også tolkes i retning av at vi alle bærer med oss et instrument som vi ikke alltid er bevisst på at vi har, men som vi likevel kan bruke til å «leve av» – det vil si, ikke før vi får en aha-opplevelse som i bourdieusk forstand ikke er en aha-opplevelse, men en gradvis prosess.

Det andre året på lærerskolen valgte Bjørn fordypningsfag i musikk. Her var akkompagnerende instrumenter (piano eller orgel) obligatorisk, og Bjørn forteller at han kjempet «en hard kamp» hele våren i forkant for å få godkjent sang som hovedinstrument. Bjørn fikk dermed «brukbar sangundervisning», som han uttrykker, og selv om det mest gikk i repertoar fra datidens tradisjonelle sangskattekamer (for eksempel viser, salmer og folketonen), fikk han også prøve seg på det klassiske sangrepertoaret. Slik ble starten på Bjørns 50 års lange profesjonelle sangerliv som frilanser. Etter lærerskolen fortsatte han å ta sangtimer privat, og i flere år på rad deltok han på sommerkurs, hvor han fikk veiledning av mange forskjellige sangprofessorer. I en alder av 30 valgte Bjørn å ta videreutdanning i sang på musikkonservatoriet.

Bjørn fulgte kanskje ikke det vi i dag vil betrakte som en tradisjonell utdanningsvei til sangeryrket. Fram til ut på 1990-tallet var det imidlertid ikke så uvanlig at også lærerutdanningene kunne fungere som rekrutteringsarena for musikere (Jørgensen, 2001b, s. 127).<sup>128</sup> Kanskje er det også slik at Bjørns fortelling ikke er enestående for hans generasjon, men at det var mange som ble «oppdaget» på denne måten. Rett etter lærerstudiet prøvesang han i operaen og fikk jobb i operakoret: «Jeg var der i kun ett år», forteller Bjørn, som valgte å gå tilbake til sitt opprinnelige yrke, først

---

128 Etter innføringen av Rammeplan for 4-årig allmennlærerutdanning i 1992, ble det obligatoriske innføringskurset i musikk fjernet. Etter innlemmingen i de nye regionale statlige høyskolene i 1994, har musikkfaget i lærerutdanningene ikke hatt samme funksjon som forskole for høyere musikkutdanning fordi det har blitt lagt stadig mindre vekt på og tildelt mindre ressurser til spesialisering (Jørgensen, 2001b, s. 125–127). I henhold til Kalsnes (2005) har den systematiske reduksjonen i timetall også ført til at musikk er «skolens nest minste fag, regnet i timeomfang» (s. 290). Med Kunnskapsløftet (2006) og ikke minst grunnskolelærerreformen som ble innført høsten 2010 med sin satsing på basisfag som norsk og matematikk og språkfag, har det i henhold til Espeland et al. (2011, s. 11) aldri vært uttrykt så stor bekymring for kunstfagenes eksistensberettigelse.

som lærer i grunnskolen og senere på musikklinjen i videregående skole. Dette valget begrunner han med en lengsel til bygda og naturen. Han satset istedenfor på en frilanstilværelse på deltid. Frilans innebærer i denne sammenheng både større og mindre solistoppdrag i inn- og utland som opera- og konsertsanger. Bjørn forteller at det har variert fra år til år hvor mye han har jobbet frilans: «Med flere operaoppsetninger i året så går det jo en del tid, men det skjer ikke hvert år. Konserter blir det jo uansett». Han forteller følgende om det å kombinere full jobb med frilansvirksomhet:

Jeg har tatt permisjon uten lønn når jeg har vært ute og gjort oppdrag. I begynnelsen var det ikke greit. Men på den skolen jeg er på nå, er det ikke noe problem å be om permisjon en måned. Det er et stort maskineri som ruller og går. Og det kan være litt vanskelig å komme tilbake på jobb når jeg har vært ute på ulike oppdrag. Som en kollega sa da jeg hadde vært borte en måned: «Det er som om du har vært på do en tur».

Bjørn har registrert at musikkollegaene er flinke til å følge opp når han har vært ute på oppdrag, «men stort sett er det ingen som legger merke til at jeg har vært borte, det tror jeg er helt vanlig på en stor skole» mener han. Da Bjørn ble 62 år gikk han over til avtalefestet pensjon, og trappet ned til 60 prosent stilling fram mot pensjonsalder. Men han driver stadig sin frilansvirksomhet som sanger.

Vi har tidligere sett at Andreas sluttet på videregående etter å ha fullført andre året på musikklinjen på midten av 1990-tallet (jf. 5.6), siden kjæresten var gravid:

og med at vi stiftet familie tidlig, så var jeg jo nødt til å begynne å tjene til livets opphold, selv om sangen har vært der som en rød tråd hele tiden. Så jeg har jobbet fra alt til å være sesongarbeider på slakteri og det som så fint kalles for renovatør, rett og slett søplemann. Jeg har jobbet som billettvakt på kulturhuset, jeg har jobbet i ulike barnehager i fem år og som sanglærer og dramainstruktør på en kulturskole, og jeg har jobbet som bilklargjører – vasket og pusset biler. Det er nesten artig. Så har jeg vært bonde da. Jeg overtok jo gården, så jeg drev jo den i et par år. Så det var jo 15 timers arbeidsdager. Men hadde det ikke vært for at jeg hadde pappaen min med på laget, så hadde ikke det gått. Eller det gikk jo ikke, vi sluttet jo etter hvert.

Det ble vanskelig å drive gården, og familien solgte dyrene og leide ut jorda. Samtidig ble dette «et vendepunkt», forteller han. I ti år hadde han sporadisk tatt sangtimer privat, og skaffet seg verdifull erfaring ved å



stille på auditions, samt å få tilbud om å være med på teateroppsetninger og turneer, revyer og konserter både som solist, skuespiller og korist. Da gården ble nedlagt og det samtidig dukket opp en faglærerutdanning i musikk ved en utdanningsinstitusjon ikke så langt hjemmefra, gikk det virkelig opp for han at det var sang han skulle drive med:<sup>129</sup> «For det har aldri vært aktuelt for meg å ta med unger og flytte herifra, det har *ikke* vært aktuelt», understreker Andreas. Han forteller at han sa til seg selv: «Nå har du holdt på med sang i snart ti år, så det er nok det du skal gjøre».

Andreas kom inn på faglærerstudiet med sang som hovedinstrument på bakgrunn av realkompetanse og opptaksprøver i en alder av 30 år på midten av 2000-tallet. Senere ble han tatt opp på et utøvende masterstudium i sang, men valgte etter kort tid å slutte fordi «det bare ikke gikk i hop tidsmessig og økonomisk». Et par år jobbet han som daglig leder for en mindre musikkfestival. Her lærte han seg å håndtere budsjetter, regnskap, produksjon og søknadsskriving. «Det var verdifullt», kommenterer Andreas, som fikk erfare i praksis hvordan det fungerer fra den andre siden av bordet. Mer presist lærte han «hvordan man som musikkprodusent og administrator tenker når man sitter med budsjettene og regnskapet og prøver å banke ned honoraret». Ikke lenge etterpå bestemte Andreas seg for å satse på en fulltids frilanstilværelse som sanger. Da var han blitt 35 år. En enkel avgjørelse var det imidlertid ikke:

Det tiltok med oppdrag rundt omkring i landet og det gikk ikke lenger å kombinere med en åtti prosent stilling på et kontor. Så jeg sto ved en skillevei, men klarte ikke å ta avgjørelsen alene. Og jeg gikk og surret og tenkte. Lå våken om nettene og hadde virkelig høye skuldre og skulle få ferdig søknader i rett tid og få gjort unna programmet til festivalen, svare på telefoner dag og natt. Og samtidig skulle jeg forholde meg til en arbeidsgiver som ville at jeg skulle være på kontoret til faste tider. Jeg gjorde jobben, men kjente at jeg fikk den mer og mer opp i halsen. Og jeg fikk jo ikke øvd. Og så pendlet jeg en time i bil for å komme hjem, og der ventet middag og unger og alt. Det gikk bare ikke i hop. Og da var det at kona mi sa: «Hvorfor tar du ikke et års permisjon? Så satser du». Og hun tilbød seg å jobbe mer, fordi ungene var blitt større. Og etter noen få dager så var permisjonssøknaden inne.

129 3-årig faglærerutdanning (bachelor) i musikk tilbys ved flere musikkutdanningsinstitusjoner og høyskoler/universitet i Norge. Utdanningene har ulike fagprofiler, men det kreves et relativt høyt nivå på hovedinstrumentet. De fleste organiserer opptaksprøvene med intervju, skriftlige teori- og gehørprøver eller tilsvarende samt utøvende opptaksprøver.

Permisjonen ble innvilget, men Andreas sa opp stillingen etter et halvt år. Da hadde han allerede greid å skape seg et utgangspunkt for videre satsing: «Og jeg merket at dit skulle jeg ikke tilbake uansett», sier han. Til tross for at Andreas ikke var nykommer i feltet, vil det å komme såpass sent på banen sjelden være en fordel. Men her vil aldersnormer i feltet knyttet til stemmefag (herunder kjønn) spille inn (se 7.4). Et annet poeng er at det sjelden blir et «normalt» familieliv når den ene partneren er borte i mange uker ad gangen på sangoppdrag. Det krever støttende partnere og stabile forhold (se 9.5). Om sine framtidige planer sier Andreas:

Målsettingen min er å kunne leve av det å være sanger. Jeg har det veldig bra nå. Men jeg vil gjøre litt større soloting. Nå har jeg jobbet, tatt meg god tid, og jeg er 35 år. Jeg føler ennå ikke at jeg har det for travelt. Jeg føler at jeg er der jeg kan være nå. Og så får det gå seg til. Jeg trives veldig godt med det jeg gjør, være litt allsidig. Jeg dirigerer kor, jeg synes det er kjempemessig å jobbe med amatører og bidra med det jeg har inne i forhold til stemmetekniske, stemmefaglige ting, og lærer veldig mye av det selv, dette med å forklare å sette ord på ting. Da blir du veldig bevisst på hva du selv skal gjøre.

Det å være allsidig gir betydelig flere muligheter for oppdrag i feltet, noe flere informanter vektlegger i sine livsfortellinger. Bjørn påpeker at det å undervise sangelever krever økt bevissthet omkring egne handlingsmønstre, og derfor «blir en berikelse». En slik forståelse formidler også Aune (2003), når hun understreker at en utøvende lærer ikke mister sin kunstneriske identitet ved å undervise. Integriteten som musiker og formidler blir større, hevder hun. Den utøvende pedagogen får en «annen innsikt i sitt eget instrument og sin egen sangertilværelse som gjør at de solistiske prestasjonene plutselig gjør et hopp» (s. 63).

Vi har for øvrig sett at både Andreas og Kirsten høstet mye utøvende erfaring før de tok en formell utdanning og underveis i skoleringsløpet, men til helt ulike tider. Bjørn hadde på sin side ingen slik erfaring. Både Kirsten og Bjørn startet sine yrkesliv omkring 1970, og Kirsten var i ferd med å avslutte sin sangergjerning da Andreas fikk sine første solistoppdrag. Alle tre, men særlig Andreas, legitimerer sitt utdanningsvalg ved å peke på andre sangeres bortvalg av pedagogikkfaget. I begynnelsen av sangstudiene streber de fleste mot en solistkarriere (jf. Gembris & Langner 2006, s. 165). En konsekvens av dette er nettopp at pedagogiske emner velges bort, noe over tre fjerdedeler av informantene som tok en utøvende musikkutdanning har gjort. Synnøve

tok pedagogikk rett i etterkant av sangstudiene, mens Stian ventet noen år: «Jeg var jo dum, for jeg trodde på framtiden da jeg studerte». Stian forteller at han tok praktisk-pedagogisk utdanning (PPU) på slutten av 1980-tallet fordi han etter hvert opplevde at mange års studier «ikke var verdt noen verdens ting [...] så jeg tenkte at jeg må jo i hvert fall ha en formell kompetanse, og det er jeg jo veldig takknemlig for nå i ettertid da».

Til tross for at hoveddelen av en musikkpedagogutdanning ved en utøvende musikk institusjon er av «rent musikkfaglig karakter» (Varkøy, 2014, s. 172), ser det ikke ut til at trenden med å velge faget bort har endret seg. Ifølge Arnesen et al. (2014, s. 10) har rundt halvparten av musikkandidatene en pedagogisk rettet utdanning. Blant de som underviser, er det imidlertid bare litt over halvparten som har en pedagogisk utdanning. Det er uklart hvordan tallene fordeler seg for sangergruppen spesielt. Andreas reflekterer i hvert fall rundt utdanningsvalget han tok:

Nå har jeg jo gått ut i full frilans, ikke sant. Men det er godt å vite at jeg har et papir på at jeg også kan ta en undervisningsjobb. Og det har jeg også snakket med andre sangere om, som angrer på at de ikke har tatt mer pedagogikk i sin utdanning. [...] Jeg tror det er en litt sånn naiv drøm hos mange om at de skal bli den neste store. Vi er ganske mange sangere, vi må bare ta det inn over oss. Så det å skape seg flere bein å stå på [...] en sangerkarriere varer ikke evig. Da er det litt greit å ha noe i sekken som du kan ta fram senere, som du kan leve av. Og det er jo kanskje det mange sier, at de kjenner på – «at jeg ikke tok den der pedagogikken, at jeg liksom bare tok rent utøvende!» For der og da så virket det veldig kjedelig. Men jeg er utrolig glad for at jeg har den. [...] Jeg var blitt over 30 år og hadde kanskje en erfaring som gikk på hva som trengtes i forhold til det å ha en jobb.

Andreas mener at hans «modne alder» og livserfaring har bidratt til mer realistiske innsikter i sangeryrket. All arbeidserfaringen utenfor vokalfeltet har også gitt nyttig kunnskap, «muligens fordi man har sett hva som fungerer, og hva som ikke fungerer, kanskje mest det siste», sier han. En slik forståelse har også Gitte og Brage, som valgte det jeg har kalt «selvstendige veier» fram mot en heltidstilværelse som klassisk sanger, slik vi nå skal se.

### 7.3 Selvstendige løp utenfor utdanningssystemet

Gitte og Brage har sanket all sin klassiske sangskolering og erfaring utenfor ethvert formelt utdanningssystem. Den profesjonelle kompetansen er utviklet gjennom en gradvis integrering i musikklivet. Riktignok

har Gitte musikklinje fra videregående skole, og ettersom de begge i en årrekke tok sangtimer hos anerkjente professorer, er de ikke å betrakte som autodidakte i betydningen selvlærte. Brage fikk først privattimer på ulike instrumenter og sang også i kor. Da han ble 20 år, på midten av 1980-tallet, bestemte han seg for å prioritere sangen: «Så da solgte jeg hornet og begynte å ta sangtimer». Valget begrunner han slik:

Jeg tror det handlet om mitt selvbilde. Jeg tenkte om meg selv at jeg var en litt sånn «loner», som ikke riktig visste hvordan jeg skulle forholde meg til folk, litt sånn sær type. Og at jeg ikke visste hvordan jeg skulle formulere meg i et fellesskap. Mye av det jeg brukte musikken til opp gjennom ungdommen, var å få dette ordløse fellesskapet med andre. At man har en slags felles oppgave eller et felles mål, eller en felles virksomhet hvor man inngår. Så tenkte jeg at det å bli sanger måtte være den største utfordringen for da ville jeg måtte utvikle en del personlige egenskaper som jeg ville ha veldig godt av. Så det var en beslutning, men egentlig hadde jeg lyst til å bli komponist. Det har jeg ennå. Men da ville jeg bare sittet inne i en hule å skrive et eller annet og ingen ville ha noen glede av det. Det ville bare bli helt livsfjernt. Men en gang når jeg blir eldre, når jeg er ferdig med den personlighetsutviklingen som jeg tenker er viktig for mitt liv, da kan jeg kanskje se om jeg kan komponere litt.

Brage gir altså uttrykk for at han gjennom ungdomstiden har søkt et fellesskap gjennom musikken. Samtidig har han holdt en distanse. Da han valgte å satse på sangen, tok han privatundervisning over en periode på 11 år, hovedsakelig hos tre påfølgende professorer som alle var ansatt ved en utøvende musikkutdanningsinstitusjon. I tillegg tok han privattimer i hørelære og satslære en dobbeltime i uka ved samme institusjon i en toårsperiode, mens han på egenhånd studerte harmonilære og musikkhistorie. Han legger flere motiver til grunn når jeg spør hvorfor han valgte en slik tilnærming:

Altså, jeg syntes jeg hadde litt dårlig tid. Og så hadde jeg barn, for jeg fikk barn da jeg var tjue. Og så leste jeg disse brosjyrene, men det sto ikke noe om musikken der og det var i grunnen det jeg var opptatt av. Jeg kjente jo mange av dem som gikk der og tenkte at jeg ikke ville passe inn. For jeg ville jobbe med musikk veldig mye og hele døgnet og veldig hardt og intenst og ikke ta pauser og sitte i kantinen og sånne ting. Jeg ville ikke ha passet inn i et sånt studentmiljø hvor folk trenger en slags «drive» fra skolevesenet for å komme videre. Så jeg ville sannsynligvis bare blitt et sånt problem, og litt opposisjonell i forhold til institusjonen og i forhold til temaer som jeg ikke syntes jeg trengte. Altså, jeg hadde ikke noe ønske om å underkaste meg et sånt system og en struktur. Så jeg kastet de brosjyrene og tenkte «nå bare dryler jeg på selv».

Brages litt overraskende påstand om at musikkutdanningsinstitusjonen ikke var så opptatt av musikken, kan forstås dithen at brosjyrene han nevner i første rekke vektla den håndverksmessige opplæringen. Han gir også uttrykk for visse forutinntatte forestillinger om musikkutdannings-systemet når han sier at han ikke ønsket å underkaste seg et regime han verken hadde tro på eller følte at han passet inn i. Disse oppfatningene ser delvis ut til å ha kommet via bekjenskaper med tilknytning til institusjonen han hadde tenkt å søke seg inn på. Han tok i stedet et selvstendig valg for å kunne utvikle seg i eget tempo, slik han tilkjennegir. En slik tilnærming kan etter min oppfatning sies å være nokså atypisk for en ung sanger, uavhengig av tidsperiode.

En mulig forklaring på Brages bortvalg av et formelt utdanningsløp kan være at hans praktiske sans gjør ham i stand til å «føle eller forutane hva som vil komme eller ikke komme, og det går alltid sammen med en følelse for hva som vil passe eller ikke passe» (jf. Bourdieu, 1995a, s. 218). Brage kan altså sies å ha utviklet en sans for sin egen plassering i det sosiale rommet og for den posisjonen i rommet han orienterer seg mot. Denne praktiske mestringen er i bourdieusk forstand å forstå som et resultat av tidligere sosiale erfaringer gjennom livsløpet, hvor de objektive livsvilkår og handlemuligheter har lagret seg som subjektive, kroppslige disposisjoner i aktøren. Som jeg har nevnt før, reproducerer undervisningssystemet til en viss grad den sosiale verdens hierarkier. Brages opposisjonelle holdning til musikkutdanningsinstitusjonen som sosial struktur og kulturelt system, vil også kunne beskrives som heterodoks eller kjettersk (Bourdieu, 1977, s. 169). Samtidig er det et poeng at denne form for bortvalg nødvendigvis ikke fungerer «som et opprør» mot de institusjonelle verdiene, slik også Christophersen (2009) er inne på. Når Brage velger å stå utenfor og heller studere privat med lærerne ved den samme institusjonen, er han i navnet ikke heterodoks fordi han ikke forsøker å endre utdanningspraksisen fra innsiden ved å stille spørsmål og utfordre *doxa*. Bortvalget kan derimot «ses som en aksept av og respekt for interne verdier» ved at han selv fjerner «et potensielt uromoment» (jf. Christophersen, 2009, s. 162).

Da Gitte gikk på musikkgymnaset var planen å bli sanger: «Jeg gikk til sangundervisning hos en sopran, men så fikk jeg denne utfartslengselen,

jeg ville ut og opp i verden. Så jeg dro til Italia og arbeidet som kelner», forteller hun. Det at Gitte hadde begynt «å tenke i andre baner» har også sammenheng med at hennes pianospillende far hadde frarådet henne å bli musiker. Hun lærte seg italiensk, og vel hjemme igjen ble det en treårig høyrere utdanning i språkfag. Samtidig tok hun sangoppdrag både som solist og korist. Da Gitte var ferdig med utdanningen, fikk hun en jobb i et privat firma. Her ble hun værende der i fem år. I en alder av 30 kom «vendepunktet»:

En dag kikket jeg ut av vinduet og tenkte: «Hva er det jeg holder på med? Jeg skal ikke være her mer. Jeg vil synge!» Og så sparte jeg sammen penger og planla det sånn at jeg et halvt år senere kunne slutte i jobben og friste frilansliværelsen. Jeg sang i kirker. Og så begynte jeg så smått å lage mindre konserter og så har det liksom vokst seg større. Og så har jeg bygget på, selvfølgelig, gått til intensiv undervisning og tatt masterclasses ute i verden. Men det at jeg har kunnet spille klaver helt fra barndommen, det har hjulpet meg.

Vi ser at betydningen av en bred musikalsk bakgrunn nok en gang trekkes fram (jf. 5.3). Jeg legger også merke til at Gitte bestemte seg for å satse på en vokal løpebane hele ti år etter Bjørn og Brage, som mente de var sent ute i en alder av 20. En nybegynner var hun jo likevel ikke. For å kunne sette planen ut i livet, sparte Gitte opp midler et halvt år i forkant. Uten studielån trengte også Brage å tjene penger. I oppstarten jobbet han som assistent i en barnehage og tok strøjobber der de dukket opp; han kjørte drosje, jobbet i konditori, tømte søppel og solgte ting på torget. Dessuten hadde han siviltjeneste på et fritidshjem. Etter hvert begynte han å sondere musikkmarkedet:

Og så ringte jeg rundt og sendte masse brev og liksom sa: «Nå finnes jeg». Og det endte med at jeg fikk cirka 120 jobber rundt omkring per år, i de årene mens jeg «studerte». Så da levde jeg mer eller mindre av frilansoppdrag. Mens de andre studerte på skolen, så reiste jeg rundt og sang over alt. Masse sånn tullejobber ikke sant, men da fikk jeg masse erfaring. Og som studiemetode så var det sånn at hvis jeg skulle framføre noe av en eller annen komponist, så leste jeg masse om den komponisten og satte meg veldig inn i det og så gjorde jeg den konserten. Så det ble på en måte alltid veldig matnyttig, alle de studiegreiene som jeg gjorde, og leste masse bøker og oppslagsverk og sånn. Så jeg holdt meg veldig gående selv.

Brage fikk rik erfaring med å opptre i denne fasen av sangerlivet, men også rik erfaring med å skrive søknader. Fordi han var selvfinansiert, ble

han tvunget til å reflektere over sine valg, og måtte forholde seg «veldig kritisk» til egen økonomistyring, forteller Brage:

For jeg har jo ikke fått fem øre i støtte fra det offentlige, så jeg måtte jo finansiere alt selv. Og hver gang jeg skulle på en studiereise eller noe annet, så måtte jeg betale alle sangtimer og alt. Og da blir man hele tiden konfrontert med hva er det jeg vil, hvorfor vil jeg det, og på hvilken måte vil jeg det, og hvorfor akkurat meg? De temaene blir veldig levende da, mens studenter som ikke må det, de føler bare at det er sånn som kommer, ikke sant, at de har krav på ting. Så det ble en helt annen inngang til det. Og så søkte jeg veldig masse stipendier og fikk masse og reiste på mesterklasser. Og det synes jeg har vært veldig spennende, for da kunne jeg også velge de lærerne som jeg hadde mest lyst til å gå til.

Brage oppsøkte de aller største sangerne og pedagogene i utlandet på den tiden for å få veiledning på ulike typer repertoar. Ved å definere seg selv gjennom spørsmål som hva vil jeg, hvordan og hvorfor, fant han en trygghet som gjorde at han kunne få innpass hos og kommunisere med de mest respekterte av dem alle. I bourdieusk forstand er det nettopp denne evnen til å overbevise som danner grunnlaget for anerkjennelse. Det fordrer at den som anerkjenner, selv er anerkjent (se bl.a. 8.3).

Det kan ved første øyekast være nærliggende å tolke Brage og Gittes personlige autonomi i lys av Zimmermans (2006) sosialkognitive selvreguleringsmodell. Deres selvstendighet, initiativ, kreativitet og utholdenhet kan da forstås som en syklisk prosess som veksler mellom 1) indre motivasjon, klare målsettinger, strategisk planlegging og evne til å se for seg resultatet, 2) selvkontroll, selvinstruksjon, forvaltning av tidsbruk, overvåking av framgang og det å søke riktig hjelp samt 3) selvrefleksjon, selvevaluering og selvreaksjon (s. 708). Selvregulering foregår i en interaksjon mellom person, atferd og miljø, hvor tilbakemeldinger og reaksjoner fra andre på utførte handlinger anvendes for å justere det videre arbeidet (s. 707). Fordi forutsetningene hele tiden er i endring mens læring pågår, er slike korrigeringer påkrevet. Å bli ekspert krever imidlertid mer enn selvreguleringskompetanse; det involverer også prosessuell kompetanse og utøvende ferdigheter (s. 719). Et vesentlig spørsmål knyttet til Brages og Gittes valg og handlinger, er likevel hvordan strategibegrepet skal forstås. Er det her snakk om aktive beslutninger på et rent kognitivt plan? Altså at de foretar bevisste, strategiske valg om å realisere seg

selv som et uttrykk for en rasjonell livsplanlegging for det videre livsløpet (jf. Giddens, 1996, s. 104ff). Eller er deres handlinger å betrakte som uegennyttige, uten en strategisk intensjon og økonomisk interesse (jf. Bourdieu, 1996)? I lys av informantenes handlinger, krever denne diskrepansen noe mer oppmerksomhet.

I det Brage velger å legge hornet på hylla, eller i det Gitte etter mange år kommer fram til det øyeblikket at hun vil synge framfor å sitte på et kontor, kan det forstås som et uttrykk for en individualistisk grunnholdning basert på refleksjoner og vurderinger av livet sett både bakover og framover i tid. Ut ifra sin nåtidige situasjon velger begge seg en «livsstil» hvor de gjennom planlegging og oppsparing av midler kjøper ekspertise fra de beste i feltet både til sangtimer og mesterklasser, samtidig som de høster direkte erfaring i feltet gjennom innovative tiltak. Slik klarer de over tid å opparbeide seg et internasjonalt nettverk. Disse handlingene kan ses på som et uttrykk for det Giddens (1996) mener er det sentrale spørsmål for ethvert menneske som lever i senmoderniteten: Hva skal jeg gjøre? Hvordan skal jeg handle? Hvem skal jeg være? (s. 88). Det er nettopp slike spørsmål Brage kommuniserer. Og valgene Brage og Gitte tar, kan tolkes som bevisst beregnende og selvrefleksive handlinger, noe Giddens (1996) påpeker er helt nødvendig for å opprettholde identitet: «Refleksivt organisert livsplanlægning bliver et centralt træk ved struktureringen af selvidentiteten, hvilket normalt forudsætter, at man overvejer risici, som er filtrerede gennem kontakten med ekspertviden» (s. 14). Bevisst informasjonsbearbeiding og tillit til fagfolk og spesialister blir på den måten å betrakte som viktigere enn tradisjon, kultur og stedbundethet.

Hvis det å være sanger anses som en livsstil, i tråd med Giddens' (1996) forståelse, kan altså en tolkning være at Brage og Gitte har handlet ut ifra bevisste strategier. Dette som et resultat av et refleksivt identitetsarbeid der de har vurdert, grublet og reflektert over hvordan de skal handle for å bli yrkessangere og satt planene ut i livet gjennom klare målsettinger. De har samtidig vært klar over den risiko de har tatt i et usikkert marked, men likevel trosset eller fortrent den (jf. Menger, 1999, 2006, 2014). Slik sett vil disse to informantene kunne karakteriseres som rasjonelle risikotakere.



En annen tolkning kan være at informantenes habitus over tid har tilpasset seg et bestemt kulturelt produksjonsfelt, det klassiske musikkfeltet, som hviler på tradisjoner, sine egne lover og spilleregler. Strategien, det vil si deres vurderinger, valg og handlinger kan forstås som interessefrie i den forstand at det ikke ligger en bevisst nyttekalkyle bak, heller en praktisk logikk som de har ervervet gjennom sine løpebaner. I retrospekt virker det kanskje adekvat å hevde at både Gitte og Brage, men også andre informanter, traff de rette valgene for å nå fram til den posisjonen de har i dag, i egenskap av å kunne leve av sangen på heltid. Men sett i lys av Bourdieu, vil det ikke være slik at det forelå en klar plan på det tidspunkt valgene ble tatt, selv om informantene gir uttrykk for nettopp dette. «Habitus som system av disposisjoner for å være og for å gjøre» er som Bourdieu (1999a) betoner «en mulighet, et ønske om å være som på en måte søker å skape betingelsene for å kunne realiseres, og dermed å frembringe de betingelser som er mest gunstige for den selv» (s. 156). I lys av dette vil en tolkning kunne være at disse informantene gjorde alt som sto i deres makt «for å muliggjøre realiseringen av de potensialer» som var skrevet inn i deres kropper på det aktuelle tidspunkt «i form av evner og disposisjoner som er formet av eksistensbetingelsene» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 156). Både Brage og Gitte gir på hver sin måte uttrykk for et sterkt behov for å synge, en nødvendighet eller nærmest et «kall» som har vokst seg sterkere med årene, selv om de bakenforliggende betingelsene ikke synes å være helt tåkelagt slik den karismatiske kunstnermyten tilsier. Deres valg kan med andre ord sies å være en «nødvendighetsdiskurs» (jf. Mangset, 2004, s. 141).

Bortvalget av musikkutdanningsinstitusjonene kan med Bourdieu (2007b) forstås som unngåelsesstrategier som ligger innbakt i habitusens opplevelsese- og vurderingsskjemaer. Det var ikke ett av mange mulige valg, snarere bestemt av de fortidige vilkår; «den objektive mening uden subjektiv intention» (s. 104).

I kraft af sine systematiske «valg» af steder, begivenheder og personer, der kan *frekventeres*, søger habitus'en at bringe sig i ly for kriserne og de kritiske problematiseringer ved at sikre sig et *miljø*, som den er så forudtilpasset til som muligt, det vil sige et relativt konstant univers af situationer, der vil kunne udgøre det mest favorable marked for dens produkter og således befæste dens dispositioner. (Bourdieu, 2007b, s. 103)

Uten videre framstår det i overkant deterministisk å forstå menneskers handlinger som fullstendig bundet av disposisjoner som er inkorporert gjennom oppveksten, og at dette forklarer alt (jf. 3.7). Samtidig er det etter min oppfatning ingen god forklaring at det meste kan velges (jf. Giddens, 1996). Det er mulig å tenke seg en slags middelvei mellom disse praksisteoretiske måtene å forstå handlinger på, et poeng jeg vender tilbake til, blant annet i kapittel 9.6 og 10.5.

Brages drivkraft ser ut til å være fundert i et verdisyn hvor «musikk handler om å erkjenne noe man ikke vet fra før», og utdyper med dette sin tilnærming utenfor utdanningssystemet:

Det ble veldig viktig at jeg kunne gjøre det på min egen måte sånn at jeg kunne forske og finne ut de tingene jeg ønsket å finne ut hele tiden, at jeg ikke gikk inn i et spor eller forholdt meg til det som andre mente at musikk var, men at jeg skulle finne det ut på egen hånd. [...] Jeg hadde vel en sånn tankegang at jeg ville klatre der hvor det var høyest på en måte, jeg ville gjøre det som var mest utfordrende og vanskelig hele tiden.

Brage er ikke sikker på om veien han valgte var «bra eller dårlig», og om han i dag vil råde andre til å velge bort en utøvende musikkutdanning. Men han er tydelig på at valg av framgangsmåte bidro å tvinge fokuset bort fra seg selv og over på faget:

Så da var det mye lettere å skrive søknader, det var mye lettere å holde konserter. Og det var min logikk eller min måte å kunne få til det uten å føle at jeg albuert meg fram. Så det å skrive at «for tiden arbeider jeg med det og det, og det og det er veldig viktig, og det og det mangler og det vil jeg gjerne ha støtte til», så ble det selve arbeidet jeg søkte om støtte til og ikke til meg som person.

Grundig arbeid er nøkkelen til Brages tro på seg selv. Den musikkfaglige tyngden går langt ut over det å utvikle sangteknikk eller å kunne reper-toaret godt nok, noe han mener har bidratt til både gjennomslagskraft i feltet, samt det å takle prestasjonspress:

Altså, jeg er jo ikke nødvendig så innmari bra, men arbeidet mitt er ganske bra. Og når jeg jobber lenge og veldig intenst og mye med noe, og jobber veldig grundig med det, så får jo det noen kvaliteter som jeg kan stå for og si at dette er kjempebra. Det er noen sånne holdninger da, som gjør at noe blir lettere. Og det tror jeg mange sliter med. Og det er ikke noe man lærer på disse skolene heller; hvordan klare seg eller hvordan definere seg selv. Og det burde man egentlig jobbe litt mere med synes jeg.

Brage hevder altså at musikkutdanningsinstitusjonene ikke evner å lære studentene hvordan de skal orientere seg og handle i yrkeslivet. Dette tolker jeg som en sterk vurdering som ser ut til å gi gjenklang i deler av forskningsmaterialet (se 7.4).

Det manglet ikke på advarsler da Gitte valgte sangerbanen, forteller hun: «Veldig mange sa til meg – Det er alt for sent. Du har ingen mulighet». Advarslene fra omgivelsene hadde imidlertid ikke samme effekt som den gang faren framsa sine alvorsord da Gitte var en ung sanger på 18 år. Drivkraften var blitt «så veldig sterk, den presset seg på», sier hun. Noviser på 32 år er imidlertid ikke normen, og spesielt ikke i sopranleiren. Dette er en vesentlig konstituerende faktor i sangerpraksisen. Gittes illustrerer sitt aldersdilemma ved å fortelle om de unge sangerne hun traff på de mange mesterklassene hun deltok på i Østerrike, Tyskland og USA. Med amerikansk aksent parodierer hun:

I am from the Unites States of America. Ten years of experience – det er så latterlig når unge jenter på 17 og 18 år synger med en stemme som er alt for voksen for deres uttrykk. Og allerede har de gjort fire hovedroller. Jeg tenker at de mangler så mye menneskelig erfaring for å kunne gestalte de operarollene, eller for å kunne gestalte eller uttrykke en Schubert-lied sånn at man tror på det.

Gitte er for øvrig ikke den eneste informanten som vurderer generasjonsforskjeller i feltet som vi etter hvert skal se. Om aldersnormer og fordele- og ulemper ved ikke å ha en tradisjonell sangutdanning i bagasjen uttrykker Gitte:

Jeg kjempet i så mange år med min egen utilstrekkelighet, forstår du hva jeg mener? At jeg ikke gikk på konservatoriet og at jeg utviklingsmessig i en alder av 32 var som en på 22, ikke sant? Jeg har følt meg mindreverdige. Og jeg har følt at jeg har gått glipp av noe. Altså, jeg har mistet mulighetene for nettverk, for å bli tatt alvorlig, og – hva skal man si, å ha fått seriøs undervisning av de viktigste underviserne. Men endelig nå, vil jeg si at jeg er kommet helt over det. [...] Jeg har vunnet det at jeg helt fra starten av visste at jeg måtte kjempe ekstra for meg selv. Jeg satt ikke bare hjemme og ventet på at det var noen som skulle ringe. Det er en kjempeforskjell. For jeg har mange kollegaer, sopraner, som er på samme alder som meg, som har gått på konservatoriet eller kanskje operahøgskolen, som ikke synger i dag, som ikke har noe som helst å gjøre. Altså, jeg har vært meget progressiv og liksom mer utadvendt og arbeidet for å gjøre meg selv bemerket og for å rettferdiggjøre min eksistens som sanger, ikke sant?

Gitte er inne på at hun kanskje ikke ble tatt helt alvorlig i begynnelsen fordi hun skolerte seg utenfor utdanningssystemet, og at hun derfor følte seg mindre verdt som sanger. Både Gitte og Brage har gått på tvers av det som utgjør det konforme (alles tro), og det som med Bourdieu (1996) kan sies å være «det sosialt gyldige og derfor virkningsfulle» (s. 36). I motsetning til informantene som søkte seg inn på en musikkutdanningsinstitusjon, har de på den ene siden blitt frarøvet identiteten og legitimiteten som innsettelsesritualet tilsynelatende garanterer og en forsikring om et «navn» eller en tittel og anerkjennelse (Bourdieu, 1999a, s. 252). På den andre siden har de til gjengjeld investert hele sin væren direkte i praksisen. Det har ikke kommet gratis. Men for ikke å føle seg *feilplasserte* i musikkfeltet hvor også musikkstudenter aspirerer, må de krav som dette sosiale mikrokosmos stilltiende stiller, likevel innfris (Bourdieu, 1996, s. 156). Det krever både kulturell og sosial kapital som tar tid å akkumulere. Gitte nærmer seg en slik selvforståelse:

Jeg har vunnet en respekt omkring meg selv nå [...] I virkeligheten så er det jo som det er i mange felt: «Learning by doing». Og i virkeligheten er det jo ute på de små scener hvor man står og kler seg om i et garderobeskap eller på baktrap-  
pen – eller hvis man er syk og likevel klarer å synge – det er jo der det virkelig viser seg om man kan klare det. Det er jo ikke om man har gått konservatoriet eller på operaskolen. Selvfølgelig skal man ha et verktøy, selvfølgelig skal man ha en god teknikk, men –

Det er vanskelig å overse at Gitte i kraft av å komme fra en musikerfamilie, har fått tidlig «adgang til den legitime kulturen, i en kultivert familie og uavhengig av skolens fag» (jf. Bourdieu, 1995a, s. 45). For selv om stemmen er den ressursen som utgjør det viktigste aktivum for å nå fram i feltet, er det ikke stemmens kvalitet alene som avgjør det framtidige sangerløpet slik forskningsmaterialet viser. Det er heller ikke slik at de som har trådt inn i feltet parallelt med sangskoleringen er de eneste sangerne som har tilegnet seg handlemåter som har gjort dem i stand til å virkeliggjøre mulighetene. Fortalt fra et bestemt ståsted, legitimerer alle sangerne sine synspunkt i relasjon til andres synspunkt i rommet av muligheter. Med dette plasserer de andre, men også seg selv (jf. Bourdieu, 1997, s. 69).

## 7.4 Coda: Verdien av en sangutdanning

Med utgangspunkt i informantenes oppfatninger av egne muligheter for å få innpass i sangermarkedet, avslutter jeg dette kapittelet med å avdekke aldersnormer i feltet, samt den verdi hele informantgruppen tilskriver sin utdanningsbakgrunn. Jeg mener det kan være adekvat å snakke om en rekke meso- og mikrooverganger gjennom studietiden som for mange sangere vedvarer gjennom hele yrkeslivet. I overgangen til yrkeslivet trer en tiltakende usikkerhet fram i sangernes retrospektive fortellinger. De ulike synspunkt som framsettes tar i stor grad form av vurderinger. For å kontekstualisere vurderingene som trer fram i forskningsmaterialet, starter jeg diskusjonen med en oppsummering.

Gitte, Bjørn, Brage, Kirsten og Andreas har fulgt andre veier til sangeryrket etter videregående skole, slik dette kapittelet har synliggjort. Ni informanter har vært igjennom opptaksprøver til det som i dag kalles lavere gradsutdanning (tre- eller fireårig) ved en musikkutdanningsinstitusjon som også tilbyr høyere utøvende gradsutdanning i musikk (jf. kap. 6).<sup>130</sup> En informant (Petter) har byttet mellom flere institusjoner underveis, og tatt deler av grunnutdanningen i utlandet. En annen informant (Henrik) har droppet ut midtveis i grunnutdanningen. Fem informanter har, i tillegg til Bjørn, vært igjennom nye opptaksrunder til videre utøvende studier ved en musikkutdanningsinstitusjon i Norge eller ved tilsvarende institusjoner i Europa for øvrig. Foruten Kirsten og Bjørn, er det ingen som primært har siktet seg inn mot en pedagogisk yrkeskarriere. Enkelte har tatt pedagogisk linje i grunnutdanningen eller påbygging i etterkant.

Det er altså stor variasjon i utdanningens lengde; fra to til åtte år. Den store aldersspredningen i informantgruppen bidrar til at sangernes utdanningsløp samlet sett strekker seg over en periode på om lag 40 år. Fordi befolkningen i dag generelt har et lengre utdanningsløp enn for både 20, 30

---

<sup>130</sup> Kun en av informantene (Andreas) var student etter at kvalitetsreformen og ny gradsstruktur ble innført i 2003. Når det gjelder utøvende musikkutdanninger, følger heller ikke alle lærestedene i dag den vanlige gradsstrukturen med treårig bachelorutdanning og toårig masterutdanning (Arnesen et al., 2014, s. 14). Historiske forklaringer er sannsynligvis årsaken til mange har fått beholde strukturen med fireårige bachelorutdanning, og derfor vil lengden på studiene variere mellom studiestedene. Med innføring av nye reformer og sammenslåinger av universitet og høyskoler, foregår det imidlertid stadig strukturendringer.

og 40 år siden, skulle det være rimelig å anta at sangerne i denne studien speiler denne utviklingen. Men selv om utdanningsmulighetene har økt betydelig siden eldste informant var student og fram til i dag, viser materialet at når det gjelder type utdanning og utdanningsnivå, er det store variasjoner både innad i kohortene og på tvers av generasjonene. Som eksempel kan nevnes at Stian har syv års høyere sangutdanning fra 1970-tallet, mens Andreas, som tok sin musikkutdanning på midten av 2000-tallet, kun har tre år. Tabell 4 på neste side, viser sangerinformantenes formelle utdanningsløp, inkludert videregående skole eller tilsvarende, samt folkehøgskole.

Gjennomsnittet for de tolv informantene som har hatt hovedinstrument sang ved institusjoner for utøvende musikkutdanning og/eller annen høyere musikkutdanning, er om lag 5 år. Snittet for de syv informantene som tok hele sin sangutdanning ved en utøvende musikkutdanningsinstitusjon ligger rundt 5,4 år.<sup>131</sup> I dag er det ikke uvanlig å ta en bachelorutdanning i sang med en påfølgende utøvende master eller en diplomutdanning, gjerne etterfulgt av en operautdanning på toppen. Noen følger senere opp med en PhD, for eksempel innenfor stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, slik en av informantene i denne studien har gjort.<sup>132</sup> Sett over et lengre tidsspenn, vil de fleste sangere ha sunget i kor, tatt privat-timer i sang eller gått på kulturskolen i oppvekstårene. Mange vil dessuten ha fått undervisning på et annet instrument (jf. 5.8). De fleste sangere er senstartere sammenlignet med andre musikergrupper hva gjelder formell opplæring (jf. 5.8). Likevel vil et flertall ha gått musikklinje på videregående skole og gjerne tatt et «forberedelsesår» på folkehøgskole eller grunnfag

131 Til sammenligning viser tall fra kunstnerundersøkelsen 2006 at orkestermusikere i snitt har utdanning av 5,9 års varighet. Sammenlignet med befolkningen for øvrig, har mer enn tre fjerdedeler av kunstnerne høyere kunstfaglig eller kunstteoretisk utdanning, mens en tredjedel av befolkningen for øvrig har høyere utdanning (Heian et al., 2008, s. 104). Denne tendensen gjelder også i sammenlignbare land (Menger, 1999, 2006, 2014). I perioden 1980–1994 økte kunstneres utdanningsnivå noe, men Heian et al. (2008, s. 100) finner, med visse forbehold, ingen entydige mønstre når det gjelder endring i utdanningsnivå blant kunstnere i Norge i perioden mellom 1994–2006. Fordi sangere er plassert i kategorien «musikere, dirigenter og komponister», er det ikke mulig å trekke ut tall som spesifikt angår denne gruppen. Mellom 1985–1993, som er en aktuell periode relatert til denne studien, fant Olseng (1995, s. 41) at det var mange musikkstudenter som supplerte sin treårige (eller fireårige) grunnutdanning «med opptil flere årsheter». De aller fleste ved musikkonservatoriene tok ett eller to fordypningsår, hovedsakelig på hovedinstrument.

132 Stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid tilbys ved institusjoner som har én eller flere skapende og/eller utøvende kunstutdanninger.

Tabell 4. Sangerinformantenes formelle utdanningsløp etter grunnskole/realskole

Født → Utdanning ↓	1940-tallet		1950-tallet		1960-tallet				1970-tallet					
	Kirsten	Bjørn	Stian	Ingrid	Brage	Julia	Henrik	Gitte	Synnøve	Tone	Hedda	Solveig	Andreas	Petter
Musikklinjé vgs. eller tilsvarende				2 år	3 år		3 år	3 år	3 år	3 år	3 år	3 år	2 år	3 år
Folkehøgskole med musikk						2 år	1 år							1 år
Utvøvende musikkstudier Grunnutdanning	2 år		4 år	3 år		4 år	2 år		4 år	4 år	3 år	3 år		4 år
Utvøvende musikkstudier Videreutdanning		2 år	3 år			4 år				4 år	3 år	1 år		
Annen musikkutdanning m/sang hovedinstrument	2 år	2 år							1 ½ år			2 år	3 år	
Etterutdanning i pedagogikk			1 år						1 år					
Annen høyere utdanning	3 ½ år						5 år	3 år	½ år					

i musikk ved et universitet eller tilsvarende før de søker seg inn på en musikkutdanningsinstitusjon.

Ifølge Arnesen et al. (2014, s. 8) har 60 prosent av musikkstudentene tatt musikklinje på videregående, mens 36 prosent har gått på folkehøgskole med vekt på musikk. Dette resultatet understøtter Mangsets (2004) poeng om at slike «forskoler» gjerne fungerer «som utprøvingsarenaer og seleksjonsporter på veien mot profesjonelle kunstutdanninger» (s. 7). Generelt kan det dreie seg om en skoleringsprosess av både av formell og uformell karakter på minimum 10 år, og i mange tilfeller enda flere. Med visse forbehold kan et slikt utdanningsløp betraktes som normativt for sangere. Det inkluderer også musikkutdanning opp til masternivå, ofte med tilleggfordypninger. Men flere informanter i denne studien har også lang utdanning til tross for at de studerte for både 30, 40 og 50 år siden. Og både før som nå er det vanlig at sangere deltar på mesterklasser og kurs. Mange tar i tillegg til privattimer både i forkant, parallelt med og i etterkant av selve utdanningen.

Det ligger som kjent ingen automatikk i at kandidater som har kommet gjennom nåløyet på opptaksprøvene ved en musikkutdanningsinstitusjon får fortsette gjennom hele studieløpet. Enkelte institusjoner avholder ny prøvesang etter de to første årene. Studenter som ikke innfrir forventningene får ikke fortsette, slik Synnøves historie illustrerer (jf. kap. 6.5). Alle musikkutdanningsinstitusjonene foretar en ny utsiling ved opptak til master- eller diplomutdanning. Mange sangere velger da å bytte institusjon. De søker seg også utenlands, og det er stor rift om de få studieplassene som er tilgjengelige. En bachelorgrad i utøvende sang sikrer altså ikke videre studieplass, noe Ingrid er opptatt av:

Jeg skulle vel ønske at systemet ikke var så rigid altså. Om du har kommet inn første året, er det ikke dermed sagt at du kommer videre. Så du må gjøre ny opptaksprøve for master. Og så går de på master, og er det noen forskjell? De er jo på så forskjellig nivå uansett, sånn vil det jo alltid være.

Ingrid har selv «kun» 3-årig operautdanning. Hun opplever at hele musikkutdanningssystemet er annerledes i dag enn på 70-tallet: «Det kunne være sånne som meg da, som var et talent, men som ikke hadde noen ting i bunn altså, av formaliteter. Mens nå er det bachelor og det er master, og de er liksom 30 før de er ferdige». Her må det skytes inn



at Ingrid er den av informantene som startet opp tidligst med formell, individuell sangundervisning i musikkskolen, i en alder av 11 år. Og sammenlignet med tyske forhold, fant Gembris og Langner (2006) at klassiske sangere var rundt 28 år da de ble uteksaminert. Nesten alle hadde toppkarakterer («good or very good»). En tredjedel av studentene mottok også et konsertdiplom. Som Gembris og Langner påpeker gir disse resultatene knapt noen mening sett i lys av hvor få sangere som klarer å leve av sangen etter studiene (s. 165). Ingrid reflekterer nettopp rundt musikkutdanningens betydning for å få innpass i markedet:

Egentlig er den helt uviktig for det er ikke et menneske som spør om hva slags papirer du har. Kommer du til en audition så må du synge. Kan du synge så tar de deg og kan du ikke synge så tar de deg ikke. De spør ikke om du har B eller F i hørelære altså. Ja, men det er noe med det. Altså, realiteten blir litt sånn fordi hele høyskolesystemet gjør at du kommer inn i en sånn evig utdanning. De utdanner seg jo til besvimelse altså. Hjelper det noe da? Jeg vet ikke.

Ingrid berører her et vesentlig poeng når det gjelder de utøvende musikkutdanningenes sertifiseringsmakt. Sammenlignet med profesjonene forventes det normalt at yrkesutøvelsens kvalitet er tilfredsstillende trygget gjennom utdanningen (jf. Simonsen, 2010, s. 10).<sup>133</sup> Her kvalifiserer sertifiseringen i hovedregelen til en profesjonell yrkesstatus, mens det profesjonelle på kunstfeltet får sitt meningsinnhold i kontrast til det ikke-profesjonelle eller det amatørbaserte (jf. 4.8).

Fordi en utøvende musikkutdanning ikke garanterer adgang til sangeryrket, er det et paradoks at det store overskuddet av profesjonelle sangere ikke ser ut til å ha en preventiv effekt når det gjelder tilstrømningen av søkere til utdanningene (jf. 1.2). I sin pilotstudie av tyske sangkandidater, fant Gembris (2000) at flertallet vurderte sine egne sjanser som mye større enn hva den reelle arbeidsmarkedssituasjonen tilsa. Halvparten av kandidatene mente arbeidsmarkedet virket «tilfredsstillende», mens den andre halvparten hadde et mer realistisk bilde.<sup>134</sup> Likevel betraktet hele

<sup>133</sup> I henhold til Smeby (2008) kan det imidlertid diskuteres om det vitenskapelige kunnskapsgrunnlaget er en betingelse for kvaliteten på den profesjonelle yrkesutøvelsen, eller om det først og fremst har en sorterende, sertifiserende og legitimerende funksjon (s. 89–90).

<sup>134</sup> Bare fem prosent av disse betraktet arbeidsmarkedet som «godt» og 18 prosent som «svært dårlig». Derimot betraktet kun tre prosent sine egne muligheter som «svært dårlige» (Gembris, 2000).

41 prosent av de spurte kandidatene framtidsmulighetene som «gode». Det å være «i en boble» under studietiden, slik Tone er inne på (jf. 6.4), kan nettopp innebære at studentene lukker øynene for realitetene. Forankret i den karismatiske kunstnerideologien kan dette minne om det Mangset (2004, s. 76) kaller «den kollektive illusjonen» om «at ‘alle’ (om ikke *de andre*, så iallfall *jeg*) skal lykkes med å etablere seg som profesjonelle kunstnere på høyt nivå» (s. 76). Denne trosforestillingen i feltet, kroppsliggjort gjennom deltakelse, er i bourdieusk forstand nettopp drivkraften bak kampen om anerkjennelse. Her spiller utdanningsinstitusjonene en viktig rolle. De fleste lever litt på en «illusjon». Alle vet det, men ingen snakker spesielt høyt om det, bare «i gangene» eller «bak scenen» (se kap. 9). En større åpenhet ser imidlertid ut til å ha funnet veien inn i musikkutdanningsinstitusjonene i takt med nye strømninger i tiden, blant annet gjennom innføringen av faget entreprenørskap. Hvorvidt en slik tilnærming bidrar til å fjerne «illusjonene», er en annen sak. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 8.

Fremdeles holdes den mangehundreårige mesterlæretradisjonen i hevd, men musikkutdanningsinstitusjonene er samtidig underlagt dagens krav til studiepoengproduksjon og kvalitetssikring. Her legger departementet føringer på et overordnet formelt nivå, slik som budsjett, rammer for studentmåltall, opptakstall, formell godkjenning av studieplaner med mer (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 238). Til tross for at musikkutdanningsinstitusjonene i takt med stadig nye utdanningsreformer og samfunnsendringer kan sies å ha mistet selvstendighet på et overordnet plan, har de derimot en relativ høy grad av autonomi når det gjelder det musikkfaglige innenfor disse organisatoriske rammene. Relatert til billedkunsten uttrykker Solhjell og Øien (2012) i den forbindelse at de bevilgende myndigheter ikke forventer noen «nytte» av undervisningen (s. 239). Implisitt vil det kunne bety at myndighetene heller ikke forventer noen «nytte» av de uteksaminerte kandidatene. Her er det altså en klar diskrepans mellom kunstnernes virksomhet og de presiserte samfunnsoppdrag som er tillagt profesjonene. Samtidig, og til tross for at de utøvende musikkutdanningene (i motsetning til profesjonsutdanningene) leder til et stort mangfold av yrkesmuligheter, ser vi en økende tendens til at utøvende musikere framheves som

profesjon, både relatert til utdanning og den profesjonelle yrkesutøvelsen (jf. Angelo, 2012).

Profesjonsutdanningene skiller seg fra disiplinstudiene fordi de har en «bestemt rettethet mot et bestemt samfunnsnyttig yrkesfelt eller en bestemt tjeneste», hvor det forventes at de tjener en hensikt utenfor seg selv (Varkøy, 2014, s. 174). Denne relevansen og instrumentelle nytten, som etter hvert også synes å ha gjort sitt inntog i musikkpedagogikken og i kultur- og utdanningspolitikken, er etter Varkøys mening problematisk. Tradisjonelt har kunsterfaringen og musikkens egenverdi blitt begrunnet i kunstfeltet selv, og kunnskapsgrunnlaget som kunstutdanningene ivaretar, har søkt sin legitimitet utenfor relevansen og kausale relasjoner (Varkøy 2012, s. 52, 2014, s. 175). Dette henger sammen med forestillingen om kunstens autonomi. En slik legitimering vil nok fortsatt gjøre seg gjeldende innenfor en rent utøvende kunstutdanning, selv om alle utdanningsinstitusjoner gjennom St. meld. nr. 44 (2008–2009), ifølge Varkøy (2014) ble pålagt å opprette «Råd for samarbeid med arbeidslivet» (s. 174). Imidlertid er det også musikere som tar en musikkpedagogisk utdanning, og her har vi sett en økende tendens i forskningen hvor kunst- og musikkfaglige utdanninger både framheves og drøftes kritisk i relasjon til profesjonstenkning og profesjonsteoretiske perspektiv (s. 173).

Som Angelo (2012) påpeker innebærer profesjonaliseringsprosesser at yrkesgrupper skrives inn i et politisk landskap. Derfor er det også helt nødvendig at musikkutdanningsinstitusjonene foretar en grunnlagsdiskusjon omkring hva virksomheten skal handle om, og hvilken funksjon den skal ha i samfunnet, mener hun. Når Angelo stiller det vesentlige spørsmålet; «*hva* det er i forhandlinger om politisk legitimitet, som tillegges betydning», dreier det seg blant annet «om hva slags profesjonsforståelse den enkelte som sitter i slike forhandlingsprosesser har – en forståelse som siden kan bli av vesentlig betydning for hva slags verdier og normer som etableres og opprettholdes i profesjonene» (s. 31–32). Den egentlige årsaken til at det blir så viktig for mange yrker å assosieres med profesjoner, er ifølge Evetts et al. (2006) at det implisitt gir arbeidstakerne profesjonell status. Satt på spissen er profesjonelle en elite som krever enerett over den kunnskap og de ferdigheter som tilhører deres område.

Men i dag defineres ikke elite med ekspertise, snarere med makt (s. 118). Det å være profesjonsutøver gir dermed en form for posisjon i samfunnet hvor yrkesutøverne forsøker å beskytte sine privilegier. Å være profesjonell kunstner gir ikke den samme type sikkerhet.

Dagens store mangfold av vokalstiler har satt den klassiske sangens dominerende posisjon i bevegelse i utdanningsinstitusjonene (Potter, 1998). Imidlertid tyder mye på at det å bevare den kunstneriske tradisjonen står sterkt hos musikkstudenter, kanskje sterkere enn hos andre kunststudenter (Mangset, 2004, s. 160). Utdanningsinstitusjonene og kulturens produksjonsfelt lever i et symbiotisk og intrikat forhold til hverandre. Kulturelt orienterte utdanninger kan i et bourdieusk perspektiv sies å hente deler av sin legitimitet gjennom sine forbindelser med de sosiale felt hvor studentene streber mot (Nylander, 2014, s. 4). I all hovedsak har musikkutdanningsinstitusjonens sanglærere selv vært profesjonelle utøvere, ofte på høyt nivå med internasjonal erfaring. Ikke sjelden er de fremdeles yrkesaktive parallelt med sin undervisningspraksis, og det er som sangere de i stor utstrekning henter sin faglige autoritet. Som Nerland (2003) skriver kan hovedinstrumentundervisningen «betraktes som en *mikropraksis* innenfor et sosialt felt, der lærere og studenter blir konstituert gjennom praksisene som utspiller seg» (s. 54). Gjennom virksomhetene opererer de på samme tid som «kulturelle *agenter*», og bidrar med dette til å videreføre de etablerte praksiser. Slik denne boka viser, tar mange studenter selv sangoppdrag underveis i studiene hvor de høster kunstnerisk erfaring. Iblant hender det også at både lærer og student virker side ved side som solister under samme konsert, men det er tvilsomt om dette forskyver den asymmetriske relasjonen mellom mester og lærling.

Samfunnsutviklingen gjenspeiles også i det pedagogiske virke. Det er en utbredt oppfatning at det asymmetriske forholdet mellom mester og lærling har forandret karakter, ved at en ny type studenter har krevd endring av lærerrollen. Som Aune (2003) antyder, har læreren kommet «ned fra sin pidentall», primadonnaen har mistet sin glans og det «ligger ikke lenger i tidsånden å dyrke lærere og professorer» (s. 63). Det vil likevel være naivt å tro at «posisjoneringen av hovedinstrumentundervisnings subjekter» ikke har med maktfaktorer og autoritet å gjøre (jf. Nerland, 2003, s. 222). I hovedinstrumentundervisningen er forholdet mellom

lærer og student vanligvis nokså tett, og rettet mot et felles mål hvor arbeidet med musikken og vokalutøvelsen utgjør selve kjernen i virksomheten. I utdannings- og undervisningssammenheng, kan autoritet dermed forstås som en produktiv læringsressurs, et positivt ladet begrep, slik Nerland (2003) framhever. Dette begrunnes med at studentene ledes inn «i de livsformer og kunnskapsbærende praksiser som læreren representerer og verdsetter» (s. 225). Det er når slike autoritetskonstellasjoner går fra å være en produktiv ressurs til å bli undertrykkende og dominerende, at kriser kan oppstå. Her er det også vesentlig å erkjenne at de sosiale relasjonene innebærer en betydelig grad av intimitet og sårbarhet, slik vi hittil i boka har sett flere eksempler på.

Ingen informanter i denne studien uttrykker at musikkutdanningen de tok var overflødig. Tvert imot ser det ut til at musikkutdanningsinstitusjonen har vært en viktig arena for læring og utvikling, selv om studietiden for enkelte bød på mye motstand. Mange gir også uttrykk for stolthet over at de har gjennomført en sangutdanning ved en velrennomert institusjon, selv om den ikke benyttes til utøvende virksomhet av alle i like stort monn. Det å ha gjennomført en sangutdanning er likevel ingen garanti for å lykkes i yrkeslivet, men det er et analytisk poeng at utdanning har stor betydning for hvordan vi sosialiseres til de yrkesrollene vi har.

Når Ingrid påpeker den gjengse erkjennelsen av at det i yrkeslivet ikke spørres etter hvilke papirer sangeren har, er det et relevant spørsmål hvorfor så mange nærmest «utdanner seg til besvimelse», som hun uttrykker. Hvis det kun er vokale ferdigheter og personlige og musikalske egenskaper som er utslagsgivende for sangeren i yrkeslivet, og ikke eksamenspapirene, betyr det da at eksamenspapirene nærmest er å forstå som en fiksjon? Bourdieu (1999a) påpeker at vi ved å innta en refleksiv holdning, spesielt overfor innsettelsesritualet og det som dette instituerer, vil «utgjøre en trussel mot sirkulasjonen av den symbolske makt og autoritet» (s. 253). Innsettelsesritualet er der nettopp for å

forsikre den utvalgte om hans eksistens som medlem av gruppen med alle tilhørende rettigheter, om hans legitimitet, men også for å forsikre gruppen om dens egen eksistens som en opphøyet gruppe som er kvalifisert til å opphøye, så vel som for å forsikre den om realiteten i de sosiale fiksjoner som den produserer og reproducerer – navn, titler, æresbevisninger – og som mottageren gir eksistens gjennom at han godtar og motta dem. (Bourdieu, 1999a, s. 252–253)

Slik kan musikkutdanningsinstitusjonen forstås som en garantist for sangeridentiteten, hvorpå sangeren må yte denne garantien til gjengjeld (jf. Bourdieu, 1999a, s. 252). Så lenge sangstudenten ikke har klart å innarbeide seg i markedet, vil hun forsøke å holde på denne garantien så langt det er mulig. Musikkutdanningsinstitusjonene orienterer seg på sin side ikke kun mot det å forberede unge musikere til en profesjonell karriere, hevder Kingsbury (1988, s. 56). Konservatoriets praksis er mer direkte orientert mot «the maintenance of the institution of the conservatory itself» (s. 57). På den måten blir det i alles interesse å bevare (og oppbevare), slik det ligger i navnet *conservare*.

Fleming (2005, s. 81) forteller at hun hadde en fantastisk studietid, og at hun forsøkte å strekke ut denne perioden så lenge som mulig. Overgangen til yrkeslivet ble som å krysse en elv uten båt, slik hun beskriver det. Under studiene hadde hun blitt vant til å leve i en verden hvor mennesker fortalte hva de forventet seg, slik vi har sett at også Brage er inne på i sine vurderinger av utdanningssystemet. Denne vurderingen ser ifølge Gembris og Langner (2006) ut til å deles også fra «eksperthold» (operadirektører, produsenter, impresarioer, professorer), hvor det påpekes at mange sangstudenter ikke er godt nok trent til å handle selvstendig i yrkeslivet. Snarere er de utdannet på en slik måte at de blir avhengige av sine *coacher*, og dermed ser seg nødt til å ta stadig mer sangtimer også etter at de er uteksaminert (s. 171).

Kunstutdanningen, og spesielt billedkunstutdanningen, kan til en viss grad sies å fungere som «*provisorisk tilfluktsrom* og 'varmestue'» (Moulin, referert i Mangset, 2004, s. 75). Arbeidsmarkedet er usikkert, og tilfluktsrommet blir på den måten et sted å oppholde seg lenge. En slik karakteristikk har etter min oppfatning relevans også når det gjelder sangutdanningen, men med et annet innhold: For det første bidrar institusjonene til at studentene får tilgang til sanglærere, akkompagnatører og instrumentalensembler. Dette gir mange fordeler i forbindelse med egenutvikling, forberedelser til prøvesang og konsertvirksomhet. Et annet poeng er at studentene har full tilgang til notemateriell, øvingsrom og klaver. For det tredje sirkulerer studentene fremdeles i de nettverkene som er opparbeidet gjennom studietiden, og som mange drar nytte av for å skaffe sangoppdrag. Sist, men ikke minst, er det svært økonomisk

besparende. Å være frilanssanger kan være en rotløs tilværelse hvor sangeren nærmest danser ut og inn av ulike jobber både i og utenfor kunstområdet uten få faste holdpunkt og med lave inntekter. Tilknytningen til en utdanningsinstitusjon og til kontinuerlig undervisning over lang tid skaper for mange et trygt sangerfundament, gode rutiner og en rotfestet sangerhabitus som også har stor betydning for sangeridentiteten. Som vi tidligere har sett, vil et avklart forhold til eget stemmefag her spille en sentral rolle.

I likhet med Ingrid har også Petter gjort seg noen tanker omkring utdanningssystemet og hvilket ansvar som hviler på sanglærerne og institusjonene. Relatert til aldersnormene i feltet, særlig for kvinnelige sangere og lyriske sopraner spesielt, mener Petter at «det nok er lurt å ta en vurdering ganske tidlig, å ta signalene alvorlig om du er god eller ikke». Han påpeker at «den magiske grensen» i sangkonkurranser ofte er 30 år for kvinner og 32 år for menn. En sopran som ikke er ferdig studert når hun er 25, levner han ingen sjanser i markedet, og Petter sier nokså direkte: «Du er ganske uintelligent om du kjører på fordi det er dette du vil, hvis kvaliteten ikke er til stede. Allerede når disse sangerne er atten eller tjue, så legger du merke til at det her er [...] *sorry*». Petters oppfatning er at vurderinger «om du er god eller ikke» må tas forholdsvis tidlig, kanskje allerede på videregående hvis de går musikklinje, og at det først og fremst er pedagogenes ansvar å veilede ut. «Sangeren må selv ta signalene på alvor», mener Petter og utdyper:

Og det er klart at disse her som holder på i all evighet [...] så er det master og så er det noe annet etter det. Men det er her det skorter litt da, på ledelse. For disse sangerne blir ikke til noe. De har ikke fått nok jobber, så de må studere. Det er de som burde ha fått beskjed tidlig at «kanskje burde du gjøre noe annet», tror jeg. Og så vil de ikke ta andre jobber kanskje, og så holder de på og holder på, og så blir det ikke til noen ting. Og så står de der når de er ferdige – hvis de blir ferdige – og så har de ikke kommet noe lenger vokalt.

Petter, som selv steg raskt i gradene fram mot en internasjonal sangerkarriere, tilkjennegir her at stemmekvaliteten viser seg tidlig: Enten så har du det (talent), eller så har du det ikke! (jf. 6.9). En slik elitistisk praksis, hvor kun de mest «talentfulle» favoriseres, er imidlertid ikke ønskelig, slik enkelte andre informanter ser det, blant annet Kirsten.

Hun opplever at den klassiske sangen blir marginalisert i utdanningsprogrammet musikk, dans og drama i den videregående skolen, samtidig som den fremdeles har hegemoniet i de utøvende musikkutdanningsinstitusjonene. I den forbindelse spør hun: «Hva skal vi gjøre med alle dem som ikke vil synge klassisk? Skal vi ha en felles grunnutdanning, og så kan studentene bestemme seg etter hvert?» Kirsten mener dette er et større problem i Norge enn nedover i Sentral-Europa, hvor den klassiske sangen «har en mye bedre basis, også fordi det finnes mange flere operahus og kirker, mange flere podier rett og slett». Det finnes ingen enkle løsninger, men det bør diskuteres, fastholder Kirsten. Hun er stygt redd for at man en gang i framtiden begynner «å tulle med det klassiske repertoaret og jazz opp det hele», og opplever at vi allerede har startet på denne karusellen. Om utdanningens verdi for sangerlivet som sådan konkluderer Kirsten:

Å ha en sangutdannelse betyr ikke at man må bli opera- eller konsertsanger. Det viser seg at utdanningen er veldig gunstig i tverrfaglig arbeid. Og man kan bruke den mange steder og få en stor tilfredsstillelse selv i å investere i arbeid med gamle, syke, eller barn. Det er ikke nødvendigvis den største tilfredsstillelsen å stå på den store scenen. Og som så mange sier, bør jo skyggesidene ved det å være en anerkjent sanger eller en som har kommet langt i karrieren også belyses.

Også Brage reflekterer rundt utdanningsinstitusjonenes ansvar i relasjon til arbeidsmarkedet: «Det blir en nedtur for de sangerne som ikke blir solister». En del konkurranseelementer «og trykke hverandre nedtemaer» kunne ha blitt fjernet hvis musikkutdanningsinstitusjonene hadde satset mer på korutdanning eller ensemblesang, mener han. Det er heller ikke alle som har lyst til å bli solister: «Noen løfter bedre i flokk, ikke sant, og vil kanskje ha den tryggheten og det sosiale». Brages oppfatning er at sangere bør lære seg hvordan man jobber og definerer sin egen rolle i et ensemble, på lik linje med orkestermusikere: «Hvorfor skal en institusjon hele tiden tre det nedover hodet på sangstudentene at de skal bli noe annet?» spør han. Brage opplever at tilfanget av søkere kunne ha vært annerledes om institusjonene hadde tatt inn «andre mennesker som hadde andre egenskaper som ville ha harmonisert miljøet». En nokså tilsvarende forståelse har Ingrid:



Hvorfor utdanner vi bare solister på sang, mens 90 prosent av instrumentalistene utdannes til ensemblemusikere og orkestermusikere eller noe sånt? Når det gjelder sang så skal man alltid være solist, ellers er det ikke verdt noe på en måte. Det er en holdning som er helt merkelig. Og mye av dette tror jeg genereres fra utdanningsinstitusjonene. For fra Musikkhøgskolen kommer de jo ikke og prøvesynger for en jobb i operakoret. Og det er en jobb! Du kan leve av å synge. Og du er midt i miljøet. Du jobber med fantastiske dirigenter og regissører. Og er du god så kan du få sjansen til å gjøre mer. Men det skal du ikke gjøre! Du skal liksom ikke synge det. Så går du ikke på en audition heller. Du jobber på et gamlehjem eller står på en butikk, og så gjør du to konserter i året fordi det er så mye finere! Hva er nå det da?

«Alle kan ikke bli solister», konkluderer Brage, som mener at musikkutdanningsinstitusjonene speiler en generell tankegang i samfunnet «hvor alle vil oppover i en slags pyramide hvor det er om å gjøre å være solister og det er om å gjøre å bli kjent». Han tror ikke dette er naturlig fordi det er mange som «ikke har det i seg og som dermed går i lås». Mye tyder på at det å bli solist er «en naiv drøm» blant mange sangere, slik også Andreas er inne på (jf. 7.2). Mange ender som nevnt opp i jobber, enten på det ikke-kunstneriske eller på det kunstnerisk tilknyttede markedet, for eksempel som støttepersonell (jf. Becker, 1982). Som i kunstnerbefolkningen for øvrig, er det flere av informantene i denne studien som på et eller annet tidspunkt har endt opp i musikkrelaterte yrker – som pedagoger, administratorer eller innenfor annen type musikkformidling på heltid eller deltid. Slik fylles funksjonene rundt de «egentlige sangerne». I løpet av karrieren ender noen opp som sanglærere ved institusjonen de selv en gang studerte, og sirkelen er sluttet.

## KAPITTEL 8

# Tilganger i feltet

I had loved my student days [...] I had hung on to them for as long as possible. I was accustomed to living in a world where people told me what they expected of me and I worked hard to meet those expectations. But so little of what I learned seemed to have any bearing on this new period of my life.

— Renée Fleming (2005, s. 81)

Praktiske tilganger i feltet er dette kapittelets omdreiningspunkt. Det handler om betydningen av kvalifikasjoner som bidrar til nettverksbygging, støtteapparat og anerkjennelse, men også om egenpromotering og entreprenørskap slik det kommer til uttrykk i informantenes livsfortellinger. Forskningsmaterialet viser at informantene vurderer sine egne handle- og væremåter opp mot andre sangere og aktørers handlemåter i praksisen. Dette vurderingsaspektet er gjennomgående når informantene forteller om sine sangerliv, og speiler samtidig hvordan sangere forholder seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår. Med Bourdieu (1996) vil en forklaring på ulike moralske dommer og etiske holdninger forstått som vurderinger, dreie seg om spenningen mellom posisjoner, «som er grunnlaget for feltets struktur» (s. 122). Det vil si et (styrke)forhold eller en kamp mellom de eldre og de yngre, de konservative og de moderne, mellom de ortodokse og kjetterne, mellom de profesjonelle og «amatørene», herunder mellom de gode sangerne og de «dårlige» alt etter hvilket utsiktspunkt det vurderes fra. Kapittelet avsluttes derfor med en oppsummering og diskusjon basert på informantenes egne vurderinger av det profesjonelle arbeidet i yrkespraksisen og ulike forståelser av hva begrepet «profesjonell» innebærer i musikkfeltet generelt, og i vokalfeltet spesielt.

## 8.1 «Krise i bransjen» og framveksten av en ny sangertype?

Innledningsvis har jeg lagt vekt på å kontekstualisere sangerinformantenes fortellinger med henblikk på endringer i det kulturelle produksjonsfeltet sett i lys av noen samfunnsmessige forhold. Dette gjelder primært perioden mellom 1990 og 2013, hvor så godt som alle på ulike måter var aktive i feltet på en og samme tid. Det er åpenbart en felles oppfatning i informantgruppen at det i dag finnes svært mange dyktige sangere, og at konkurransen om sangoppdragene begynte å hardne til ut over på 2000-tallet, spesielt på sopransiden. Sangerne med internasjonale karrierer gir sterkest uttrykk for at markedet har endret seg betydelig etter den økonomiske krisen som startet i 2007 endte i finanskrakket i 2008. Etterdønningene av finanskrisen vi har sett i store deler av Europa og USA har heller ikke de nordiske landene vært forskånet fra. Pedersen (2011) hevder at vi gradvis beveger oss fra en velferdsstat til en konkurransestat. Store nedskjæringer har rammet kunst- og kulturlivet hardt.<sup>135</sup>

Gitte erfarer at det ofte er de samme sangerne som brukes, og at det er få oppdragsgivere som tør å prøve noe nytt. Hun prøver å være «virkelig glad og takknemlig» hver gang det dukker opp et oppdrag:

Det står 30 andre i kø som vil ha den samme jobben, ikke sant? Jeg synes konkurransen har blitt større, og jeg har også merket på den økonomiske krisen at det har blitt færre jobber. I Danmark stenger de kirkene. Og det har jo vært et veldig godt sted, en riktig god konsertplattform, og der lukker de altså kirkene. Folk går ikke i kirken mer, lite penger og så videre. [...] Jeg opplever at det er krise i bransjen altså. Og jeg synes ikke det er så stor aktivitet fra agentenes side når det gjelder å hjelpe de sangerne som henger like under, og kanskje ikke

<sup>135</sup> Kutt i kunst- og kulturlivet har rammet mange EU-land hardt etter at den dype gjeldskrisen var et faktum. I motsetning til Norge økte mange land sine kulturbudsjett utover på 2000-tallet, ifølge en artikkel i Dagens Perspektiv. Men etter finanskrisen kuttet land som Spania, Hellas, Storbritannia, Nederland og Italia opp mot 25 prosent av kulturbudsjettene fram mot 2013, mens kulturdepartementene i Portugal og Slovenia ble lagt ned (Øvrebø, 2013). For å gi et bredere bilde av endringer i Norden også i den senere tid, gikk det i 2015 fram i en artikkel i Danmarks eldste avis, Berlingske, at en rekke statlige kulturinstitusjoners driftskostnader skulle kuttes med 600 millioner kroner mellom 2016–2019. Den nye danske regjeringen uttalte at de ville omprioritere, og heller bruke pengene på eldreomsorg og skattelette. Frykten blant forskere og kulturledere var at dette ville komme til å ramme kunsten hardest (Rahbek & Munk-Petersen, 2015). I kapittel 9 utdyper jeg endringer på det mangslungne vokalområdet nasjonalt og internasjonalt med utgangspunkt i sangerinformantenes opplevelser av feltet.

heller til de sangerne som virkelig «er noe», hvis man kan si det på den måten. Og de som har fast jobb i et operahus eller i et kor er virkelig heldige. I Nederland har de for eksempel bare kuttet, kuttet, kuttet, både i kirker, orkester og kor, og det er en tendens man kan se rundt omkring i hele Europa. Så det kommer til å bli veldig mange arbeidsløse musikere over det hele, og det gjelder både instrumentalister og sangere og ledere og dirigenter. Det er megakrise rundt om i verden, og folk i alle aldre søker stillinger over alt.

Også Hedda har merket seg at det er færre frilansjobber: «Hvorfor har jeg ikke like mange utenlandske produksjoner i kalenderen min nå?», spør hun retorisk. Hun oppfatter at operahusene har dårlig økonomi, og at det faste ensemblet brukes mye mer enn før: «Jeg vet at det er regissører som har prøvd å få meg inn, men de sier at det ikke er noen penger: Vi må bruke den sopranen vi har. Og man faller fort ut av markedet altså», konstaterer Hedda, som har gjort en rekke produksjoner i mange land og i flere verdenshjørner. Hun erfarer at det også har med alder å gjøre: «Jeg nærmer meg 40 og de tar heller en 25-åring, et spennende, uskrevet blad, jeg vet ikke. Og det er litt skummelt å tenke på. Men jeg har bestemt meg for ikke å få panikk».

Kulturproduksjon i utøvende kulturinstitusjoner er, som Mangset og Hylland (2017) påpeker, «tungt avhengig av offentlig eller privat støtte for sin drift». Dette er ikke et spesielt norsk fenomen (s. 378). På tross av at ingen europeiske land bruker mer enn omtrent én prosent av sine statsbudsjett til kultur, blir Europas kulturbudsjetter likevel stadig mer oppspist. En klar trend i Europa er at staten desentraliserer ved å overføre et større ansvar for finansiering av kultur til regioner og kommuner. Konsekvensen er at ulike prioriteringer fører til store forskjeller (Øvrebø, 2013). En lang rekke kulturinstitusjoner som er avhengig av offentlig støtte, har fått problemer (Vollan, 2012). Blant dem en rekke operahus i land som Italia, Ungarn, Nederland, England, Hellas, Portugal, Spania og Irland. Noen operahus er lagt ned, og mange har foretatt store nedskjæringer, selv om det finnes et og annet lyspunkt som jeg ikke går nærmere inne på her.

Den økonomiske tilstanden i Europa har også hatt innvirkning i USA, som har vært vant til å få besøk av europeiske ensembler. For å tillemppe den nye situasjonen, har det i noen miljøer blitt en trend at nyskrevne operaer baserer seg på få sangerroller og små instrumentalensembler. Videre blir kammermusikk komponert på bekostning av symfonier. På

den måten faller behovet for å leie de største konsertsalene bort. Med mindre produksjoner blir det også mulig å håndtere reise- og boutgifter (Rother, 2012).

I 2010 ble det velrennomerte operahuset *La Scala* i Milano fratatt ni millioner dollar i subsidier i 2010 (Rother, 2012). Redningen ble mangemilliardøren Diego Della Valla, som spyttet inn 41 millioner dollar til vedlikehold (Vollan, 2012). En slik ordning kan minne om situasjonen i USA, hvor kulturinstitusjonene tradisjonelt mottar lite offentlig støtte. Her baseres finansieringen nettopp på inntekter fra markedet og på skattefrie donasjoner fra privatmarkedet (Mangset & Hylland, 2017, s. 390). Men i kontrast til USA har det europeiske markedet historisk sett hatt en modell som ikke ser på kultur som en vare, men som en kulturarv som skal vernes. Dette trass i at det dreier seg om kunstformer som mangler appell hos massene (Rother, 2012). Men her har det altså skjedd betydelige endringer. Det har gått mot et tydelig strategiskifte i mange kulturdepartementer og regjeringer. Store kulturpolitiske forskjeller og ulike finansieringsmodeller i de vestlige landene bidrar til ulike kulturpolitiske legitimeringsprosesser. Støtte til kulturen legitimeres ved at den skal tjene andre gode formål enn seg selv, slik tidligere direktør for Europarådet Robert Palmer siteres i *Dagens Perspektiv* (Øvrebø, 2013). Denne instrumentelle tilnærmingen, hvor kunsten blir et verktøy for myndighetene og kunstnerne blir «økonomiske produksjonsenheter», strider helt klart med kunstnerens egen oppfatning av mål og forventninger. Mer om dette i kapittel 9.2.

Flere av informantene har hatt oppdrag i Tyskland, som kan skilte med mer enn 80 operahus. Etter årelange sparerunder i kulturlivet, besetter teatrene og operaene stadig færre roller med faste medarbeidere, mens antallet gjesteengasjement stiger (Linnhoff, 2012).<sup>136</sup> De tyske operahusene

---

136 Ifølge Linnhoff (2012) var mer enn 1100 sangere innen opera, operette og musikal i 2011 forsikret hos Kunstnersosialkassen, et sosialforsikringsselskap for frilansere. Rundt 620 rapporterte at de også var lied- og oratoriesangere. Alle disse var på jakt etter oppdrag. Das Deutsche Musikinformationszentrum (Det tyske musikkinformasjonssenteret) i Bonn fører løpende statistikk over det kunstneriske personalet i Tyskland. På midten av 1990-tallet var det rundt 16 800 stillinger. I sesongen 2000–2001 var det omtrent 15 500; over de neste ti årene holdt dette antall seg noenlunde konstant. Men for sangerne ser det annerledes ut. Fra midten av 1990-tallet fantes rundt 1800 faste stillinger ved operahusene. Siden har antallet sunket med om lag 500 stillinger, mens antallet gjesteengasjement har steget med 75 prosent, fra 8000 til knapt 14 000. Til denne kategorien telles også sangere som bare kommer på scenen én gang.

står derfor overfor en stadig økende engasjementssøkende gruppe av sangere. Blant fast ansatte sangere i de nordiske operahusene knytter det seg stor bekymring for å få lignende tilstander, med stadig færre faste stillinger for sangere (se også 8.6 og 9). Norge er likevel et av de landene hvor finanskrisen ikke har fått like store konsekvenser for musikere som i andre land, opplever informant Petter:

For her, så er vi ikke like berørt av det som på andre steder. Og vi har fortsatt alle symfoniorkestrene våre og Kringkastingsorkesteret og Operaorkesteret. Men jeg ser jo at ting oftere blir kansellert på konsertfronten internasjonalt. Og i Spania, for eksempel, mister de sponsorene og operahus er lagt ned. Og flere barokkorkestre blir lagt ned. Men de store og de virkelig gode, de overlever jo. Og sånn personlig har jeg ikke merket noe, men det er klart; honorarene har ikke gått oppover i løpet av den tiden jeg har vært med, men jeg føler heller ikke at de går nedover. Når det gjelder oratorier her hjemme, så har det jo alltid vært de samme kirkene, og de samme folkene gjør sine ting to ganger i året og den tralten går jo, ikke sant?

I siste del av sitatet henviser Petter til kirkemusikkområdet spesielt. Og selv om honorarnivået har stått mer eller mindre stille i Norge, ligger det likevel ofte høyere enn ellers i Europa. Størrelsen på honorarene vil selvsagt alltid variere, og har sammenheng med den enkelte sangers status i feltet. Evnen til å forhandle om honorarstørrelsen spiller også inn. Informantene som, i motsetning til Petter, ikke har hatt et agentur i ryggen, opplever nok situasjonen noe annerledes. Etter min oppfatning har det også blitt mer vanlig at organister/kantorer/dirigenter kontakter agenturer når de trenger solister til sine kirkemusikalske oppføringer med kor og orkester (se 8.7).

Både i forkant av og etter Kulturrådets lansering av forsøksordningen *Profesjonalisering av kor* i 2009 har det foregått en profesjonaliseringsprosess på kor- og ensemblefronten i Norge (jf. 4.8). Henrik har merket at det har begynt å dukke opp flere betalte ensemblejobber, altså «større muligheter enn det var før, hvor det bare var i operakoret at man fikk betalt». Men ikke alle vil eller kan synge i kor og ensembler, og konkurransen om stillinger er stor internasjonalt og økende her hjemme (se 9.7). Også her ser det ut til at det i stor grad er yngre sangere som foretrekkes.

Sangermarkedet har alltid vært vanskelig, mener Stian: «men, det er jo ikke lettere i dag, altså». Han stiller seg imidlertid kritisk til at det er så

mange «andre kriterier» som har kommet inn i bildet, og uttrykker stor skepsis for hvordan dagens sangere lanserer seg selv og skaper seg et *image*:

Jeg vil gjerne vite hva som er innenfor den innpakningen altså! Mange er flinke i dag, såkalt «flinke», men det kan jeg også si litt nedsettende. For det å være flink er ikke det samme som å bli artist eller kunstner. Det er mange som gjør alle de rette tingene, men samtidig synes jeg at disse her akademiene og høyskolene ikke tar vare på personligheten. For jeg opplever at det alt for få personligheter som kommer fram egentlig. [...] Og det var det kanskje mer rom for før. Men det er klart at det var mange da også, som bare forsvant ut i periferien og aldri ble noen ting. Og det er et veldig tøft marked i dag, det ser jeg.

Stians observasjoner kan ha sammenheng med at han tilhører en generasjon da en rekke verdenskjente sangere hadde en helt annen status enn de største sangerne har i dag. Også Gitte tror dette har å gjøre med en kommersialiseringsprosess som begynte å eskalere med sangere som Te Kanawa, Fleming og de tre tenorer Domingo, Pavarotti og Carreras: «hele den klanen der. Og det synes jeg skinner igjennom på utvalget av sangere i dag altså, virkelig mange gode sangere», sier Gitte.

Ifølge Plotkin (2016) tilhører Fleming den siste gruppen med store sangere som kan sies å være produkter av enn annen «epoke». Toppsangere i Flemings generasjon og generasjonen før henne, blant annet Beverly Sills, Marilyn Horne og Plácido Domingo, ble klokt ivaretatt og veiledet av managere, plateselskap og toppdirigenter. De beste managerne hadde god kunnskap om repertoar og stemmefag, og ble «arkitekter» for sine klienters karrierer. Klesdesignere sørget for at de fikk sin egen *signature look*. I denne epoken var det også mulig å lage innspillinger av operaer, oratorier og den øvrige sanglitteraturen jevnlig. I dagens digitaliserte verden som er i konstant utvikling, ser platebransjen helt annerledes ut. Ulike digitale distribusjonskanaler er tilgjengelig for alle og enhver. Det hevdes at det klassiske musikkmarkedet er i ferd med å bli mettet. Strømmetjenestene har sørget for at CD-salget har sunket dramatisk, og platebransjen beskyldes dessuten for å være lite nytenkende med hensyn til valg av repertoar (jf. 2.6). Også Bourdieu (1991) påpeker at plateindustrien helt fra 1970-tallet *tvang* et repertoar på de aller største artistene, og noen ganger også «ett spelsätt och en stil» (s. 176). Dette førte til en spesifikk definisjon av den legitime smaken.

Fleming har medvirket på minst 40 plateinnspillinger. Ifølge Plotkin (2016) konstruerte utgiverne markedsføringskampanjer for toppsangerne

som oppnådde kjendisstatus, ofte også utenfor operaverdenen. Disse sangerne forsto hvordan mediene fungerte, og hvordan de skulle bli venner med «de riktige menneskene» i styrer og i politikken. De lånte bort sin betydelige tiltrekningskraft mens de i stillhet hadde innflytelse på avgjørelser som bidro til å holde operafeltet sterkt. I motsetning til i dag ga mediene, inkludert TV-stasjoner, også omfattende dekning av kunsten i sin helhet. Debutkonserter ble bredt dekket, og operaproduksjoner, kirkekonserter og liedaftener ble anmeldt av musikk kritikere. Dagens situasjon kunne ikke ha vært mer annerledes og vanskelig, hevder Plotkin (2016). Han bemerker også all tiden sangere i dag må vie entreprenørvirksomhet. Dette har vokst fram suksessivt. For også Fleming (2005) kommenterer i sin bok at planlegging har blitt en enorm tidskonsumerende jobb etter at hun trappet ned på antallet operaroller, selv med et agentur i ryggen:

These days, it sometimes feels as if I spend more of my time on the logistics of singing than I do on the art and performance of it. I go over every detail of every travel schedule, interview, recording, repertoire choice and programme [...] to the point that I often feel as if I'm planning a military campaign rather than a tour. (Fleming, 2005, s. 122)

Vi ser altså en gradvis endring hvor kunstnere i stadig større grad må vie av sin tid til andre oppgaver enn de rent kunstneriske for å overleve i markedet.

Til tross for at Petter er yngste informant, har han dannet seg en oppfatning av at sangertypen har endret seg. En konsekvens av at det finnes så mange gode sangere i dag, er at de «sympatiske» sangerne har et ekstra fortrinn:

Det er så mange å velge imellom, sånn at hvis en sanger ikke synger veldig, veldig mye bedre enn alle andre, så velger du ikke drittsekken altså. For det er ikke rom for det nå. Men det er noen sangere som rett og slett ikke har noe i bransjen å gjøre. De som var store stjerner før, i gamle dager, da var det nok mer rom for det. Sånne primadonnaer, du vet, på tidlig 80-tallet hvor CD-industrien var på topp. Og fikk du en Grammy, så ble du flydd på «first class» til USA og skulle motta prisen. Men får du Grammy nå, så er det så vidt man får vite om det, ikke sant? Og sangere fløy alltid på første klasse, de var stjerner, men sånn er det jo ikke lenger. Nå er det nok mer sånn at man oppfører seg ordentlig. Jeg er sikker på at det var operastjerner som knuste bilder på hotellrommene, litt sånn som rockeband gjør innimellom. Helt sikkert noen episoder med sangere som satte seg selv veldig i sentrum, at de ikke så noe annet.



Myten om primadonnaene lever i beste velgående, men det ser ut til å være en felles oppfatning i informantgruppen at den nye sangertypen skal være litt mer som «folk flest». Ifølge Veire (2008, s. 54–55) er dette noe norske medier også vektlegger, framfor å presentere musikere som noe opphøyd og livsfjernt.

Enkelte informanter framhever altså at det sirkulerer mange «myter», eller det som etter mitt skjønn også kan forstås som kjønnsstereotype oppfatninger av sangere: «og det jo noen som oppfyller disse mytene utrolig mye mer enn andre», påpeker Tone. «Sopraner og tenorer er jo dumme og mezzoeer er late og basser vil bare dra på fisketur og helst ikke anstrenge seg i det hele tatt. Og barytoner er litt i sin egen boble», sier hun og ler hjertelig, men blir straks mer alvorlig når hun uttrykker at fordi det er så mange sopraner «så er det nok mange som føler at de må skille seg litt ut ved å være ekstra spesielle og mer på hugget». Da Tone gikk på operahøgskolen opplevde hun et press rundt det å skulle «se ut som en sanger»:

Vi følte at vi måtte pynte oss og vi gikk jo alltid i høye sko, for vi hadde liksom ikke det instrumentet som vi gikk og bar på. Men det har på en måte forandret seg. Og jeg har hatt et behov for å fjerne meg litt fra det der stempelet med at man skal se ut som en sanger. Jeg trenger ikke at folk skal se det, og ofte lar jeg være å si at jeg er det. Men det er forskjell på hvordan jeg kler meg privat og på konserter, selv om jeg er en type som kan stille i litt forskjellige typer klær der også. Men så er det jo noen konserter, for eksempel oratorier, hvor kvinnene stiller i en sid kjole som er litt nøytral og mennene i smoking eller kjole og hvitt. Og selv om jeg noen ganger tenker at vi er gammeldagse, synes jeg det er fint også, og at det på en måte er sånn det skal være.

Denne doxabaserte erfaringen illustrerer hvordan gammelt og nytt filtreres sammen i praksisen. Jeg legger for øvrig merke til at det er flere informanter som, i likhet med Tone, ofte unngår å fronte at de er sangere. Som vi senere skal se, har dette med yrkets legitimitet utad å gjøre.

Det er tydelig at *image* er vesentlig, også i klassiskverdenen. Mediene bidrar til enten å skape eller å spille på kjønnsstereotyper, samt å holde dem levende. Da barytonen Audun Iversen høsten 2007 kledde seg i fotballtrøya til sitt favorittlag under de innledende prøvene i Dronning Sonja Internasjonale Musikkonkurransen (som han for øvrig vant), ble dette en viktig del av portrettintervjuet i NRK P2, skriver Veire (2008, s. 54). Når kvinnelige sangere skal portretteres, rettes gjerne søkelyset mot musikken «og privatlivet»

(s. 55). Kvinner og menn innen den klassiske sjangeren framstilles altså på ulike måter. Der internasjonale medier kan være mer opptatt av eksklusivitet og stil, er gjerne norske medier opptatt av temaer som angår folk flest. Men også utøverne kan spille på gjenkjennelige stereotypier, erfarer Veire.

Bjørn har aldri brydd seg med om han «ser ut som en sanger» og om hva folk synes «verken om bekleddning eller måter å snakke på om ting», det har jeg aldri orket, poengterer han og utdyper: «Jeg går ikke i åpen frakk og med hatt som en del gjør. Det har jeg aldri skjønt vitsen med for min del, jeg merker at jeg melder meg ut av det spillet». En forklaring kan være at Bjørn tilhører den eldste generasjonen sangerinformanter. Det kan også handle om et individuelt valg, uavhengig av generasjonstilhørighet. Bjørn karakteriserer seg «mer som den typen som går på fjelltur hele tiden, og det får jeg jo høre også da», sier han og ler, fullt klar over at han med dette oppfyller bass-stereotypien. Bjørn opplever likevel at noen sangere «tar veldig mye plass», og at særlig enkelte unge sangere ter seg som om de «mangler antenner». Et eksempel er *namedropping*, hevder han, «altså når sangere helt bevisst og taktisk fletter inn steder de har sunget og folk de har møtt i stadige bisetninger». Denne form for vurdering av andre sangeres være- og handlemåter er et gjennomgående trekk i forskningsmaterialet. Særdeles fremtredende er det i informantenes fortellinger fra yrkeslivet.

Hvorvidt det er stor forskjell mellom kjønnene i klassisksjangeren kan ikke Bjørn si for sikkert, men han opplever likevel at basser og alter er litt annerledes enn tenorer og sopraner. «Kanskje er det en klisjé, men det er jo et spørsmål om hvorfor det har blitt klisjeer», legger han til. Bjørn tror at det kan ha med temperament eller lynne å gjøre, og refererer til en kollega som sa: «Vi basser trives godt sammen». Underforstått kan ikke det samme sies om alle stemmekategoriene. Bjørn mener det kan «være farlig å generalisere», og slik jeg forstår hans karakteristikk, handler fenomenet like mye om forskjellige mennesketyper enn om kjønnsforskjeller og stemmefag.

Selvfølelsen «sitter i stemmen», konstaterer Stian. Han kritiserer sangere «som kan synges høyt og sterkt, og som tror de kan oversynges hvem som helst». Og publikum lar seg imponere. Dette påvirker noen av sangerklisjeene, tror Stian, og utdyper: «Noen skal være riktig bass eller tenor, og så er det sånne damegreier, de blir nesten en parodi av seg selv».

Også Fleming (2005) ironiserer over temaet: «One of the hallmarks of sensitive, intelligent people is that they don't make sweeping generalisations about others based on physical appearances – unless, of course, the people being generalised about are opera singers» (s. 161). Enten disse stereotypiene kommer utenfra eller innenfra, er det et vesentlig poeng at når informantene vurderer slike «klisjeer» eller «myter» i feltet, holdes de samtidig levende. På den måten er det mye som består i oppfatningen av handle- og væremåter i sangerpraksisen.

Informantene opplever at en ny sangertype har vokst fram parallelt med den tiltagende krisen i bransjen. Hvorvidt dette dreier seg om én spesifikk sangertype eller flere med ulike holdninger, kommer jeg tilbake til i kapittel 10.3. Også sangerbefolkningen har økt. Brage tror at dette kan føre til noe positivt, «så lenge disse sangerne gjør en god jobb». Dyktige sangere vil bidra til at flere går på konsert og på den måten generere etterspørsel. I det konkurranseutsatte markedet er det likevel slik at for å kunne bli tatt med i betraktningen, er hver enkelt sanger avhengig av praktiske tilganger i feltet slik vi snart skal se. Det handler ikke bare om å gjøre en god jobb, men om å beherske «spillet» ved å investere i den sosiale praksisen gjennom adekvate handlemåter.

## 8.2 Debutkonserten

Debutkonserten gir økt forståelse av både stabilitet og endring i sangerpraksisen over tid, og kan forstås som en praktisk tilgang i feltet. Bjørn, Stian og Brage debuterte i *Aulaen* på 1980-tallet.<sup>137</sup> I årtier, helt fram til de mer fullverdig høyere musikkutdanninger ble etablert, var «debutantvesenet» ifølge Vollsnes (2011) en helt særegen institusjon i norsk musikkliv.<sup>138</sup> Antallet debutanter i første halvdel av 1900-tallet var stort, og Vollsnes (2011, s. 12) uttrykker i den forbindelse:

<sup>137</sup> *Aulaen* er et begrep som har sirkulert i Norge i over 100 år, og refererer som kjent til Universitetets aula i Oslo (Vollsnes, 2011, s. 3). Universitetets nye festsal, som *Aulaen* også har blitt kalt, hadde sin åpningsfest 2. september 1911 (s. 4). Med sitteplasser til 700 mennesker og ståplasser helt bakerst kunne opptil 1000 mennesker trykkes inn i salen (s. 14).

<sup>138</sup> Noen musikere debuterte «i svært ung alder, før de var opptatt som fullverdige studenter, slik som to av dagens fremste pianister. Håvard Gimse debuterte i aulaen i 1984, bare 18 år gammel. Og Leif Ove Andsnes var bare 17 år ved sin debut i 1987» (Vollsnes, 2011, s. 33).

De unge som ville satse på en kunstnerkarriere måtte opptre med en egen konsert, et slags mesterarbeid, hvor de ble vurdert av musikkritikere, av mulige konsertarrangører og selvsagt av familie og venner. Ble debutanten hyllet, var kanskje veien åpen for en profesjonell karriere, men det er også store skarer av debutanter som tross god mottagelse ved debutkonserten aldri fikk noen lysende livsbane på scene eller podium.

Antallet debutkonserter avtok da staten overtok musikkonservatoriene fra 1970-årene, og etter at Norges musikkhøgskole ble opprettet i 1973. «De formelle eksamener ved utdanningsinstitusjonene var kanskje bedre dokumentasjon for det kunstneriske nivå» (Vollsnes, 2011, s. 33). Brage, som ikke hadde noen formell utdanning, forteller: «Jeg var 39 år, så det kom sent. Og jeg hadde jo konsertert landet rundt i mange år, så debutkonserten var jo for å få fastslått et kompetansenivå. Det var veldig viktig da», legger han til, «men det gikk vel ikke så veldig mange år før det ble slutt med sånne debutkonserter».

Brage og Bjørn var begge vel etablerte i musikklivet før de debuterte, og forteller ikke mye fra omstendighetene rundt debutkonsertene annet enn at det var en positiv opplevelse. At det også medførte publisitet var et vesentlig trekk ved debutkonsertene på denne tiden. En rekke kritikere fra de største avisene var alltid representert, og deres anmeldelser (hvis de var gode) kunne bidra til nettverksbygging og muligheter for en lys framtid som sanger (se 8.8). En slik funksjon er det ingen av informantene som opplever at mediene har i dag, med unntak av TV-mediet.

Slik jeg oppfatter det, grep ikke Stian de mulighetene som dukket opp i kjølvannet av debuten på midten av 1980-tallet. Det var et impresariobyrå som holdt debutkonserten, og Stian forteller: «Var du heldig, satt det 40–50 mennesker i salen, men det var fullpakket hus; seks–syv busser fra hjembygda og fantastiske kritikker». Som en følge av dette fikk Stian et toårig arbeidsstipend fra staten. Han ble også tilbudt en rolle i operaen, men takket nei til denne. Han begrunner sitt valg med at han ikke klarte å glede seg over det positive som skjedde rundt han. Debutkonserten opplevdes i stedet som «et slags forvarsel om noe», og han rekonstruerer opplevelsen ved å fortelle:

Samme ettermiddag som konserten skulle finne sted tenkte jeg: «Dette kommer ikke til å gå». Alt var borte vekk: «Nå kommer alle til å bevitne at jeg ramler fullstendig igjennom». Så det var tøft og jeg syntes at stemmen ble borte. Men

det rare er, det vet vi jo alle sammen når vi står der og må, så kommer det noen ting likevel. Men etter den konserten, så tenkte jeg: «Dette er finalen». Jeg holdt jo på en del år til, men likevel så ble det et vakuum, før eller senere så [...] Og det var en veldig sånn tristhet selv om jeg fikk veldig fine kritikker. Jeg kunne ikke glede meg over noen verdens ting faktisk.

Stians debut ga mange muligheter, men det ser ut til at han har konsentrert seg om begrensningene. Selv uttrykker Stian: «Hvis jeg skal være litt etterpåkløkk, altså hvis jeg hadde kommet i litt bedre hender og kanskje vært en friere person, så tror jeg at tingene kunne ha lagt seg annerledes til rette». Stian forteller at det var en «veldig ensom prosess». Han hadde et flott samarbeid med pianisten, men da konserten var over «så forsvant han ut av bildet, da hadde han gjort jobben sin, ikke sant?» Stian vet ikke helt hvorfor han valgte å debutere, men tror at initiativet ble tatt av personer i musikkmiljøet rundt han enn av han selv. Selv kunne han ikke noe om markedsføring og det var impresariobyrået som sørget for det praktiske; som å skaffe pianist, søke støtte og annonsere. For å samle nok midler til konserten, lånte Stian penger av broren «som ikke var musikkinteressert». Konserten gikk i overskudd, og pengene ble betalt tilbake umiddelbart etter debuten.

Jeg legger merke til Stians ambivalens knyttet til at det kom så mange folk fra hjembygda for å overvære debuten. På den ene siden opplevde han det som fantastisk at Aulaen ble fylt av publikummere, men det var likevel en skrekkblandet fryd: «Jeg hadde jo opptrådt i mange sammenhenger i hjembygda, men ble litt bekymret fordi aulakonserten var en konsert med finkultur», sier han og ler. «Faktisk instruerte jeg noen i bygda til å informere om at det var vanlig å vente med å klappe til en avdeling var ferdig og sånne ting. Bare helt prosaisk da». Når han i dag ser tilbake, tenker han på sine sambygdingers oppmerksomhet som rørende:

Mange av de som kom skrudde vanligvis av radioen når det var noen som skrek litt. Jeg tror at det var selve totalopplevelsen for folk flest, det å komme inn i Aulaen, sitte der å se meg der framme å geberde meg, ikke sant?

I ettertid har Stian fått kjennskap til at flere av hans sambygdinger i mange år tok vare på avisutklipp som omhandlet hans karriere. Etter debutkonserten fikk han tilbud om å prøvesynges i Tyskland, og en impresario ville

gjørne ha han inn i sin stall. Men Stian hadde mistet helt troen på seg selv: «Jeg hadde nådd en grense og turte faktisk ikke å si ja. For da hadde jeg sikkert fått mange oppdrag og bare møtt meg selv i døra, det ene nederlaget etter det andre». Han fikk likevel en rekke sangoppdrag, men søkte seg etter hvert til et operakor for å slippe unna det største presset (se også 9.7).

Sangeryrket er i endring, men det usikre består. Usikkerhet relatert til sangprestasjoner er ett aspekt ved sangerpraksisen. Et annet er den karrieremessige og økonomiske usikkerheten som sangere må være i stand til å tåle for å «overleve som yrkesaktive på et hierarkisk og konkurranseorientert kunstfelt» (jf. Kleppe et al., 2010, s. 10). Det fordrer at sangere er sterkt motiverte og fleksible, og at de har tilgang til relevante uformelle nettverk.

### 8.3 Nettverk, staller og støtteapparat

Sosial kapital dreier seg framfor alt om de kontakter som knyttes mennesker imellom. Dette utgjør en særskilt tilgang som en gruppe mennesker drar fordel av (jf. kap. 3). Med så mange dyktige sangere som konkurrerer om de samme jobbene, er tilgang til uformelle nettverk og støtteapparat vesentlig for å kunne etablere og opprettholde yrkesbanen. Men det vil være en feiltakelse å hevde at sosiale nettverk og bekjentskaper er det som har størst betydning for å oppnå anerkjennelse som klassisk sanger. En slik generell antakelse om kunstnere ville ha redusert troverdigheten til kunstfeltet drastisk, slik Solhjell og Øien (2012) påpeker. For kunstnere som opplever seg satt utenfor, kan imidlertid dette brukes «som en fattig trøst» (s. 335).

Alle sangerinformantene har fått oppdrag i større eller mindre skala på ulike arenaer både underveis i utdanningen og nokså umiddelbart etterpå. Det ser ut til å være en felles, pragmatisk tilnærming av nykommere i feltet å betrakte det som «lønnsomt» å ta imot de oppdragene som byr seg i oppstartsfasen. Her vil det sjelden dreie seg om å stå på de største scenene. Ved å være synlig og til stede, investeres i den sosiale praksisen. I likhet med Brage, Andreas og Kirsten, takket Gitte ja til nesten alle jobber i begynnelsen, uansett honorar. Ved å velge

en skoleringsvei utenfor en utøvende musikkutdanningsinstitusjon, opplevde Gitte det vanskelig å få tilgang til relevante nettverk (jf. 7.3). Hun sang derfor av og til vederlagsfritt. I samarbeid med en tenor og med faren som akkompagnatør opptrådte hun på galleriutstillinger, lokale festivaler, samfunnshus og i kirker i Københavnområdet. Etter hvert ble hun invitert med i en kvintett som gjorde gammel italiensk renessansemusikk, ofte akkompagnert av en lutt eller en cembalo og andre tidliginstrumenter. «Deilig», kommenterer Gitte, og utdyper hvordan hun kom på banen som sanger:

Bassen i ensemblet var veldig god på å selge oss ut. Vi fikk oppdrag over hele landet og kom med i et radioprogram og hvert skritt førte til det neste. Og vi samarbeidet også innad i ensemblet og jeg gjorde mange konsert er med mezzosopranen der. Så ble jeg kjent med andre sangere. Jeg har vært i så mange konstallasjoner gjennom årenes løp! Etter hvert tok jeg også kontakt med ulike operasjefer. Jeg var veldig iherdig og ringte og skrev, og øvde meg og øvde meg. Til slutt endte jeg opp som understudy på en rolle i Bortførelsen fra Seraillet og fikk samtidig en rolle i Cavalleria Rusticana, og plutselig hadde jeg to roller å innstudere på kort tid. Det var så moro, helt fantastisk. Så det var egentlig min debut som operasanger, og selvrespekten vokste.

En nærliggende tolkning kan være at hun gjennom øvelse og i samarbeid med andre nettopp lærte seg måter å handle på for å få innpass i markedet, en praktisk kunnskap som ble utviklet gjennom hardt arbeid og pågangsmot over tid. Slik læres også «spillereglene» i feltet. Dette kan i sin tur gi adgang til visse sosiale kretser og innbringe status, men gjøres ikke på egen hånd. Ressurser blir tilgjengelige gjennom relasjoner, og kan bare oppnås i sosiale nettverk.

Alle aktører i musikkfeltet har sine nettverk, men deltar selvsagt også i andres nettverk. Et nettverk innebærer relasjoner mellom aktører eller posisjoner som står nært hverandre i feltet, enten direkte eller indirekte (Bourdieu, 2006, s. 18). I nettverkene inngår kunstnere og andre aktører i feltet, støttepersonell, publikum, medier, politikere og kritikere. Som Solhjell og Øien (2012, s. 67) er inne på, har ikke nettverk en struktur. De er derfor verken formelle eller uformelle, som et resultat av overveielser eller forhandlinger. Nettverk henger nøye sammen med kunstnerisk kvalitet og anerkjennelse: «Viktige agenter har store nettverk, uviktige agenter har

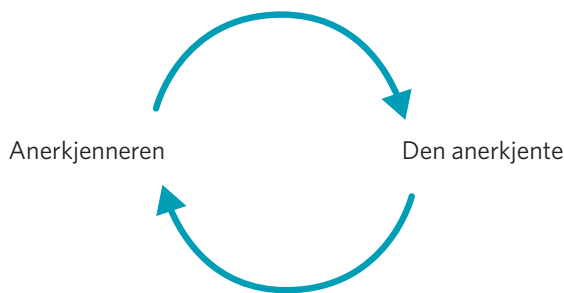
små» (s. 66). I de store nettverkene vil vi derfor finne aktører med mye makt i det klassiske musikkfeltet. Det største nettverket vil dannes rundt de mest anerkjente sangerne og rundt de aktørene med størst evne til å gi kunstnerisk anerkjennelse og symbolske tilganger, slik som anerkjente dirigenter, regissører eller operasjefer og castingdirektører. «De fleste, særlig publikum, vil inngå i flere nettverk, kanskje uten å registrere det selv. De tydeligste posisjonene er som magneter, som trekker til seg agenter med bestemte ladninger av habitus, kunstneriske preferanser, symbolsk og kulturell kapital» (Solhjell & Øien, 2012, s. 67). Imidlertid er det mye som tyder på at nettverkene på vokalfeltet har blitt mer ustabile. Neste kapittel avdekker nettopp informantenes opplevelse av en «kynisk verden» preget av en bruk-og-kast-mentalitet hvor det er lite som kan tas for gitt.

Gittes vei inn i feltet illustrerer betydningen av et støtteapparat som utgjør kjernen i nettverket. Her er relasjonene mellom aktørene mer direkte og personlige (jf. Solhjell og Øien, 2012, s. 68). Det vil likevel ikke dreie seg om støtte fra familie og venner alene (jf. 5.9). En sangers støtteapparat kan for eksempel bestå av andre sangere, instrumentalister, sanglærere, dirigenter, kantorer, regissører, en impresario, et trofast publikum, journalister og andre personer i nettverket som kan bidra med praktisk hjelp, råd, støtte, omsorg og materielle goder (jf. Bourdieu, 1995a, 2006). Ved å komme med anbefalinger og positive omtaler kan et støtteapparat bidra til belønninger av mange slag, for eksempel verdifulle konsertoppdrag som kan frambringe nye konsertoppdrag, stipendtildelinger samt det å komme inn under et agentur. Dette genererer i sin tur større nettverk og tydeligere støtteapparat. Slike symbolske belønninger fordrer at aktørene i støtteapparatet og i det samlede nettverket har troverdighet og anerkjennende makt. Det vil også innebære at sangeren som blir anerkjent, gir anerkjennelse tilbake (jf. Bourdieu, 1993, s. 76–78; Solhjell & Øien, 2012, s. 68–69).

I et bourdieusk perspektiv har ikke sangeren skapt seg selv, men er snarere «skapt» av alle dem som har bidratt til å «oppdage» henne og «konsekre» (helliggjøre) henne innenfor det kulturelle produksjonsfeltet (Bourdieu, 1993, s. 76–77). Poenget er at jo mer «helliggjort» anerkjenneren er, desto mer ettertrykkelig kan vedkommende helliggjøre



det kunstneriske produktet, eller snarere sangeren og alt det hun eller han står for. Men også anerkjenneren er oppdaget og skapt innenfor det samme feltet. Hans investeringer vil kunne gi kommersiell verdi ved å bringe sangeren inn i markedet. Det kan eksempelvis dreie seg om en anerkjent impresario som proklamerer verdien av sangeren, som han elsker alt ved, hennes stemme, musikalitet, utseende og handlemåter. Han investerer hele sin prestisje og blir på den måten å betrakte som «a ‘symbolic banker’ who offers as security all the symbolic capital he has accumulated», men som han risikerer å tape hvis det viser seg at han «backs a ‘loser’» (Bourdieu, 1993, s. 76). Å høste avkastningen av slike investeringer er altså både av økonomisk og symbolsk art, og bringer kunstneren inn i «the cycle of consecration» (s. 77), noe følgende (figur 1) illustrerer:



**Figur 1.** Konsekrasjonssirkelen.

Denne «anerkjennelsens spiral» dreier seg om rangering som den «primære målestokk» for kunstnerisk anerkjennelse (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 70). Og slik jeg tolker forskningsmaterialet i denne studien, fører rangering til vurderinger av alt og alle. Dette fenomenet ser ut til å gjennomsyre informantenes livshistorier, slik vi skal se mange flere eksempler på etter hvert som analysen skrider fram.

Å bli betraktet som en lovende sanger med et stort potensial, ser ut til å initieres underveis i studietiden, og i noen tilfeller enda tidligere. Det er ikke ensbetydende med at vedkommende når de symbolske høyder. Som nykommer i feltet vil imidlertid en lovende sanger allerede kunne ha «et lite, men tydelig støtteapparat rundt seg» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 69). Her står agenturene sentralt, men også dirigenter og regissører. En

sangers bane gjennom feltets posisjoner vil i likhet med en annen kunstners bane også være

en historie om utvikling av støtteapparat og nettverk. Kunstnere utvikler meget ulike støtteapparat, og får derfor helt ulike nettverk. Men jo nærmere kunstnere står hverandre kunstnerisk, og jo høyere anerkjennelse de har, jo større sammenfall er det mellom deres støtteapparat og nettverk. (Solhjell & Øien, 2012, s. 69)

For hver enkelt sanger representerer nettverkene hun inngår i en del av hennes sosiale kapital. Dette krever altså investeringsstrategier som både legger grunnlaget for og frambringer sosiale forbindelser og kontaktnett som kan anvendes på kort og på lang sikt. Arbeidet er en kontinuerlig prosess som sangeren må bruke både tid og energi på. Noen nettverk er imidlertid mer solide og stabile enn andre.

Ulike oppdragsgivere har sine egne «staller», opplever Bjørn, «og hvis du er inne, kan du få mye å gjøre». Over tid vil nye aktører komme på banen med sine nettverk: «Så du kan være inne en stund, det opplever vi jo stadig mange av oss, ikke sant? Og så kommer det noen andre, og så er du helt ute», erfarer Bjørn, som mener at nykommerne har en plikt til å oppdatere seg: «For da er det akkurat som at alle de årene du har vært der, er helt uten betydning». Nettopp av den grunn blir det viktig for sangere å inngå i flere nettverk. Sangere som fortrinnsvis synger på regionalt og lokalt plan, vil i så måte være mer sårbare for slike utskiftinger som Bjørn her er inne på. Noen lokale aktører inngår i både nasjonale og internasjonale nettverk. Derfor vil et kontaktnett med disse lokale aktørene ha stor betydning. Men jo mindre og «lokalt» nettverket er, desto mer ustabil vil det være.

Synnøve opplevde at «alt plutselig snudde», fra å være etterspurt og løftet fram i mediene lokalt og regionalt, til å bli mer eller mindre ekskludert (jf. 7.1). Selv finner hun det vanskelig å forstå, og mener at det kan ha å gjøre med en spesifikk konsert hvor hun «kanskje ikke gjorde det så bra», som hun sier. Etter dette opplevde hun at flere tidligere oppdragsgivere «rottet seg sammen». Slik jeg forstår dette, opplevde hun at det oppsto en konsensus i miljøet, som på kort tid plasserte henne «utenfor»:

Det dabbet litt av med sangoppdrag og så er det akkurat som at jeg bare godtar den rollen. For jeg er jo ikke så flink, skjønner du? Og det sitter dypt, helt tilbake fra studietiden. Og da tenker jeg at det er noe med måten min å synge på eller med musikaliteten min som slår ut uheldig av og til. Kanskje i pressede situasjoner. Eller så kan det være noe med meg som provoserer folk, Ja, men skjønner du hva jeg mener? Jeg tenker av og til at de kanskje kan være noe med måten jeg er på, eller måten jeg ser ut på som av og til kan trigge noen, sånn helt ubevisst.

Igjen ser vi at opplevelsene fra studietiden har satt dype spor. Om det er slik at Synnøves usikkerhet har blitt kommunisert ut, kan det også ha bidratt til en form for boomerangeffekt. Alle sangere opplever å bli avvist, og jeg oppfatter at informantene har et nokså nyansert bilde av realiteten i dette. Men fordi det sjelden foreligger en uttalt begrunnelse, kan det generere tankemønstre hvor sangeren leter etter mer eller mindre plausible forklaringer. Informantene ser ut til å forstå noen av mekanismene i feltet. Likevel leter de etter *den ene* faktoren som kan ha vært utslagsgivende for at ting gikk som de gikk. Slik framstår sangerpraksisen tvetydig.

«Det er ikke alltid like lett å bli profet i eget rike», erfarer Andreas. Han har en rekke oppdrag utenbys, men får sjelden oppdrag i hjembyen. Han vet ikke hva det kommer av, men synes det er «litt søkt» at noen oppdragsgivere velger å overse at han faktisk lever på fulltid av sangen: «Du blir verdsatt for at du er en trivelig kar, men ikke verdsatt fordi du er en profesjonell sanger». En årsak tror han kan være at han er kjent som en «altmuligmann», og at de ikke kjenner til hans ambisjoner. «Men jeg gir egentlig blaffen. Jeg har nok å gjøre andre steder». Andreas registrerer at det er flere lokale sangere som ikke slipper til, og han har spekulert litt på hvilke mekanismer som trer i kraft. Han tror det kan ha å gjøre med at noen oppdragsgivere vil identifisere seg gjennom andre, ved å hente inn folk utenfra. Her opplever jeg at Andreas nærmer seg en sosiologisk selvinnsikt som illustrerer «anerkjennelsens spiral»: Anerkjenneren (i dette tilfellet oppdragsgiveren) anerkjenner en sanger som allerede er anerkjent og som på sin side anerkjenner anerkjenneren (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 28).

Dette fenomenet blir også illustrert når Kirsten forteller at hun synes det er «en god politikk» at lokale oppdragsgivere mikser litt ved å bruke

både «interne og eksterne solister». Men hun reagerer på at lokale sangere sjelden får være med ved store konserter eller markeringer som gjerne får nasjonal eller internasjonal oppmerksomhet. Da hentes gjerne utflyttede sangere «hjem», mens gode lokale krefter blir tilside-satt: «Og der sitter nobilitetene og folk som ikke har greie på musikk på de beste plassene, mens de lokale kunstnerne blir trengt sammen bakerst i et hjørne». Kirsten mener det «er til å gråte av på vegne av kunstnerne», men ser «at det handler om enkeltmenneskers makt og om allianser». Selv har hun alltid følt seg friere når hun har gjort ting andre steder.

Det er en veldig «snodig kultur i norske institusjoner, noe janteaktig» påstår Brage, som opplever at institusjonene sjelden verdsetter sangerne, men snarere bidrar til «å holde dem nede». Dette handler først og fremst om rolleforvirring og uforløste temaer, mener han:

Jeg tror det dreier seg om at de menneskene som sitter og ansetter sangere ved operaene, rikskonsertene eller NRK, de har ikke bestandig et forsonet forhold til sin egen rolle som arrangører, casting director eller agent. Det noe som ikke er helt i orden, de har en slags skjult agenda eller skjulte motiv. Hvis man hadde gått på skole for å bli agent og ble det, ville man sannsynligvis ha fyllestgjort sine drømmer og virkeliggjort det man bar på. Da ville man antakelig blitt en veldig flink agent. Men hvis man ønsket å bli sanger eller musiker eller regissør og så gikk ikke det, og så ble man agent isteden, da vil man sitte der med noen uforløste temaer som vil prege hele virksomheten. I de fleste tilfeller vil dette sannsynligvis ikke være veldig gunstig. Ikke sant, det er sånne spøkelses i skapet. Så hvis man ville gjøre om på det, måtte man kanskje i utdanningsinstitusjonene høyne statusen for dem som jobber med kultur eller med kulturformidling og få folk som virkelig er interessert i det, og som faktisk studerer det og ikke noe annet. Da vil du få folk som ikke strever med sin egen rolle og som blir medspillere i stedet for en motpart.

Disse «spøkelsene i skapet», som Brage er inne på, dreier seg altså om folk som ikke har fått oppfylt sine egentlige drømmer og mål, det være seg i agenturer, i utdanningssystemet eller andre institusjoner. Hedda er inne på tilsvarende og forteller at hun respekterer folk som har faglig tyngde, men at det ikke finnes noe mer provoserende enn å bli avvist av folk som er «inkompetente»:

De som styrer Kultur-Norge rundt omkring er ikke alltid like kompetente. Men de kan være slemme. Og ofte er det de vanskeligste å forholde seg til, den egentlige mafia som ikke har peiling. Det er det som er så ille. Og at du har sunget på Bayerische Staatsoper, det har ingen betydning. Det kunne like gjerne vært «Bratwürst», de vet ikke forskjell en gang,

Informantene er opptatt av å formidle at det ikke bare er musikalske og vokale kriterier som avgjør hvem som får jobber. Andreas opplever at det ofte er «gjengangere» som får oppdrag, og tenker innimellom «hvorfor hun?» Han hevder at det «skjer mye rart» i kulissene, og at det knyttes «en del bånd over premiereølet som gjør at vedkommende blir brukt nesten gang». Også Bjørn mener det er «utenommusikalske ting» som egentlig betyr noe. Han observerer at noen sangere har «klippekort», og mener det handler om «kameraderi». Bjørns ønske er at mange skal få muligheten, og anser det som et problem når en sanger «blir den eneste» uten at det tas hensyn til alder og erfaring når visse operaroller skal besettes. Jeg ser at informantenes vurderinger finner støtte i Berge et al. (2016). I sin evaluering av region- og distriktsoperaene i Norge, har de dannet seg et klart inntrykk av at det er etablerte og kjente navn som fyller de fleste kunstneriske posisjonene (s. 30). Andreas opplever imidlertid at det å bli plukket ut til å være med i produksjoner i profesjonelle vokalensembler blir gjort på basis av stemmefaglige kriterier: «Der er det det som presteres som teller, og det er en plass for både de tykke og de smale, for å si det sånn».

Henrik forteller at han får jobber i ulike vokalensembler gjennom bekjentskap. Det kan dreie seg om tidligere sangerkollegaer som tipser videre, eller dirigenter han har jobbet med. Han tar lite initiativ selv, og mener han har vært heldig som alltid har hatt en del oppdrag, også begravelssynging. Ingrid oppfatter fra sitt ståsted at mange frilansere er avhengige av å være oppvokst og bosatt i de delene av landet hvor det er få sangere, et bra musikkmiljø med muligheter for jobber: «For er du født og oppvokst i Oslo, så har du ikke den lokale tilknytningen, og her er jo alle», sier hun. Samtidig forutsetter Ingrid at de lokale oppdragsgiverne fornyer seg: «Der er det vel sånn at man blir lei av å bruke de samme hele tiden». Også Bjørn erfarer nettopp dette, og forteller at en del regissører han har snakket med «sier at de vil ha noe nytt fordi de går lei, rett og slett». Dette strider litt imot oppfatningen om at det er de samme som

blir brukt hele tiden. Samtidig er Bjørn tydelig på at det ikke finnes noen enkle forklaringer og at han egentlig ikke er ute etter «å beskyldte folk for noe», for han ser at det er mange faktorer som spiller inn.

Kunstnerbefolkningen er «nå som før» mer sentralisert enn resten av befolkningen, og flest bor i, eller i nærheten av hovedstaden (Heian et al., 2008, s. 89, Mangset, 1998). Ved å bo sentralt, vil sangere kunne ha lettere tilgang til nettverk og auditions. Muligheten for å steppe inn som vikar på kort varsel er også større; det er dessuten kortere vei til offentlig kommunikasjon, i hvert fall sammenlignet med distriktene, og dette gjør sangerne mer fleksible og mobile. Det bor derfor flest deltidsfrilanssangere i regionale miljøer og i distriktene hvor det er stor forekomst av mangesyslere (jf. Mangset, 1998). I dag ser vi at noen få heltidssangere har valgt å bosette seg langt utenfor Oslo-regionen (eller andre hovedsteder), hvor hovedtyngden av portvokterposisjonene finnes. Dette er mulig for etablerte sangere som holder et høyt kunstnerisk nivå og som allerede har opparbeidet solide nettverk og støtteapparat, også internasjonalt.

Bjørn har en idé om at «alt nord for de lengre sør er lik amatør». Hans opplevelse er at det aldri skrives «lokale krefter» om Oslo-folk i avisene «altså, lokale krefter blir synonymt med amatør». Et tilsvarende forhold er det mellom Oslo og utlandet: «Da skal du enda lengre sør. Både nasjonalt og regionalt så er nord en *umulig* retning», hevder Bjørn. En slik mental kulturell avstand vil etter min oppfatning ikke gjøre seg gjeldende kun i media, men også i den kulturpolitiske debatten og gjennom bevilgninger til kulturformål. Det kan i tillegg innvirke på sangeres muligheter til å opparbeide nettverk og støtteapparat.

## 8.4 Sanger og entreprenør?

Det er flere av informantene som gir uttrykk for at de har vært ukomfortable med egenpromotering og den forretningsmessige delen av sangeryrket, spesielt i startfasen. Ved intervju tidspunktet ser det likevel ut til at noen fremdeles finner dette vanskelig, og det er nødvendigvis ikke aldersrelatert. Her vil jeg skyte inn at da majoriteten av informantene entret yrkeslivet, var tilgangen til mobiltelefon, PC og internett enten helt fraværende eller svært begrenset. Søknader ble sendt per post, og kontakten

med omverdenen foregikk ansikt til ansikt eller via analoge telefonsamtaler. Den teknologiske utviklingen har endret seg betydelig, men ikke alle informantene har et like fortrolig forhold til alle nyvinningene.

Fem informanter har ved intervjuetidspunktet egen nettside. Bjørn forteller at han fikk klar beskjed fra en kollega: «Det er helt urealistisk å tro at noen kjøper en vare de ikke vet noe om – og det har han helt rett i», kommenterer Bjørn. Han har likevel opplevd det som «en terskel» å få egen hjemmeside, men er tydelig på at han kun har lagt ut en CV og noen kritikker: «helt saklig uten å bedømme og vurdere. Om det har betydd noe er en annen sak», sier han lakonisk og tilføyer: «Vi er jo så oppdratt til at vi ikke skal fram». Også eldste informant Kirsten opplever at det handler om generasjonsforskjeller, og at det i dag er «helt naturlig å selge seg selv». Hun bemerker at det må gå an å drive selvpromotering «uten at det skal oppleves som prostitusjon». Tretti år yngre Solveig finner det imidlertid «ikke naturlig» å ha egen nettside, men har i likhet med flere av informantene «vært inne på tanken». Solveig tror ikke at oppdragene kommer ved at «noen sitter og googler». Det går på bekjentskap, mener hun, «for folk vil vite hva de får».

Så vidt meg bekjent, er det ingen av informantene som har utdanning innen økonomi og administrasjon. Heller ikke entreprenørskap som fag i musikkutdanningen.<sup>139</sup> Gitte har registrert at det har skjedd en del endringer i musikkutdanningsinstitusjonene de siste årene: «Jeg tror de har vært ganske smarte på konservatoriene ved at de har begynt å undervise i personlig *branding*, i *marketing* og økonomi. Det gjorde de ikke før». Også Fleming (2005) forteller at hun under studiene lærte mye om vokalutøving, men at ingen fortalte et ord om «bookings, interviews or cancellation policies. In short, no one explained anything about how the business works» (s. 117). Plotkin (2016) hevder på sin side at den verdenskjente sopranen var den sangeren i sin generasjon som mer enn noen andre forsto seg på hvordan markedet fungerte, og som gjorde det beste

---

139 Kunstnerundersøkelsen 2013, viser i henhold til Heian et al. (2015) at for kunstutdanningene generelt er andelen med kurs innen økonomi og administrasjon eller entreprenørskap atskillig høyere for aldersgruppen under 30 år, hvor over ¼ av utvalget har slike kurs. Andelen for de eldste gruppene er på kun 10 prosent: «Dette er generasjonseffekter som tyder på at det er en voksende trend blant de høyere kunstutdanninger og gi slike kurs som en del av det kunstneriske utdanningstilbudet (s. 95)

ut av det uten å kompromisse med det kunstneriske. Ifølge Flemings (2005) beskrivelse kom det ikke gratis. Hennes harde arbeidsinnsats kan også tolkes som et ønske om å framstå som en *stayer* (jf. 4.5).

Det ser ikke ut til å eksistere konsensus omkring forståelsen av hva en entreprenør er eller skal være, selv om begrepet sirkulerer både i kulturlivet, politikken, næringslivet og i akademia. Ulike forståelser vil avhenge av konteksten, samt hvilke interesser ulike bransjer og samfunnsområder har av å benytte begrepet (Heian & Hjellbrekke, 2017, s. 420). Entreprenørskap er da også et begrep som er helt fraværende i informantenes livsfortellinger. Et vesentlig spørsmål i denne sammenheng er hvorvidt dagens studenter blir gitt redskaper som bidrar til at de kan «definere seg selv», slik vi så Brage uttrykke tidligere (jf. 7.3). Praktisk kunnskap forutsetter erfaring, noe flere av informantene har ervervet gjennom øvelse og aktiv deltakelse i feltet parallelt med den vokalmusikalske skoleringen. Selvsagt vil det å lære om innovasjon og entreprenørskap ha betydning i yrkeslivet, men denne kunnskapen sitter ikke i kroppen som en praktisk sans, for å bruke en bourdieusk terminologi. Samtidig opplever de fleste informantene at den yngre generasjonen sangere «er annerledes», slik Bjørn formulerer det. Han utdyper: «De er mer innrettet på karriere, og er litt mer enspora. Men jeg synes det er litt trist. Det kan være gamle elever jeg treffer igjen, og så er de blitt helt annerledes», erfarer Bjørn som spesielt vektlegger at forandringene har å gjøre med

markedsføring, den der PR-en. Knytte kontakter, ikke sant? Hvis de er et sted og har konsert, så er det viktig å snakke med den og den, der og da. Jeg orker da ikke det der. Da tenker jeg at stemmen er én ting, men at du må ha andre egenskaper faktisk, for å nå fram som sanger. Og det må jo være enda vanskeligere nå, med de her som er så karrierebevisste. Så kan du selvfølgelig si at hvis alle blir sånn, så er du jo like langt.

Flere av informantene nærmer seg lignende fortolkninger knyttet til muligheter og begrensninger for å bli synlige i feltet. Julia opplever at det er noen sangere som «alltid er på rett sted til rett tid»:

Noen sangere gjør oppdrag nesten uten betaling, i hvert fall gjorde de det før. De gjorde alt for å være i systemet, alt for å bli sett, og plutselig så fikk de hoppe inn å gjøre ting på operaen. Og det er sånne veier man må ta, man må være litt slu på en måte. Hvis det skal være på den måten får de bare ha det så godt. Jeg kan ikke begynne sånn, og vet ikke helt hvordan jeg skulle oppføre meg for å



innynnde meg. Jeg har ikke noe trening. Det blir heller til at jeg kanskje holder litt igjen, men prøver å være veldig vennlig, hyggelig og imøtekommende.

Etter min oppfatning er informantene seg bevisst at det ikke bare handler om å ha en god stemme og et særegent kunstnerisk uttrykk, men også om å være synlig, tilgjengelig og å ha tilgang til de «riktige» sosiale nettverkene. Med dette følger også en rekke vurderinger av hva som «er rett å gjøre», og hvem som kan tillate seg å gjøre hva. Det er flere enn Julia som forteller at de legger merke til et slags «falskt spill» i kulissene. Spesielt dette med at «folk forandrer personlighet når det plutselig kommer en viktig person inn i rommet, at du blir mindre viktig i samtalen», slik Tone beskriver dette fenomenet:

Jeg har kanskje en tendens til å legge merke til sånne ting, og man blir jo nesten litt paranoid. Men jeg har jo ofte opplevd å stå sammen med en kollega, og plutselig så bare må de snakke med den og den for å fortelle hvor fantastisk det har vært, og jeg tenker: «Er det verdt det? Får jeg så mange flere jobber på den måten?» Før trodde jeg at det var alfa og omega, og at det bare var derfor jeg eventuelt ikke fikk en aktuell jobb. Men så har jeg merket at det er utrolig mange tilfeldigheter; at du er på rett sted til rett tid. Flere av oppdragene jeg har hatt i operasammenheng har kommet som en følge av at jeg har truffet noen i ledelsen tilfeldig på en konsert. Så husker de deg «Åh hei, der er du ja. Hm, ja, nå kom jeg på at du kanskje kunne gjøre» Og da er det ikke fordi jeg har vært oppsøkende, det har vært tilfeldig. Men så er det noen som oppsøker også, som sitter i kantina i operahusene hele tiden og som sørger for at de «tilfeldigvis» treffer på den og den. Og at de kanskje ser ekstra stilig ut og fint sminka og [...] ja, ikke sant? Klart at du blir lagt merke til da.

Det har blitt mer viktig å være synlig, fastslår Tone. Hun opplever at folk har blitt «mye flinkere på dette nå», men at konkurransen også har blitt større: «Jeg skal synge på konsert der og der, jeg skal gjøre den og den rollen, jeg er nominert til den og den prisen», gjengir Tone med henvisning til Facebook. Selv legger hun sjelden ut informasjon om konserter der: «Jeg får det ikke til. Det er sikkert dumt, for jeg vil jo egentlig at folk skal komme. Men det oppleves litt sånn – hva tror hun at hun er?». I kontrast forteller Andreas at han har skaffet seg «et ganske stort nettverk med både musikere og produsenter, og litt sånn rundt om», som han sier. Gjennom nettverket har han fått en del forespørsler. Andreas, som hører til den yngre generasjonen sangere (født etter 1975), har et fortrolig forhold til sosiale medier og egenpromotering: «Jeg har

fått masse jobber, for eksempel gjennom Facebook», forteller han og forklarer hvordan dette foregår:

Du kan jo ha en privat profil, og der er jeg litt nøktern. Der blokkerer jeg hva forskjellige folk kan se, og er litt mer privat. Men så har jeg en profil som er en slags «fan-side», hvor det er «sangeren Andreas» det er snakk om. Her legger jeg ut litt musikk som jeg hører på, artikler jeg leser, og holder det litt varmt sånn, og deler med andre. Og likedan deler jeg auditions jeg finner og fører en dialog med de der ute. Og da er det ofte at det plutselig ligger en melding i innboksen: «Vi trenger en solist, kan du komme til XX og synge en operapub» og sånne drypp da. Og det er helt bevisst fra min side. Så knytter jeg dette opp mot min egen nettside, hvor du kan finne biografien min, opptak og bilder og litt forskjellig. Her har jeg også lagt ut en kalender; hva jeg har gjort og hva jeg skal gjøre og en repertoarliste.

Andreas observerer at en del sangere som har egne nettsider «er flinke», men påpeker at det må holdes ved like gjennom kontinuerlige oppdateringer: «Det må ikke vises at det er et år siden du selv var inne, for da blir ikke nettsiden interessant. Men det er klart, dette er noe jeg synes er artig å holde på med», erklærer Andreas. Det er verdt å merke seg at tre år yngre Petter ikke er Twitter-bruker og at han aldri tyr til Facebook i jobbsammenheng: «Jeg snakker aldri jobb på Facebook og sender aldri meldinger der, bare gratulerer kollegaer med dagen og sånn». Petter sier at han aksepterer at folk gjør det på forskjellige måter, men kommenterer likevel på ironisk vis sangere som er «*veldig* flinke» til å poste med et bilde hver gang de har hatt et oppdrag. Han illustrerer følgende i den forbindelse:

«Åh, det var en fantastisk konsert», «nå er jeg hjemme igjen», «nå er jeg på flyplassen» eller «fin utsikt fra hotellrommet». Det er på en måte greit, men du aksepterer det gjerne i større grad fra de sangerne som er veldig gode. De beste sangerne har en mer hverdagslig måte å gjøre det på: «Jeg har hatt konsert, skal vi bake boller i kveld?». Det blir på et annet nivå enn når for eksempel en sanger skryter: «Hurra, jeg har fått agentur!» For det første skjønner jeg ikke hvorfor vedkommende er tatt opp i stallen og for det andre tenker jeg at denne sangeren ikke kommer til å få noen jobber likevel. Vedkommende må da skjønne at karrieren er såpass dårlig og derfor ikke burde legge ut ting på Facebook.

Petters konklusjon er at når man har vært lenge i bransjen, så dannes det et bilde av hvem som er noe og hvem som ikke er det, og at det tolereres mer fra noen enn fra andre. Han opplever at de beste sangerne gjerne blir

«litt sånn ikoner som er kjempe populære og som alle liker, og da blir det litt kult og en helt annen greie». Han henviser samtidig til orkestrene som har egne Facebook-sider med infosider og konsertkalender, og at dette er en fullt ut akseptert måte å informere publikum. Det er tydelig at Petter, ut ifra sin plassering i det sosiale rommet som sanger på den internasjonale arenaen og med agentur i ryggen, har bestemte oppfatninger om hva som er «riktige» handlemåter i feltet. Slik vil det ikke bare dreie seg om generasjonsforskjeller, men om hver enkelt aktørs anerkjennelse i feltet.

En CV gir en indikasjon på den anerkjennelse sangeren har i feltet. Her framstiller sangeren sitt repertoar og sine roller, hvem hun har sunget med, hvor hun har sunget, priser og stipend som er mottatt eller konkurranser som er vunnet (jf. 1.4). Sangere som står uten agentur sender selv en CV til sine oppdragsgivere. Innholdet er ikke alltid autentisk, sett med informantenes øyne. Bjørn henviser til en sanger som i CV-en kalte seg for «Sveriges ledende sopran», og kommenterer i den forbindelse: «Karakteristikken gjaldt kanskje for mange år siden, men det er jo det du hører i nuet som teller da. Det beror selvsagt på ørene som hører, men jeg tror ikke jeg hadde skrevet det først i CV-en altså». Bjørn viser også til «en kar som for noen år siden var i USA og holdt én konsert. Og nå skriver han *internasjonal karriere* i CV-en. Da har det vippet over», mener Bjørn som opplever at en slik form for selvpromotering slår negativt ut, i hvert fall i «visse miljøer».

Som frilansere flest, lever sangere i en administrativ tilværelse. De blir såkalte *multitaskere*, og må kontinuerlig holde seg oppdatert om prøve-sang, skrive prosjektsøknader, søke om stipend og støtte til reiser, egne konsertprosjekt og CD-innspillinger samt følge opp egne nettsider. Noen prioriterer i tillegg å ta godt vare på egne profiler i sosiale medier, selv om dette gjelder få av informantene i denne studien. De fleste frilansere er selvstendig næringsdrivende. I den forbindelse skal oppdragsgivere faktureres, regnskap ajourføres, skatt betales, kvitteringer arkiveres og systematiseres før selvangivelsen skal føres hver vår, til manges store fortvilelse. Noen velger derfor å ha egen regnskapsfører. Om ikke oppdragsgiver eller agenturet tar seg av jobben, må også flybilletter og overnattingssteder bookes. Noen av informantene ser ut til å ha brukt mer tid på søknader enn på selve kjernevirksomheten, det vil si øving og

innstudering av repertoar. Brage fant tidlig ut at «hvis man vil ha ti jobber, så må man sende ut to hundre brev. Det er en stor feiltakelse å tro at ti søknader innkasserer ti jobber», konkluderer han. Selv om det meste av kommunikasjon i dag foregår digitalt, er det fremdeles slik at den entreprenørielle aktiviteten går ut over tiden som skulle ha vært brukt til kjernevirksomheten. For sangere som deler sitt utøvende virke med annet arbeid, blir tiden en enda større knapphetsressurs (se kap. 9).

Så vidt meg bekjent er det fire informanter (Stian, Brage, Hedda og Tone) som har søkt og mottatt toårige arbeidsstipend fra Staten. Tone forteller at stipendet tilsvarte en halv årslønn per år, og at det ikke var anledning til å ha fast inntekt i mer enn 50 prosent i tillegg til stipendet. I denne perioden traff Tone tilfeldigvis på en produsent som gjorde at «ting ballet litt på seg», som hun sier, og trekker i flere sammenhenger fram tilfeldigheter og flaks som en viktig faktor for å holde seg inne i sangerbanen. To tredjedeler av informantene har også bidratt som solister på CD-plater eller gitt ut egne soloplater. Med unntak av Tone, er det ingen som har noe på hjertet i den forbindelse, selv om noen har medvirket på svært mange plater. Hun finner det imidlertid «litt merkelig» at hun fikk støtte fra Kulturrådet til to CD-innspillinger, men ikke til promoteringsarbeidet i etterkant:

Jeg har mottatt penger, men Gud hvor mange søknader jeg har sendt. Og det hadde jo vært kjekt å få støtte til å gjøre turneer etter at man var ferdig med CD-ene. Og jeg har jo søkt og søkt til dette også, men fikk ikke noe. Så prøver du å komme på konsepter liksom: «Hvordan kan jeg gjøre dette mer spennende sånn at det vil selge? Kan jeg gjøre noe med disse sangene som ikke alle andre har gjort?»

Det er flere av informantene som er inne på at det ligger i tiden å finne på kreative løsninger. Bjørn forteller at han har blitt mer aktiv selv for å skaffe sangoppdrag med årene «fordi jeg har måttet». Han utvikler gjerne ulike konsepter sammen med andre musikere. Så sendes informasjon og søknader ut til ulike instanser, «men responsen er jo naturligvis lav», sier han. Det er mangelen på respons fra det offentlige Bjørn reagerer mest på: «De plikter jo å svare på brev, både kulturkontorene og menighetsrådene. Med noen få unntak er regelen at de ikke svarer». Bjørn mener at dette vitner om arroganse, og at musikere generelt blir behandlet dårlig. Når

han purrer er svaret ofte: «Du må da skjønne at vi ikke har noen penger», siterer Bjørn.

Så snart man nærmer seg den forretningsmessige siden ved kreative næringer, oppstår et spenningsfelt mellom kunst og økonomi. Abbing (2002, s. 37) uttrykker i den forbindelse:

*As an artist (and an art lover) I believe that art is special. And therefore I am convinced that money should not interfere with art. Being an artist I must relate to art, not to the market. I want to keep money out of my relationship with art. But at the same time, it confuses and annoys me that I have to deal with money to keep my little enterprise in business. I understand that to serve a higher purpose I need money to survive, but it doesn't feel right. I want art to belong to a sacred world and not to the world of Mammon.*

I denne «hellige verden» hvor uegennyttige handlinger (kunst for kunstens skyld) er kunstnerens mål, er det illegitimt å spille ut kommersielle interesser eller andre motiver som ikke er kunsten selv (Bourdieu, 2000; Røyseng, 2007). Denne *Kristusmystikken* hvor kunstneren «ofrer» seg og senere gjøres til helgen, innebærer med Bourdieu (2000, s. 139–140) at kunstneren først må vinne framgang på det symbolske planet ved å fornekte det økonomiske planet, i hvert fall på kort sikt. Men på lang sikt kan dette offeret vise seg å bli fordelaktig. Når kunstneren først har oppnådd en grad av anerkjennelse og har etablert kredibilitet, blir det samtidig mer legitimt å tenke kommersielt. Dette kan forklare hvorfor noen informanter reagerer på handlemåtene til ikke-ankjente sangere i feltet, som en form for irettesettelse.

I motsetning til det vi gjerne kaller skapende kunstnere, for eksempel komponister, visuelle kunstnere eller forfattere, er tid en knapphetsressurs for sangere, og særskilt lyriske sopraner. Her er det viktig å komme tidlig på banen (jf. 7.4). Å vinne en renommert internasjonal sangkonkurranse eller å motta andre former for anerkjennelse i form av stipend og priser, slik noen av informantene i denne studien har, vil sette i gang prosesser som ellers kan ta mange år å opparbeide. Det innebærer med andre ord å vinne tid. Som også Menger (2014, s. 145) konstaterer, er musikk den eneste kunstneriske disiplinen som har en slik signifikant anvendelse av nasjonale og internasjonale konkurranser. Utdeling av utmerkelser og priser har en symbolsk funksjon som kan bidra til å løfte

en allerede etablert sanger til nye høyder. Samtidig vil dette innebære at sangeren får «tildelt en sosial oppgave», med alt hva det fører med seg:

Det å være ventet, etterspurt, overlesset med forpliktelser og engasjementer, dreier seg ikke bare om å slippe unna ensomheten eller ubetydeligheten; det dreier seg om på det mest varige og konkrete vis å føle at man betyr noe for andre, om å være *viktig* for dem, og dermed viktig i seg selv, samt at man i denne formen for kontinuerlig oppslutning som disse stadige bekreftelsene på interesse (forespørsler, forventninger, invitasjoner) gir, finner en form for kontinuerlig eksistensberettigelse. (Bourdieu, 1999a, s. 249)

Slik jeg oppfatter informantene, er det TV-mediet som aller mest bidrar til at sangere raskt kan klatre opp i det sosiale rommet «gjennom å 'oppgradere' sin posisjon» (jf. Bourdieu, 1995a, s. 168). Som informant Bjørn hevder, kan TV være utslagsgivende: «Du kan nå toppen med en gang. Et program på TV og så er du på topp. Da er det gjort!» Hedda har erfart nettopp dette, både under studietiden, men også i senere tid:

Man kan være en øde øy i noen år uten at man forstår helt hvorfor. Man synger akkurat som før og like godt som tidligere, men det er taust, det er stillstand. Som kommer du på TV, i et program som er sett av veldig mange, gjør en bra opptreden og plutselig så er du veldig inne. Alle vil ha deg og tilbudene strømmer på.

«Media, særlig TV, er makt», fastholder Hedda, men legger til at det å være kjendis uten å *kunne* noe, er noe helt annet: «Du kan få betalt 15 000 kroner for å vise deg på en bar, kun fordi du har vært med på 4-stjerners middag!». Jeg tolker det slik at dette er en verden Hedda verken forstår seg på eller ønsker seg inn i.

Hvis ikke penger er målet, må kunstnere orientere seg til den «virkelige kunstverdenen» som stadig blir mer konkurranseutsatt. Dette har musikkutdanningsinstitusjonene i økende grad tatt inn over seg ved å integrere entreprenørskap i sine utdanninger eller som tilleggsutdanning for å gi studentene flere ben å stå på. Bennet (2007) hevder at institusjonene må akseptere at de utdanner studentene til en kulturindustri hvor stadig færre kan leve av å utøve musikk, og forberede musikkstudenter på en mer holistisk karriere (s. 179). Karriereplanlegging kan bidra til at studentene tvinges til å reflektere over sitt eget potensial, over musikkulturen de er en del av, over sjangeroverskridelser og globaliseringens innvirkning på ulike kulturelle praksiser. Dette realistiske verdensbildet

hvor endringer skjer hurtig, bør være konservatoriernes ansvar, mener Bennet (2007, s. 185–186).

Nye forbindelser mellom kunst og kapital utgjør en trussel mot autonomien (jf. 3.3). Også kulturpolitikken legger i dag atskillig vekt på betydningen av forretningsutvikling i skjæringspunktet mellom kultur og næring i en stadig mer «altomgripende» estetisering av økonomien (Gran & De Paoli, 2005, s. 50). Likevel ser det ut til at det fra kunstnerisk hold ofte signaliseres «en skepsis» mot koblingen mellom kunst og næring, og at kunstnere flest ikke vil anvende begrep som hører næringslivet til (Heian et al. 2015, s. 93). Slik aktualiseres Bourdieus analyser av kunstfeltet, fordi det ser ut til å være noen tyngre strukturer (en økonomisk verden snudd på hodet) som skaper mening for aktørene. Kunsterundersøkelsen 2013 viser at visuelle kunstnere er den gruppen som i størst grad anser seg som kunstnere (87 prosent). Av norske musikere er det 77,1 prosent som betrakter seg selv som kunstnere (eller som utøvere av et kunstnerisk yrke) framfor entreprenører. Her skilles det ikke mellom ulike musikalske sjangere eller mellom instrumentgrupper. Det er verdt å merke seg at Heian et al. (2015) også finner en viss støtte for at det å betrakte seg selv som kunstner og entreprenør ser ut til å stå sterkere blant yngre enn blant eldre kunstnere. Dette kan forstås som en kohorteffekt, og innebærer at andelen som anser seg selv for å være både kunstner og entreprenør vil kunne stige med årene (s. 94). Relatert til denne studien registrerer jeg at de eldre informantene, uavhengig av hverandre, har en opplevelse av at mange sangere i aldersgruppen 35 år og yngre handler på andre måter enn tidligere. Dette indikerer ikke bare at den sosiale sangerpraksisen er i endring, men også sangergruppens habitus (jf. 8.1).

## 8.5 Stemmefag som «administrativt verktøy»

Stemmefagsinndelingen forstår jeg som en objektiv mulighetsbetingelse som bidrar til å strukturere praksisen på bestemte måter. Stemmefaget står i nær relasjon til det klassiske sangrepertoaret, spesifikke syngemåter, ulike sceniske roller og stilpraksiser, som i sin tur legger betydelige føringer på hva som er mulig og mindre mulig i yrkespraksisen. En gryende selvforståelse for disse føringene vokser fram gjennom studietiden,

men kommer sterkere til uttrykk i livsfortellingene når sangerinformantene reflekterer over og vurderer sine yrkesliv.

Det er ikke slik at alle informantene har vært opptatt av stemmefaget for sin egen del, kanskje fordi de ikke har opplevd uvisshet omkring klassifiseringen. Når jeg spør Ingrid om hun anser seg selv om lyrisk eller lyrisk dramatisk sopran svarer hun: «Nei, det er ikke veldig viktig for meg akkurat. Det var en som bemerket at jeg var mer en *spinto*, en sånn blanding mellom lyrisk og dramatisk», sier hun. Sterke vurderinger om stemmefagsinndelingen har likevel de fleste, noe som reflekterer betydningen av stemmekategorier, aldersnormer og stemmefag knyttet til repertoar og sceniske roller i sangerpraksisen. Når jeg spør Hedda om hvor hun plasserer seg i stemmefagsvrimmelen utbryter hun:

Jeg hater det der faget! Jeg er sopran. Og synger koloratur. Jeg gjør soubrette. Jeg gjør lyrisk koloratur – ja! Og jeg gjør også mer lyrisk-dramatiske ting, faktisk, selv om de sier at: «Du må ha et fag!» Åh, jeg hater det! Jeg hater det! For mye, i hvert fall innen opera, går på karakter og personlighet og hva slags temperament du har. Det betyr nesten like mye som klangen din. Det er personligheten din, mener jeg. Mens i Tyskland så er de, du må [...] i kontrakten din så skal det stå et fag: «Stimme? Ach! Sie bist kein Koloratursopran – Sie bist ein lyrischer Koloratursopran! Ganz wichtig!» Derfor får du jobb innenfor de rollene som er definert som lyrisk koloratursopran for eksempel [sukker tungt]

Hedda relaterer stemmefagsdiskursen til egne erfaringer, især fra Tyskland, et land flere av informantene betrakter som det mest konservative når det gjelder diverse formaliteter. Dette er også et land hvor unge voksne fra hele verden vil studere og jobbe, og hvor konkurransen er skyhøy (se 9.4). Rent organisatorisk blir derfor *Fach* vesentlig, både gjennom opptak til studier og i prøvesangssituasjoner (se 8.6).

Det klassiske repertoaret er retningsgivende for de stemmetyper som kreves til ulike operaroller og musikkverk (jf. 2.6). Som Eken (1998) påpeker, er repertoaret skrevet for den velfungerende stemme, og innehar ofte høye musikalske så vel som tekstlige kvaliteter (s. 54). Alle er ikke like begeistret for den rigide inndelingen av stemmefag som har vokst fram gjennom århundrene særlig knyttet til operarepertoaret, selv om vi kan finne ulike «krav» til spesifikke stemmekarakteristika også innen oratoriesjangeren og i samtidsmusikken. Flere av informantene stiller seg nokså kritisk til denne form for båstenkning, blant dem Brage, som



oppfatter at stemmefagsinndelingen er et praktisk grep fra arrangørens side: «at de har bokset sangere inn i ulike bokser, som et administrativt verktøy for å gjøre det enklere for seg selv». Han spør seg også hvorfor disse typene finnes. Brages innvendinger og reservasjoner ligner på mange måter Heddas synspunkt om at egenskaper som karakter, personlighet og temperament er viktigere for en operarolle enn selve stemmefaget. Brage underbygger sitt resonnement med følgende:

Det er akkurat som at vi er blitt sånne skruer med ulike dimensjoner og muttere, ikke sant? Og så putter de oss inn i bokser, for da er det veldig lett å ta ut en sånn skuff og bruke det. Så stemmefaget er mer et administrativt verktøy opplever jeg, enn at det er noe reelt som er interessant for en sangers identitet. For en sanger burde kunne gjøre både det ene og tredje og fjerde. Men når man skal inn i den der operaverktøyboksen, så er det interessant med stemmefag. For hvis du kan gjøre den rollen, så kan du også gjøre det og det, ikke sant, den mutteren kan brukes til de og de greiene. Så jeg opplever det som en mer praktisk, materiell inndeling enn en interessant inndeling sånn kunstnerisk eller menneskelig, altså for ens egen personlighet. Og man vil jo helst utvikle seg sånn at man ikke blir en skrue som ligner på de andre skrueene, at man utvikler sine egne gjenger da, at man kan sine egne ting. Og det er jo også det publikum kommer for å se. Det er jo ikke for å se en to-tom-fire, det er jo for å se deg. Ja!

Det er grunn til å merke seg metaforbruken, hvor stemmefaget nærmest blir beskrevet som noe instrumentelt, gjennom anvendelsen av begreper som *verktøy*, *bokser*, *skuffer*, *skruer* og *muttere*. Brage opplever nettopp inndelingen av stemmefag som et hinder både for den enkelte sangers kunstneriske utvikling, personlige uttrykk og sangeridentitet. Han påpeker at sangere bør være mer allsidige sett i relasjon til dagens arbeidsmarked, og at utdanningssystemet har et stort ansvar i så måte. Dette er en forståelse han deler med flere av informantene (se også kap. 9).

Stemmefaget er dels biologisk og fysiologisk betinget, og dels kulturelt og sosialt betinget. Stemmefags- og registerproblematikk kan altså sies å være vesentlig konstituerende i sangerlivet. Når informantene er så opptatt av dette i sine livshistorier, har det også sammenheng med deres erfaringer knyttet til blant annet typecastingen innenfor operasystemet. Selv om det alltid vil være variasjoner og stemmer utvikles gjennom hele livsløpet, mener Ingrid å observere en generell tendens som bidrar til å avgjøre karriereløpets lengde. I vurderingen inngår stemmefag, repertoar

og aldersnormer; tre sammenvevde faktorer som har betydning for muligheter og begrensninger i sangernes løpebaner og i den sosiale praksisen:

Hvis du er en veldig lyrisk, sånn Despina eller særlig Zerlina og Susanna-type, er det håpløst hvis du er mer enn 35 år egentlig. Men det kommer litt an på hvilket stemmefag du synger. Synger du Wagner, så må du ha noen år på baken. Så det der er veldig ulikt – repertoar og type stemmer i forhold til når den tiden kommer. Så er det noen av oss som har vært heldige og fått gjøre alt fra Zerlina til Tosca liksom, og gjort hele det spekteret. Så hvis du har muligheten til å utvikle deg litt mer i en dramatisk retning eller litt i karakterretning, er mulighetene større for å holde på, for det kan du ikke gjøre når du er 25. For de veldig lyriske sopranene som på en måte forblir der, så er det en kort karriere altså. Det vil det veldig fort bli i hvert fall.

Dette er kunnskap som ligger innebygd hos alle informantene når de fortolker stemmefagets betydning, selv om ikke alle uttrykker det like eksplisitt som Ingrid. Hun legger også til: «Sopranene kan utvikle seg litt etter hvert, men lyriske sopraner går det 20 av på dusinet altså. Derfor er det så steintøft ikke sant, og finne sin egenart i vrimmelen». Ingrid konkluderer med at fordi det finnes mange flere mindre operaroller for mezzosopraner, slik som ammer og heltinnens fortrolige «og alle de der som de kan holde på med en stund», har mezzoene det enklere. «Det er jo masse av dem [rolle]», sier hun, men legger til at mezzoene har det tøffere på den måten at det finnes færre faste arbeidsplasser enn på sopransiden. Også i bass- og barytonfagene er det i mange tilfeller en fordel å ha kommet i moden alder relativt sett. Her trenger rollekarakterene ofte pondus.

Kirsten, som har ligget akkurat i grenseområdet mellom sopran og mezzo, (*zwischenfach*, jf. 6.8), forteller at det kan være spesielt vanskelig med bærekraften i enkelte altpartier i kirkemusikalske verk, litt avhengig av lokalene: «Så man burde være så tøff at man sier nei, men det har jeg ikke gjort altså». Selvironisk legger hun til at det var *counter* man skulle har vært, og henviser til at selv om mezzoene overtok for kastratene og blant annet trådte inn i de såkalte «bukserollene» i operaene, så «kommer jo kontratenorene og tar fra oss rollene!». Ingrid sammenfatter på et noe humoristisk vis, rollebesetningen i en opera slik:

I en opera, så er det en sopran som kanskje har hovedrollen, så er det en liten mezzorolle og så er det åtte herrer, ikke sant? Tre tenorer og tre basser og to barytoner liksom, minst! Så er det små roller og store roller, det er hele spekteret.

Mens hos oss [sopraner] så er det en hovedrolle eller ingenting. [...] På herresiden er det annerledes for der har du et mye større spekter. For det første så er de mange færre [sangere]. På 30 sopraner, så er det fem tenorer. [...] På herresiden er det også mange flere roller, karakterroller som ikke nødvendigvis krever en fantastisk stemme. Se på XX da, for eksempel, som har gjort en kjempekarriere på en stemme som er ok, men ikke noe mer enn det. Og basser de kan jo holde på til de er 90! Ja, men det er jo noe med det ikke sant, de skal være fedre og konger, munk og gud vet hva, og de kan jo bare holde på, de skal bare stå der liksom. Litt verre med tenorene, altså, det er litt kjipt med de der på 60, små og runde, som skal være førsteelsker. Barytoner er litt mer sånn tidløse. Fordi folk er jo yngre lengre.

Selv om Ingrid her bevisst overdriver og anvender stereotypier, baserer hun sine vurderinger på en over 30-årig lang karriere som fast ansatt solist ved et operahus. Hun nevner også en gang hun satt i en uttaksjury for en internasjonal sangkonkurranse. Av 200 søkere var 100 av dem sopraner. «Så er det fem basser og 20 mezzoer. Altså, det er helt sprøtt! Så konkurransen er ekstremt mye større blant sopranene», sier hun, og glemmer tenorene i farten. Av den grunn bli hverdagen ulik, og mer krevende for noen hevder Ingrid: «Og å være frilanser oppi dette, å prøve å få seg en jobb, å gå på en audition og håpe, og så sitter du der liksom med 70 andre som er ute etter den samme jobben. Jeg er så glad for at jeg har hatt en fast jobb!», konkluderer hun.

Ingrids observasjoner er nokså i overensstemmelse med undersøkelser gjort i Tyskland, hvor det går fram at det på sangermarkedet er en overflod av lyriske damestemmer og at særlig sopranfaget er overrepresentert, mens altstemmer er mangelvare (Gembris & Langner, 2006). Rekrutteringen er ikke like stor på herresiden. Arbeidsmarkedet er derfor ikke tilsvarende mettet for mannlige sangere, selv om det også her kan være utslagsgivende hvilket stemmefag sangeren tilhører. Med i dette bildet hører også den økende kjønnsmessige skjevfordelingen når det gjelder instrumentvalg i kulturskolen. Sang er i tillegg til piano, fløyte og ulike strykeinstrumenter typiske «jenteinstrumenter», mens slagverk, gitar, el.bass, el.gitar og messinginstrumenter er typiske «gutteinstrumenter» (Rishaug et al., 2008, s. 18). Den høye andelen jenter på sang har holdt seg relativt stabil over lang tid, uavhengig av opplæringsarena. Dette gjenspeiles i høyere musikkutdanning og i arbeidsmarkedet. Det klassiske musikkmarkedet favoriserer dessuten unge sangere framfor erfarne,

spesielt på kvinnesiden. Er du sopran er kritisk alder mellom 30–32 år, mens alter og basser har en kritisk alder rundt 40–42 år (Gembris, 2006a; Spahn & Richter, 2006). Ikke sjelden forekommer det at sangere påtar seg oppdrag som ligger utenfor deres stemmefag for i det hele tatt å få seg jobb. På sikt kan dette kan få store konsekvenser for stemmens helse, fordi det kroppslige og/eller mentale grunnlaget hos sangeren ikke er i samsvar med repertoaret. Følgene kan bli slitasjeskader og varige stemmeproblemer. Selv om dette fenomenet i liten grad gjelder denne studiens informanter, utelukker det ikke at de vurderer andre sangere som har «slitne stemmer». For alle sangere vil stemmeøkonomi være helt essensielt, herunder måten sangere behandler stemmen sin på og måten de håndterer sine liv på, og dette henger sammen.

## 8.6 Prøvesang og typecasting

Alle informantene har prøvesunget, de fleste av dem utallige ganger, også etter at de kom i 40-årsalderen. «Det er jo noe alle sangere må», fastslår Hedda, som beskriver en episode hvor hun ble bedt om å prøvesynge for en stor hovedrolle i en opera som kanskje ikke var helt hennes stemmefag, men som krevde mye *attitude*:

Jeg var gravid, men hadde veldig lyst på rollen. Så jeg stilte opp for å møte dirigenten som skulle komme reisende fra utlandet. Men han dukket ikke opp. Operaledelsen ba meg komme tilbake dagen etter, men da var jeg utenbys på et annet oppdrag. Så ble jeg bedt om å reise til Tyskland for å prøvesynge for den aktuelle dirigenten, men da var jeg opptatt med et operaprojekt et annet sted utenlands. Under prøveperioden der, mottok jeg en e-post: «Du må komme og prøvesynge i morgen». Regissøren ville ikke gi meg fri fra prøvene, men det endte med at jeg lånte en bil og kjørte i seks timer etter kveldsprøven. Jeg var framme langt over midnatt og prøvesangen var tidlig på formiddagen. Morgenkvalmen hadde ikke gitt seg og stemmen var ikke på plass. Jeg visste at dette ville gå rett vest, og kanskje var det derfor det gikk det den veien også. Det var mange krefter som hadde jobbet hardt for å få meg inn i dette operahuset, men plutselig så faller kortstokken: Jeg var helt stein død! Men nå tenker jeg ikke mer på det. Jeg er veldig flink til å lukke kapitlene.

I ettertid har Hedda kommet «inn i varmen» i det aktuelle operahuset. Fortellingen signaliserer likevel at sangere i mange situasjoner må strekke seg svært langt for å kunne gripe tak i de mulighetene som dukker opp.

Det handler også om *timing*; en god porsjon flaks og om å være på rett sted til rett tid. I bourdieusk forstand vil det imidlertid ikke dreie seg om tilfeldigheter, snarere om å ha utviklet en praktisk sans som bidrar til at sangeren evner å plassere seg selv der hvor mulighetene dukker opp. Dette er et produkt av habitus, frambrakt gjennom praktisk erfaring (Bourdieu, 1999a, s. 220).

Offisiell prøvesang foregår i forbindelse med casting til spesifikke operaroller, men kan også dreie seg om prøvesang for en kontrakt med et operakompani, et vokalensemble eller et agentur. I tillegg kommer prøvesang av en mer uoffisiell karakter, som det å prøvesynge for en dirigent eller en kantor utenom utlysninger. Juryenes sammensetning vil derfor variere etter type oppdrag. Informantene har bestemte oppfatninger av hvem som har det «avgjørende ordet», slik jeg aktualiserer i neste kapittel. Hedda sier imidlertid følgende om det å bli avvist:

Jeg må leve med at det ikke er alle som vil ha meg. Men jeg prøver å unngå å sette meg i den situasjonen hvor jeg får høre: «Nei, vi vil ikke ha stemmen din». Men av og til på audition, så henger de deg ut, og du må bare tåle at de velger en annen. Åh, jeg synes det er helt jævlig. Og jeg tror alle, selv de beste, får nei av og til altså. Det er politikk.

Hedda er ikke alene om å erfare at prøvesang er en påkjønning, og mange ser ut til å mene at det i stor grad nettopp dreier seg om «politikk». Tone konstaterer: «Prøvesang er en konstruert greie. Det er helt forferdelig og jeg har aldri klart å venne meg til det. Jeg klarer ikke å være sånn, og derfor har jeg ikke vært på så mange prøvesynginger som jeg kanskje burde». Når Tone anvender begrepet «konstruert», sikter hun til en oppreden for en jury, hvor hun selv var meget fornøyd: «Det tror jeg faktisk aldri jeg har vært etter en prøvesang, verken før eller siden». Det viste seg imidlertid at det var «bestemt på forhånd» hvem som skulle få rollen, hevder Tone, som der og da tenkte «fy søren!». Likevel mener hun å forstå mekanismene: «Altså, jeg tror at når man blir eldre så stikker man fingeren i jorda og tenker etter hvorfor ting blir slik eller sånn. Det har jo en forklaring. Noen ganger er det til min fordel og noen ganger til andres», reflekterer Tone. Lignende tanker har Petter gjort seg. Han har prøvesunget mye, særlig utenlands og brukt betydelige pengesummer i den forbindelse. Han forklarer at det er agenturet som formidler prøvesangen ved at

de blir kontaktet av oppdragsgivere som søker sangere til spesifikke roller i en bestemt tidsperiode, noen ganger et par år fram i tid. Kostnadene må sangerne i stor grad dekke selv, hvis de ikke spesifikt blir invitert til å prøvesynge. Dette gjelder gjerne sangere som har sunget i operahusene tidligere og som skal prøves for andre roller. Petter beskriver en slik episode hvor han ble bedt om å komme til et operahus i Frankrike:

Det var en Charpentier-opera, og det var så deilig musikk å synge, så det følte godt. Dirigenten ble begeistret og erklærte at jeg skulle få jobbe mye med dem framover, men han ville gjerne høre meg på nytt dagen etter. I mellomtiden hadde en annen veldig god tenor allerede blitt sendt hjem. Jeg jobbet med coachen hele kvelden og fikk under prøvesangen dagen etter beskjed om at jeg hadde jobbet «fantastisk». Samme dag hadde en tredje tenor også prøvesunget som visstnok hadde bedre fransk uttale enn meg. Så da gikk jeg glipp av en rolle i en oppsetning som skulle gjøres ti forskjellige steder over en periode på tre år.

Til tross for denne opplevelsen, mener Petter at det er viktig at noen dirigenter eller regissører «legger sin elsk på enkelte sangere» fordi de blir engasjert videre. «Minimale marginer kan avgjøre en karriere», opplever Petter. For de mange sangerne som ikke blir tatt inn i varmen, blir det desto mer krevende å slippe til.

Andreas har vært svært aktiv på prøvesangfronten, mest i forbindelse mer operaproduksjoner for region- og distriktsoperaene (se 9.3). I den forbindelse sier han: «Vi er mange sangere. Jeg tenker at det ikke går an å sitte inne i en fjord og tro at oppdragene skal ramle ned i fanget på en». Andreas får vite om ulike auditions gjennom Facebook og nyhetsbrev han har meldt seg på, og leter samtidig aktivt etter muligheter på ulike nettsider. Gjennom prøvesang har han skaffet seg mange roller til ulike oppsetninger. Han ser ut til å ha et nokså avklart forhold til dette. Solveig og Henrik kan sies å befinne seg i motsatt ende. Solveig har vært en del på prøvesang, men forteller at hun «nok er en litt sånn bedagelig type», men at hun har klart seg bra og har trivdes med de jobbene hun har fått. Henrik har det på samme måte, og forteller om en episode da han møtte opp på en stor prøvesangkonkurranse hvor det skulle tas ut solister: «Men da jeg kom dit skjønnte jeg at jeg hadde skutt litt over mål. Det var et veldig høyt nivå, sangere som hadde en karriere, ja, det var liksom toppsjiktet på et vis». Henrik erfarer at orkestrene eller operakompaniene ikke alltid har hatt råd til å gjennomføre prøvesang. Videre at arrangører gjerne bruker

lokale sangere til små eller mindre sceniske roller for å spare penger. Han tilføyer: «De vet hvem de vil ha uansett. Det er ingen vits i å prøvesynge for de store rollene. Og er du kjent får du godt betalt».

Stemningen i korridoren utenfor prøvesanglokalet er til å ta og føle på. Sangerne står på rekke og rad «og kikker ut i luften, helt i sin egen verden. Det er ikke snakk om å si hei. Det er meg og mitt, liksom», forteller Julia, «men det er forskjellig fra gang til gang, og det er hyggelig med dem som smiler og hilser på deg da, for det betyr så mye». Julia beskriver sine kroppslige opplevelser rundt prøvesangssituasjonen:

Jeg blir nervøs og varmer opp tusen ganger og synger og løper inn på do. Tester stemmen, er stemmen der? Jeg vet jo at det ikke hjelper. Som sanglæreren min en gang sa til meg: «Om du varmer opp og stemmen er klar, da har du jo varmet opp. Du vet at stemmen er der, hvorfor skal du da gå og kjenne på den 15 ganger rett før du skal inn? Da blir du jo bare sliten!» Å tenke på det og påminne seg selv om det, er lurt. Men det er fort gjort å glemme, spesielt i sånne situasjoner. Man blir så stresset og føler seg så alene. Det er liksom ikke et fellesskap: «Dette her skal vi klare, hører dere! Lykke til og nå er det din tur og stå på!» Man føler seg mindre verdt når ingen gidder å hilse, og alle er opptatt av seg selv.

Det finnes regissører som virkelig verdsetter det kollegiale, erfarer Julia, som selv har hatt en rekke solistroller i distriktsoperaene. Disse regissørene ser etter hvem som jobber godt sammen og som fungerer i et ensemble. Julia tror at de heller velger en sanger som «synger litt dårligere», men som til gjengjeld viser stor vilje til å stå på, og som er hyggelig og samarbeidsvillig. Sangere «må vise folkevett» bemerker Julia, og opplever at prøveperioden blir «mye mer hyggelig når sangere møtes, og man slipper det der presset og stresset». Også Bjørn innvender at regissørene må ta hensyn til at folk skal bo sammen lenge «for det kan være på både godt og vondt». Han har erfart hva det vil si når en sanger ikke passer inn i ensemblet: «Da sprekker mye», sier han.

Ser vi prøvesangordningen fra ståstedet til «eksperter» i jobbmarkedet (for eksempel dirigenter, impresarioer i agenturer, sangprofessorer og operadirektører), opplever de at sangere ikke alltid møter godt nok forberedt til prøvesang, ifølge Gembris og Langner (2006, s. 170). Det kan dreie seg om faktorer som kanskje framstår selvfølgelig, men som kan få utslagsgivende betydning, som at sangeren kommer tidsnok, har forberedt notene til akkompagnatøren (ingen illegale kopier, ingen flyvende

noteark), har skrevet ut koloraturkadenser til akkompagnatøren og opptrer profesjonelt, herunder i overensstemmelse med stemmekategori, rolle og type sang. Videre at sangeren velger ut arier på en profesjonell måte som samtidig framviser kunnskap om opera generelt og konteksten den presenterte arien tilhører spesielt. Sangeren må også evne å lytte til pianoakkompagnementet, og ikke minst ha realistiske selvvurderinger.

*Typecasting* har en vesentlig funksjon i sangerpraksisen og står i nær relasjon til stemmefag og sangfaglige kvaliteter. Det handler om å bli utvalgt på bakgrunn av sceniske kvaliteter samt en rekke andre personlige og fysiske egenskaper, slik forskningsmaterialet viser. Bjørn erfarer at det ikke er så veldig mange år siden det begynte å stilles større krav til sangeres sceniske egenskaper: «Første gangen jeg jobbet med en teaterregissør var en virkelig utfordring, for han krevde jo ganske andre ting. Men nå er jo det helt vanlig». Også Ingrid forteller at det er slutt på den tiden hvor sangeren bare kunne «stå rett opp og ned» og synge:

Da må det på en måte være helt eksepsjonelt, at de på en måte glemmer at du veier 200 kilo og at det ikke passer i det hele tatt liksom. Men det er vi kommet litt vekk fra altså. De typecaster vet du, over en lav sko. De kan jo plukke herfra og derfra og så ferdig med deg og inn med neste! Og det er det jeg misliker ved at folk ikke får faste stillinger. At de bruker sangere i tre eller ti av deres beste år, og så plutselig sier de: Nei nå har vi ikke bruk for deg lenger». Så er du bare ferdig. I stedet for å ta et ansvar for å utvikle folk videre.

Det at operahusene bør være forpliktet til ha noen faste stillinger slik at de tar ansvar for å utvikle sangerne over tid, har vært Ingrids kjepphest i alle år (se 9.3). Ingrid finner det for øvrig vanskelig å si for sikkert hvilke kriterier som legges til grunn når sangere skal velges til en scenisk rolle: «Det er typecasting, ikke sant. Du skal ikke bare synge fantastisk, du skal helst se flott ut og ha alle de kvalitetene de er ute etter», erfarer Ingrid. «Men noen ganger så velger de jo folk som synger fantastisk og blåser i hvordan du ser ut, så det er veldig vanskelig å si at det er enten slik eller sånn». Også stemmefaget har betydning. Som mezzo har Julia den fordel at hun kan spille amme og tjenerinne, og at hun derfor har mulighet til å synge litt lenger: «Man behøver ikke å være *fresh*, vakker, ung, slik som sopranene kanskje trenger å være i operaen», sier Julia, men legger til: «Jeg gjør jo minst opera og mer kirkemusikk og andre ting, og da er det jo ikke utseendet som teller».



I motsetning til instrumentalistenes prøvespillordning for orkesterstillinger står ikke sangere bak et skjerm Brett. Hele «personen» vurderes. Og sjelden eller aldri dreier det seg om å prøvesynge i flere runder. I profesjonell korsammenheng gis det som regel en innstuderingsoppgave hvor kandidatene også må forvente å bli prøvd i prima vista sang. Slik ligner prøvesangritualet svært på opptaksprøvene ved musikkutdanningsinstitusjonene. Om typecastingen konstaterer Hedda: «Sånn er det! Hun har imidlertid sansen for fysisk teater og synes «det er gøy». Hedda tror dessuten at hun har fått en del jobber nettopp fordi det er «teaterdelen» de har castet henne på:

Det finnes sikkert tre–fire hundre på audition, så er det kanskje tjue sangere som synger like bra som meg, eller bedre. Så er det kanskje typecastingen da, som gjør at de velger akkurat meg til bestemte ting. Og der har jeg kanskje en liten fordel i visse sammenhenger. Men noen ganger går det bare på stemme og da er jeg ute med en gang, jeg vet ikke, jeg tenker sånn da.

Helt sikre på hvilke kriterier som gjelder er det ingen informanter som er, fordi det ikke finnes et fast mønster i utvelgelsen. I likhet med Ingrid og Bjørn, opplever Petter at stemmekvaliteten hadde et mye større fokus før «uansett hvordan du så ut». Med unntak av roller som Carmen eller Susanna, har det nok ikke skjedd så store endringer, mener han, og uttrykker i den forbindelse:

Det har kanskje ikke vært så mange Susannaer som har vært svære opp gjennom tidene. En Susanna kan ikke være tykk liksom, fordi det er en liten tjenestepike. Hun skal være så nett og vakker som overhodet mulig, og det er klart at da ser man etter det. Så de er jo ute etter en eller annen figur uansett.

Med «de» sikter Petter spesielt til regissørene, som han opplever har mye makt, selv om det også dreier seg om

tilfeldigheter, tilfeldigheter, sånn er det hele veien. Regissørene har mye makt nå, ikke sant? Og det handler om hva de synes er «deilig» på scenen, og det er så mye greier. Jeg husker agenturet sendte meg ned til Dortmund. Jeg betalte alt selv. Sang fransk repertoar for en bred jury. Og de syntes det var «helt fantastisk, den beste tenoren og utrolig fritt og fint sunget», og de hadde ikke hørt noen bedre tenor. Men regissøren mente at jeg verken var høy nok eller så gammel nok ut. Men han kunne vel ha sett på bildet før jeg dro ned på audition da, så hadde han jo fått vite det.

Det å stå på en stor operascene krever en stemme som bærer: «ellers faller du jo igjennom», konstaterer Tone, som i likhet med Hedda og flere andre informanter verdsetter at det legges stadig mer vekt på fysisk teater og sceniske ferdigheter. «Men det betyr ikke at de bare skal ha sånne *play-boy*-modeller heller, altså sånne *plastic fantastic*», påpeker Tone, og legger til at det «går rykter om enkelte sangere som har fikset på utseendet for å bli den perfekte pakken for å skaffe seg oppdrag». Slike vurderinger registrerer jeg også hos den pensjonerte verdensstjernen Dame Kiri Te Kanawa. Hun har ofte kritisert bransjen, blant annet den internasjonale trenden hvor opera går i retning av å bli *popera*. Dette begrunner hun med at unge sangere slanker og sulter seg, og dermed mister styrken de trenger for å synge bærekraftig. Det skader ikke å se bra ut, men noen ganger er sangere «more beautiful than their voice», uttaler Te Kanawa til *The Telegraph* (Furness, 2013).

«I en operaforestilling så skal du helst kunne stå på hodet og gjøre fjorten ting samtidig med at du synger, ikke sant? Så skal du være så allsidig. Men man kan jo liksom bli litt trøtt av disse akrobatene også», er Stians vurdering. Han mener at det finnes mange sangere som har «alle ting på plass», men at de mangler noe essensielt som får fram det personlige: «Så det dreier seg om en balansegang», konkluderer han. Petter formidler også noe tilsvarende, men presiserer at det «er litt farlig å trekke konklusjoner»:

Det er klart at hvis du har to talenter og den ene ser bra ut og den andre er stygg, så blir det gjerne den vakre som får muligheter og blir backet opp og sånn sett vinner på det. Ja, du skjønner? Det har nesten blitt litt Hollywood. Og selv om noen kanskje ikke har så fin kropp, så skal man ta av seg T-skjorta og løpe rundt og ta salto mens man synger, ikke sant? Og det er regissørene som har makten. Men det henger jo sammen med det der å modernisere operaen og lage en forestilling som skaper litt furore, og som trekker litt oppmerksomhet mot den forestillingen.

Fordi typecasting er viktig, finnes det også normer for hvordan man skal se ut på audition og hvordan man skal oppføre seg, forteller Hedda, som pleier «å gi litt blaffen i de tingene der». Hedda tror tvert imot at det nettopp er derfor hun har fått jobber «ved på en måte å gjøre litt narr av det. Jeg tar ikke på meg høyhælte sko, men tropper opp i selskinnstøvelsene mine. Jeg klarer ikke å bli presset inn i en form», konstaterer hun og tar

med dette høyde for at «noen elsker det og noen hater det, og enten passer jeg inn, eller så passer jeg ikke inn overhodet». Hedda opptatt av holdningene hun har til yrkespraksisen.

Det er bra med et mangfold og det er bra med varierte folk og det er bra at forskjellige folk bidrar med det som er spesielt for dem. Og jeg har vel ikke nødvendigvis tenkt at det bare handler om det faglige, men det handler også om noe av det personlige. Og andre kan tilføre noe annet enn det jeg kan, rett og slett fordi de er en annen person. Den holdningen har jeg hatt som så grunnleggende prinsipp opp gjennom årene, på godt og vondt da. Og hvis jeg har vært skuffet eller tenkt at noe var urettferdig, så har den holdningen kommet og slått meg i hodet og så har jeg på en måte forsonet meg med det, rett og slett av prinsipielle grunner, fordi at jeg mener det.

De fleste informantene etterstreber slike holdninger, men som det etter hvert vil gå tydeligere fram av analysen, framstår dette tvetydig.

Tone drar ikke på prøvesang i perioder hvor hun har lite å gjøre, fordi hun ikke føler seg «helt på topp psykisk» som hun sier, men presiserer straks at hun ikke har psykiske problemer og at hun kan være ganske tøff: «Jeg vet at i sånne perioder vil det ikke hjelpe meg noe særlig videre, når jeg står der og kanskje får hetta [...] men det er jo ikke sikkert at jeg får det», legger hun til. Tone opplever at hun er mye sterkere i perioder hvor hun har mye å gjøre, og at det ikke blir «så superviktig» når hun farter fra det ene til det andre. Oppdragsfrekvens har stor innvirkning på det mentale overskuddet, slik jeg forstår informantene. Det er rimelig å anta at siden flertallet av sangerbefolkningen ikke utøver sang på heltid, vil en lav oppdragsfrekvens skape et større sangkroppslig usikkerhetsmoment hos mange (se kap. 9).

Det er ikke slik at prøvesang er noe som hører til den første fasen i yrkeslivet. Kun de mest renommerte sangerne slipper unna slike prøvelser etter at de har etablert seg i toppen. Fleming (2005, s. 81–82) beskriver hvordan hun slet i prøvesangssituasjoner og sangkonkurranser i mange år:

For competitions or apprenticeships, I would go into an audition room and sing for a group of people. In return they would look at me, unimpressed, and tell me no. They didn't invite me to try again, or ask me what I could sing that might better reveal my talents. They wouldn't even tell me what I was doing wrong. It was simply 'Thank you,' and then the next soprano would come in and take her shot at it.

Til tross for all framgangen, både stemmemessig, språklig, stilmessig og musikalsk, opplevde Fleming (2005, s. 82) opp gjennom årene at hun i liten grad hadde avansert når det kom til prøvesangferdigheter. Så snart hun hadde fått en rolle og kunne konsentrere seg om arbeidet med den, var alt i orden. Men i prøvesangssituasjoner følte hun seg uunngåelig usikker, og alt ved henne fikk et anstrøk av en unnskyldende holdning. Og det fantes ingen oppskrift à la *The Soprano's Handbook for Landing a Spot at the Met* (s. 83). Fleming fikk såpass mange avslag at hun var nær ved å gi opp. Ved stadig å stille til prøvesang, erfarte hun suksessivt at det ikke dreide seg om å briljere og imponere, men å velge et repertoar som passet stemmen og det nivået hun hadde inne på det aktuelle tidspunktet. Enda viktigere ble det å ta i bruk sine skuespillerferdigheter i presentasjonen. Fullstendig selvsikker ble hun aldri, men denne tilnærmingen ved å tre inn i en «rolle», bidro til å simulere selvtillit. Fleming (2005, s. 84) utdyper:

So, I pretended. I learned to enter the room with a warm smile, to introduce my pieces without mumbling, to suppress the apologetic body language and nervous twitches and shuffling feet. Naturally, my being at ease put the jury at ease as well. Although I was still having a hard time grasping the fact that they didn't actually want or expect me to fail, I learned not to stare the judges down or sing directly to them, as they probably weren't eager to feel my adrenaline-crazed eyes pinning them to the back wall. [...] I found I was better off picking a focus that was just over their heads or to the right or the left of them.

Når Tone, som vist tidligere, uttaler at hun i prøvesangssituasjoner ikke klarer «å være sann», er det nærliggende å tolke dette opp mot Flemings (2005) beskrivelser. Prøvesang er nettopp «en prøvelse», på lik linje med opptaksprøvene ved musikkutdanningsinstitusjonene. Prøvesangordningen kan med Bourdieu (1996, s. 31) forstås som en mulighetsbetingelse, altså hva sangerne er, og hva de skal være. Sangerne må underkaste seg prøvesangordningen hvis de vil delta i spillet, enten de liker det eller ikke, og til tross for at ordningen ofte oppleves lite rettferdig i informantenes øyne. Men ikke alle sangere ser ut til å investere i dette instituerende ritualet. Slik går de også glipp av mulighetene som tilbys, og i neste instans glipp av muligheten til å oppnå framgang og anerkjennelse i feltet.

## 8.7 Agentur

Ingrid forteller at hvis det er noe hun angrer på etter at hun gikk av med pensjon ved operahuset, er det at hun ikke tenkte på å få seg et agentur før hun sluttet: «For vi er på en måte i en sånn mellomalder vi nå da. I dag må man ha en agent for å klare seg. Det er de som styrer denne verden i veldig stor grad med sine forbindelser», opplever hun. Ingrid konstaterer likevel: «Jeg har jo ikke trengt det, ikke sant? Jeg har hatt min posisjon og på en måte gjort det jeg har villet. Men hvis jeg skulle fortsette nå, virkelig sånn full pakke, så måtte jeg ha hatt det altså».

Et ledd i nettverksbygging er å ha et agentur i ryggen som kan fungere som døråpner i feltet. Et velrennomert agentur kan bidra til at sangeren oppnår anerkjennelse og symbolske tilganger. Fleming (2005) slet lenge med å komme inn under et agentur, og beskriver forholdet mellom prøvesang og det å få napp hos et agentur som det jeg vil kalle et sirkulært problem: «For potential engagements, the catch-22 was that it was very hard to get an audition if you didn't have a manager, and it was almost impossible to get a manager unless you'd won an audition» (s. 82). Mye tyder på at et agentur sannsynliggjør en internasjonal karriere i dagens sangerverden.

Kun Hedda, Petter, Stian og Tone har hatt et agentur til å representere dem i musikkfeltet, de to sistnevnte kun i et begrenset omfang. Desto flere informanter har sine personlige oppfatninger av agenturenes betydning som gir informasjon om mulighetsbetingelser i feltet. Her er det åpenbart vesentlig å ta høyde for endring over tid, samt forskjeller på regionalt, nasjonalt og internasjonalt nivå. Kirsten, Ingrid og Petter opplever at det i dag er veldig liten sjanse for å få jobb i de store operahusene, men også i operahus generelt, uten å være representert av et agentur. Dette ser ut til å ha blitt dagens norm, også for konsertsangere og på kirkemusikk-området, selv om unntakene finnes. Det er flere som i likhet med Petter opplever at det handler om struktur og effektivitet, om ressurser og hva som er praktisk mulig for operahusene: «Det blir en veldig mye administrasjon å kontakte én og én sanger, i stedet for å kontakte et agentur som kan foreslå flere sangere til en rolle», opplyser han. Derfor blir det «mer lettvinnt» for arrangørene å kontakte et agentur med godt renommé, fordi alle sangerne i stallen til enhver tid er kvalitetssikret. Petter legger til:

Det er noen sangere som tror at de taper mye penger på å ha et agentur. Det er jo proserter inne i bildet, men jeg opplever at et agentur har mye større mulighet til å skaffe deg flere jobber og presse honorarene litt høyere enn hva du ville ha klart selv. Man står mye sterkere med et agentur i dag, og det kommer nok til å være sånn en stund. Operahusene kommer ikke til å kontakte enkeltsangere med mindre det er lokale barneforestillinger, mindre lokale forestillinger på morsmål som ikke krever like høy standard. Da vet de at de kan benytte seg av nyutdannede lokale sangere som de kan spare penger på, både i forhold til reiser, opphold og lavere lønninger.

Vi ser nok et eksempel på en vurdering av det sosiale rommets sangerposisjoner sett fra et bestemt punkt (jf. Bourdieu, 1997). Muligens kan Petters utsagn om at det på mange vis er fordelaktig for arrangører og benytte seg av et agentur, begrunnes med at det i økende grad er personer med bakgrunn fra næringslivet og/eller med utdanning innen økonomi og markedsføring som besetter administrative stillinger. Slik er det i hvert fall i norske kunstinstitusjoner, ifølge Røyseng (2007). I et stadig mer resultatorientert samfunn preges også kulturpolitikken av styringsredskaper som New Public Management (NMP), herunder mål- og resultatstyring (MRS) samt dokumentasjon og synliggjøring av resultater (s. 125). Dette disiplinierer kunsten i spenningsfeltet mellom kunst og marked, selv om kunsten likevel viser seg robust.

Slik jeg forstår informantene, er det vanskelig å komme inn under et agentur i dag. De internasjonale agenturene tar opp få sangere. Årsaken er at de vil sørge for at disse sangerne får noe å leve av, hevder Petter, som kjenner agenturvesenet fra innsiden. Av den grunn velges «kun sangere på det høyeste nivået, det vil si stjerner eller kommende stjerner hvor det rett og slett flyter hele veien», sier han. Petter formidler også at det er viktig for agenturene å ha sangere som kan dekke flere områder, både opera, oratorier og orkesterverk (med solister). I noen tilfeller hvor en sanger får gjentatte «dårlige tilbakemeldinger», gjøres det fortløpende vurderinger om agenturet vil jobbe videre for vedkommende: «Så det er en vei ut av agenturet for sangere. Det handler også om evnen til samarbeid, om det fungerer eller ikke», erfarer Petter. Han legger til at agenturene strekker seg langt dersom sangeren «gjør store penger». Veien ut er derimot «veldig kort, hvis sangeren ikke kvalitetsmessig leverer og er usympatisk i tillegg».

Informantene har ulike oppfatninger om agenturenes betydning. Nødvendigvis øker ikke oppdragsfrekvensen ved å tilhøre et agentur, og jobbene er ikke alltid like spennende. Det er heller ikke uvanlig at sangere stadig må akseptere «noen utrolig dårlige arbeidsbetingelser», hevder Gitte. Brage uttrykker på sin side at «agentur er helt greit», men opplever at impresarioene ikke først og fremst er ute etter å sikre sangerne jobb, «men å sørge for at deres sangere får nok jobb, slik at de selv kan leve av det og sikre sin egen arbeidsplass». Dette er en sterkt ladet vurdering, som Brage utdyper på denne måten:

Det er klart at hvis en impresario virkelig jobber for en sanger og bygger karriere og sørger for at den sangeren har det bra, ja da er jeg for. Men at impresarioer bare skal skumme fløten det er jeg imot. Da bare stjeler de på en måte, tenker jeg. Og jeg tror ikke sangerne føler det som en trygghet; at det blir en fast arbeidsplass. Og det er jo kanskje noe av det man burde jobbe for i tiden framover, det er at flere sangere får noe mer trygghet i sine liv, sånn at de kan velge arbeidsoppgaver som er meningsfulle for dem og vite at det er en viss trygghet sånn at de ikke trenger å ta en masse annet dilldall. Ja, at det ikke blir så mye uro i deres arbeidsliv. Jeg tror vi får bedre kunstnere av det.

I likhet med Brage styrer Andreas sin karriere selv. Han har blitt oppfordret til å skaffe seg agent, men foretrekker å forhandle fram kontraktene på egen hånd. Dette føler han seg trygg på med sin bakgrunn som musikkprodusent. Samtidig sparer han provisjonen som skulle ha gått til noen andre, men holder likevel «muligheten åpen», som han sier. Tone er en av dem som har hatt impresario tidlig i karrieren og som har følt seg «urettferdig behandlet». Hun valgte å gå ut av byrået etter en episode hvor agenten hadde svart en mulig oppdragsgiver at hun ikke var tilgjengelig, og gitt oppgaven videre til en annen: «Og så fikk jeg vite dette via bakveier og husker at jeg ble utrolig lei meg». Med Becker (1982) kan en tolkning være at agenturene med viten og vilje tar inn flere sangere enn markedet kan romme fordi det ikke er sikkert hvem som vil nå fram som den neste store.

Det er kun i utlandet at Hedda har brukt agentur. Hjemme har hun forhandlet fram kontraktene selv. En erfaring er «at det ikke er spesielt lurt å gå betydelig ned i honorar, selv om andre solister verken krever eller får like mye». Det har hendt at Hedda har takket nei til oppdrag som har vært for dårlig betalt: «Det handler om å ikke underprise seg selv», sier hun, og henviser til en konsert med et orkester for noen år tilbake som satte

standard for honorarstørrelsen: «Vi diskuterer aldri, for de vet hvor landet ligger». Hedda berører her en underkommunisert faktor i de fleste informantenes fortellinger fra yrkeslivet: Anerkjente sangere får større honorarer enn mindre anerkjente sangere, selv om de skulle opptre på samme konsert. Det er altså de høyest rangerte kunstnerne, de mest anerkjente, som kan innkassere de største økonomiske gevinstene. Selv om alle vet det, kan det være vanskelig å snakke om, fordi honorarene blir en slags stadfestelse av hver enkelt sangers posisjon i feltet på et gitt tidspunkt (se også 9.2). Å ha et anerkjent agentur i ryggen øker sjansene for de «lovende» til selv å bli anerkjent. En god avkastning på investeringene som både er av økonomisk og symbolsk karakter, bidrar samtidig til å opprettholde agenturets posisjon i feltet, slik konsekrasjonssirkelen illustrerer (jf. 8.3).

## 8.8 Konsertanmeldelser

«Det er klart at når man får gode kritikker i avisen, så føler man seg verdsatt som sanger», sier Julia, men legger til: «Det er jo bare denne ene kritikeren, og så er man heldig at det står noe bra denne gangen». For Hedda betyr det mest å få gode omtaler i velrennomerte utenlandske aviser. Dette er en mulighet til å oppnå anerkjennelse i feltet. Et gjengs svar når jeg spør informantene om hvordan de forholder seg til konsertanmeldelser, er likevel: «Hvilke konsertanmeldelser?» Det synes å være en felles oppfatning at mediene har endret fokus, og at de blir stadig mer fraværende på forestillinger og konserter. Kirsten mener det har blitt «et pengespørsmål» for avisene: «Før kom de ikke bare på større konserter, men på sånne småkonserter også», forteller hun. Jeg legger merke til at ingen informanter sier noe om hvilket annet stoff som i dag fyller kultursidene. En opptelling gjort av Klassekampen viser at mellom 2007 og 2017 ble antallet anmeldelser som sto på trykk i fem riksdekkende aviser redusert med 50 prosent. Det siste tiårets vanskelige økonomiske situasjon for norske medier må bære skylden, hevder Larsen (2017).<sup>140</sup> Mediene bruker mye mindre plass på kultur i dag, og som Heian et al. (2008, s. 24) er inne

140 Ifølge Larsen (2017) sto 820 anmeldelser på trykk på kultursidene i følgende avisers papirutgave i 2007: Aftenposten, VG, Dagbladet, Dagsavisen og Klassekampen. I 2017 var tallet sunket til 406.



på, rettes søkelyset i overveldende grad mot «vinnerne». Dette forsterker samtidig feilvurderinger av egne sjanser i markedet.

Ethvert skriftlig medium vil ha sin leserkrets, og redaksjonene vil alltid prioritere stoffområdet basert på hva de mener flertallet av leserne er interessert i (Solhjell & Øien, 2012, s. 119). Hva angår musikkritiker, framstiller Brage sin opplevelse av utviklingen fra begynnelsen av 1990-tallet og fram til i dag på denne måten:

Da jeg debuterte, fikk jeg fire anmeldelser etter konserten. Og stort sett hver gang jeg gjorde et eller annet, så var det en omtale eller to. Men de siste ti årene har det nesten ikke vært skrevet noen ting, det har ingen interesse. Når jeg har laget noen plater og ringt aviser, så svarer de at de ikke anmelder klassisk musikk. Det er ingen vits i å sende dem noen plater, for de har ingen klassisk musikkanmelder. Det er veldig få av dem i dag.

Når han ser tilbake, opplever Brage at det tidligere fantes flere musikk-anmeldere med en trygg identitet og en viktig funksjon. De var kunnskapsrike og kompetente, og de skrev svært treffende anmeldelser, mener han. Brage opplevde å få en feedback som han ikke fikk andre steder: «Det var kjempebra at de på en måte spilte ball med deg». Selv om kritikerne kunne være «litt strenge» og skrev «akkurat det de mente», var det likevel anmeldelser han kunne bruke til noe, sier Brage og utdyper:

Det er ikke noen god tradisjon mellom musikere eller sangere å gi hverandre feedback som er nyttig. Den feedbacken man får er stort sett enten av en sånn oppmuntrende karakter, eller så er den av en spøkefull karakter. Men den er veldig sjelden matnyttig, og er vanskelig å bruke til videre kunstnerisk utvikling. Og den rollen kunne en god anmelder hatt, at man fikk en slags nøytral tilbakemelding som var faglig begrunnet. Men jeg tror ikke at det er gode kår for anmeldere heller. De kan ikke leve av det, og jeg tror de blir dårlig behandlet. Jeg har flere ganger opplevd at en anmelder ringer til meg og sier: «Jeg skrev en anmeldelse av den konserten, men avisen ville ikke ha den fordi det ikke var nok sportssider den dagen». Så det er nok ikke så mange som vil velge å være musikkritiker.

Flere informanter har opplevd å få slike faglige begrunnede kritikker, både i riksaviser og velrennomerte utenlandske aviser. Og som Brage er inne på, kunne de brukes til noe. Av den grunn blir det en skuffelse når anmeldelser etter en konsert uteblir, eller når enkeltsangere ikke blir nevnt når det først kommer en anmeldelse. Tone beskriver dette fenomenet:

Det er mange ganger jeg ikke har vært nevnt, og da blir jeg skikkelig skuffet. Jeg gjorde en stor rolle, den største rollen jeg noen gang har gjort. Men da ble jeg faktisk ikke trukket fram i den største avisen, bare i de andre. Og jeg husker jeg tenkte: «Den kunne jeg jo ha brukt». Jeg visste jeg hadde gjort det bra! Men i den avisen konsentrerte de seg bare om hvor dårlig Don Giovanni hadde vært, og det var jo for så vidt dessverre litt sant i det. Men da husker jeg at jeg tenkte: «Fy søren, hvis jeg hadde fått en sånn dårlig kritikk». Da var det nesten like greit å bli utelatt.

Dette ambivalente forholdet til musikkritikerne er det flere informanter som tilkjennegir. De både ønsker og ønsker ikke anmeldelser etter konserter, for alle vet at en musikkritikk kan ramme hardt. Solveig opplever at redselen for å mislykkes blir større, spesielt hvis kritikken ikke har vært så god: «Jeg legger meg ikke ned og gråter, altså, men det skaper et ekstra press som kan være utfordrende», sier hun. Ingrid, som stort sett har «sluppet unna», forteller om kollegaer som har blitt «sablet ned» i riksavisene: «Det er tøft med en sånn grusom kritikk når du skal inn på scenen å gjøre fem forestillinger til de neste dagene. Du kan lese femten gode og en dårlig anmeldelse, det er den dårlige du henger deg opp i», erfarer Ingrid. Med tiden lærer sangere seg likevel å heve seg over slike kvalitetsdommer:

Hvis man vet at man reagerer sånn, så er det noe med å bestemme seg for ikke å lese. Og etter hvert som årene går, så blåser du i det, det er ikke så interessant lengre. Før så samlet du på det, vet du, klippet ut. Nå er det sånn: «Åh, har det stått noe? Hva skrev de da?» Så er det utrolig hyggelig hvis det er positivt, det er jo ikke tvil om det. Men du kan jo ikke gå rundt å grave deg ned. Og om visse journalister synes det er dårlig, er det på en måte ikke noen målestokk.

Når Ingrid anvender uttrykket «visse journalister» sikter hun, slik jeg forstår det, til musikkritikere som ikke har særlig troverdighet i feltet. Et eksempel kan være kritikere som stadig ser ut til å oppleve det motsatte av publikum eller de medvirkende i forestillingen: «Det vi synes er en utrolig kjedelig forestilling, synes journalisten er bra. Og noen ganger så lurer vi på om han har vært på samme forestilling, om vi har hørt og sett det samme», uttrykker Ingrid, som konkluderer med at det på ingen måte dreier seg om «objektive målestokker» men om «subjektive oppfatninger».

Kritikk av kunst dreier seg særlig om «å skjelne mellom grader av kunstnerisk kvalitet». (Solhjell & Øien, 2012, s. 116). Det handler i sin

enkleste form om å skille mellom god og dårlig kunst, interessant eller uinteressant kunst og mellom kunst og ikke-kunst. Å være kritiker er noe annet enn å være kritisk. Men i likhet med enhver kvalitetsdom, vil en kritikers dom nettopp være subjektiv. Å gjøre sine kvalitetsvurderinger mest mulig objektive, vil likevel være kritikerens forpliktelse (s. 117). Det er imidlertid en vesentlig forskjell mellom skapende og utøvende kunst. Kritik av billedkunst vil være noe annet enn kritikk av en vokalprestasjon. Som jeg var inne på i kapittel 2,3, har musikkkritikken helt fra rundt 1800 fokusert på utøverens posisjon til fordel for musikkverket. Unntaket i dag er muligens avantgardemusikken. Sangere blir i likhet med andre utøvende kunstnere vurdert for sin prestasjon slik den fremtrer i net i en konsertsammenheng. Selv om kritikere med et trenet øre vil legge merke til mindre detaljer, vil det for mange først og fremst være helhetsinntrykket som vurderes. I dette helhetsinntrykket inngår ikke bare vokalprestasjonen, tolkningsrepertoaret og den sceniske tilstedeværelsen, men også måter å gå på, stå på, og se ut på. Alt dette henger sammen på en kompleks måte, et poeng jeg utdyper i kapittel 9.

Det som står skrevet i avisen må tas «med en klype salt», oppfatter også Henrik. Han innrømmer likevel at han legger merke til «såanne ramsalte kritikker» som dukker opp i riksavisene med ujevne mellomrom: «De har jo masse makt. Og det er ikke noen kultur for å gi tilbakemeldinger til kritikere heller. Men det er synd at ting som du synes er direkte uriktige får stå ubesvart». Henrik tror at det er «et litt norsk fenomen fordi de ikke har den nødvendige musikkfaglige kompetansen som de burde ha hatt, for å få lov til å uttale seg». Slik jeg forstår det, vil en slik mangel på musikkfaglig kunnskap kunne avsløres gjennom ordvalg, nyanser i språket, referansebruk og kontekstuell plassering.

Mange journalister er «historieløse», hevder Bjørn, og nevner en episode hvor en ung tenor «på full fart oppover» ble trukket fram i lokalavisen: «Endelig en sanger herfra, sto det, og glemte at jeg vokste opp i de samme traktene». Bjørn opplever at dette er i slekt med uttalelser som stadig er å se i avisene: «Dette verket har aldri vært framført i Norge før. Altså, de kan jo ikke noe, men de har jo en plikt til å holde seg oppdatert», bemerker han. Den kontroversielle bruken av terningkast oppleves også til tider misvisende. Irritasjonen over «ukyndige journalister» som lar seg

imponere av «høye og sterke toner», eller «den dypeste bassen» er det også flere informanter som legger for dagen. «Det gjelder jo også instrumentalt», påpeker Bjørn, «for eksempel hvis du spiller fort på piano. Da er du god». Det er heller ikke uvanlig at navnene på solistene blir forvekslet i anmeldelser og at det oppgis feil navn under bildene. Tone trekker fram en ung journalist som i sin omtale konsekvent skrev om «pianoisten» etter en konsert hun medvirket i. Selv om informantene ler av slike episoder og stiller seg «hoderystende til mye av det som skrives», slik Andreas formulerer, ligger det også et alvor bak. For selv om slike anmeldelser eller omtaler kanskje ikke har så stor betydning for den enkelte aktører i feltet eller aktørene seg imellom, er det likevel mange «utenfor» som leser det som skrives, enten «dommen» er rettferdig eller ikke, slik blant annet Henrik påpeker.

Når de gjelder verdien av musikkritikker, er det tydelig at informantene vet hvilke posisjoner de ulike mediene har i feltet. Imidlertid vil slike posisjoner endres over tid. Som flere er inne på, har det stor verdi å bli omtalt i de største avisene (internasjonal presse, og spesifikke landsdekkende medier og regionale medier), mens de lokale medienes verdi tillegges mindre betydning. Dette er relativt, og må ses i lys av hva kritikene eller omtalene skal brukes til. Anmeldelser som kan betraktes som kvalifiserte vurderinger av en forestilling eller konsert (en musikkritikk), kan sies å fungere som dørråpnere i forbindelse med søknader om arbeidsstipend, reisestipend eller annen økonomisk støtte, for eksempel til CD-innspillinger eller til konsertprosjekt. Slike anmeldelser vil også kunne bli lagt merke til av mulige framtidige oppdragsgivere med musikkfaglig autoritet. Medier av denne typen kan sies å inneha en portvokterfunksjon som vil ha betydning for kunstnerisk anerkjennelse. Omtaler i lokale medier og beskrivende anmeldelser som verken begrunner eller bedømmer (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 117), tillegges her mindre eller liten verdi. Samtidig vil anerkjennelse gitt i den lokale pressen ha stor betydning for sangere som bor og virker utenfor de største byene. Disse sangerne er mer avhengige av positive omtaler for å kunne holde det gående lokalt.

Det hører til lokalpressens ansvar å støtte opp om det lokale kulturlivet, mener Andreas. Her opplever flere av informantene en inkonsekvent håndtering av lokale kunstnerne. Bjørn er en av dem som har erfart at det

kun er de lokale aktørene som blir trukket fram i lyset i forbindelse med konsertproduksjoner hvor også utenbys aktører medvirker. Andre ganger blir de lokale aktørene nesten helt utelatt fra konsertanmeldelsene, hvor det nærmest framstilles slik at det er de tilreisende sangerne som er «de profesjonelle». En slik ustabilitet i lokalpressen skaper misnøye og en unødvendig spenningstilstand i forbindelse med konsertering lokalt. Andreas har kommet til at det kanskje er viktigere med en forhåndsomtale enn at det skal skrives noe «glupt» i etterkant. Trass i dette bør det, som Brage er inne på, være et samfunnsoppdrag for avisene å formidle, fortolke og diskutere kunst, slik også Ida Habbestad uttrykker til Klassekampen (Larsen, 2017). Det blir et demokratisk problem at frie ytringer får mindre plass i en tid hvor det blir et stadig større tilbud av kunst- og kulturuttrykk for folk flest, og hvor informasjon og markedsføring har blitt profesjonalisert i kulturinstitusjonene. Dette fører til at klassiske sangere må finne andre handlemåter for å bli synlige i feltet.

## 8.9 Coda: Profesjonelt arbeid - hva kreves?

I dette kapitlet har analysen dreid seg om ulike praktiske tilganger i feltet og nettverksbygging før og nå. Som forskningsmaterialet viser, ligger den tyngste sertifiseringsinstansen til faste ansettelse, åremålskontrakter og kortidsengasjement i operahusene og i profesjonelle vokalensembler og kor, utenfor musikkutdanningsinstitusjonene i form av ulike typer prøvesang. Prøvesang byr på muligheter, men også begrensninger i sangerlivet, og anses av informantene som «et nødvendig onde». Det sirkulerer delte oppfatninger av prøvesangordningen, og det knytter seg en rekke vurderinger til hvilke faktorer som er, eller kan være, utslagsgivende for å få et oppdrag. Til grunn for prøvesangen ligger stemmefaget, men også *typesetting* trer fram som betydningsfullt i praksisen. En vesentlig faktor for nettverksbygging og anerkjennelse i feltet er agenturenes rolle. Gjennom agenturene formidles prøvesang og oppdrag som i mange tilfeller kan være avgjørende for en internasjonal karriere. Men mulighetene som ligger i å ha et agentur i ryggen, vurderes likevel ulikt av informantene.

«Klassisk sanger» er ingen lovbestemt beskyttet tittel. Dette i kontrast til yrker innenfor profesjonene, som har et formalisert system for

sertifisering av det profesjonelle arbeidet i yrkesutøvelsen (jf. Menger, 2014, s. 126). Nettverksbygging og entreprenørferdigheter er vesentlige i praksisen. For å slippe forbi portvokterne, er stemmefaget og de vokale og musikalske ferdighetene av stor betydning, selv om disse kvalitetene ikke lar seg definere og vurdere ut ifra objektive kriterier alene. På lik linje med yrkesprofesjonene vil det alltid uttrykkes forventninger om en profesjonell yrkesutøvelse, en profesjonalitet, i klassiske sangeres praksis. Profesjonalitet eller ekspertise er ikke en tilstand eller karakteristikk som oppnås en gang for alle, snarere er det et nivå som stadig må arbeides mot og tilstrebes.

Avslutningsvis i dette kapittelet retter jeg søkelyset mot informantenes opplevelser av hvilke kvaliteter som kreves eller bør etterstrebes for å kunne etablere seg og opprettholde ulike posisjoner i feltet. Det finnes ingen konsensus i informantgruppen om hva som ligger i begrepet «profesjonell». Det synes å være større enighet om hvilke krav som må innfris i det profesjonelle arbeidet, selv om dette ikke alltid etterlevs. Her gjentas ikke diskusjoner og teoretiske perspektiver fra tidligere kapitler. I stedet vektlegger jeg en mer deskriptiv tilnærming for å synliggjøre hvordan informantenes opplevelser av muligheter og begrensninger kommer særlig til uttrykk som vurderinger. Dette er et vesentlig funn i studien, og har nær sammenheng med usikkerheten som trer fram på mange nivåer gjennom sangerlivet.

Å være profesjonell sanger trenger ikke nødvendigvis å bety at sangeren er dyktig, slik Hedda forstår det: «Det at du er profesjonell betyr at du har det som jobb, vil jeg si. At du tør å leve av det, eller velger å leve av det, og da spiller det ingen rolle hvordan du synger». Petter er inne på tilsvarende: «Den som lever av å synge på heltid er min definisjon på en profesjonell sanger. Det er en ren, tørr betydning som betyr at du har hundre prosent av inntekten din fra å synge, om du er dårlig eller bra». En deltidsanger som har en annen jobb «for å overleve ved siden av sangen», synger etter Petters mening «bare på si». Han reflekterer videre omkring begrepene profesjonell og amatør, og blir med ett usikker:

Amatør betyr jo at du ikke har hundre prosent inntekt av det, gjør det ikke? Jeg mener at hvis du kommer ut fra operahøgskolen og ikke klarer å livnære deg som sanger, så er du ikke profesjonell sanger. Du har en utdanning, men «you

have failed», liksom. Den er beinhard, rett og slett. Det er så mange gode amatører, men du er ikke god nok. Og så er det et valg. Mange sier at de bare vil synge opera, men ikke i begravelser. Men de kunne ha levd av å være begravelsessanger. Jeg synes det er kjempevanskelig, for det er lettere å si hva en profesjonell sanger er enn hva en amatør er.

Petter legger til at han kanskje ville hatt et annet perspektiv hvis han selv ikke hadde klart å leve på heltid av sangen «og hadde kommet litt mer i knipe selv». Det er verdt å merke seg at Petter ikke virker sikker på om dette dreier seg om nivå, heltidsarbeid eller begge deler. Likevel skinner det igjennom at nivået er utslagsgivende for å kunne ha sang som heltidssyssel, og han tilkjennegir følgelig en holdning som ikke nødvendigvis deles av alle.

I utgangspunktet er også Henriks forståelse at det å være profesjonell sanger innebærer «at du lever av det», men han tilføyer at det også handler om nivå og formell utdanning. Dette har han selv erfart i forbindelse med prosjekter i vokalensembler og operakor. Henrik forteller at sangere i noen tilfeller får betalt etter utdanning: «Sangere som har formell sangutdanning får kanskje 30 000 kroner for et prosjekt, mens de som ikke har utdanning får 3000». Som Henrik er inne på reiser dette en del problemstillinger; «for hvem skal sette kriteriene?». Henrik legger til grunn at utdanning og nivå ikke nødvendigvis samsvarer, og berører her momenter som ble diskutert i kapittel 4.8.

Bjørn mener bestemt at «hvis du holder nivået og kan løse oppgavene profesjonelt, så er du profesjonell». At det tilfeldigvis ikke er nok jobber, gjør ikke sangere automatisk til amatører, understreker han, og eksemplifiserer med følgende allegori:

Tenk deg en konsertsal hvor noen i publikum plutselig blir syk. Hva blir det ropt da? Jo: «Er det en lege i salen?» Og da er det ingen som spør den legen: «Skal vi se, du har kanskje ikke mer enn 30 prosent stilling du?» – Jo, men ikke sant? Hvis han er i stand til å løse oppgaven, så er han profesjonell. Da skiter vi i prosenten.

Dette er et emne som synes å engasjere Bjørn. Han blir til tider «provosert av ulike holdninger» både i det profesjonelle miljøet og blant amatører: «Folk jeg regner som forholdsvis dårlige amatører oppfører seg som om de er profesjonelle. Da blir det vanskelig å føre en diskusjon», erfarer han

og utdyper: «Altså, det du ikke kan noe om, det klarer du ikke å se så veldig godt. Men hvis du tror at du gjør det, så er det et problem». Også i det profesjonelle musikkliv har Bjørn opplevd at folk ikke «har respekt for faget». Han forteller om en episode hvor en operasjef med bakgrunn i næringslivet tilbød han en stor og krevende hovedrolle i en nyskrevet opera. Rollens størrelse og prøveperiodens omfang tilsa et betydelig honorar som samtidig skulle dekke opp for tiden han måtte ta permisjon uten lønn fra sin ordinære undervisningsstilling. Operasjefen mente kravet «var helt hinsides», og la til da Bjørn forklarte situasjonen: «Ja, du har en dyr hobby». Til dette utsagnet kommenterer Bjørn: «Det er det verste jeg har opplevd fra en person jeg ventet meg mer av». Legitimering av sangeryrket viser seg å være en gjennomgående tematikk i informantenes livsfortellinger.

Det profesjonelle arbeidet i yrkesutøvelsen er det mange informanter som berører. Å være godt forberedt, komme presis til prøver og ha tilstedeværelse under prøver er faktorer som vektlegges. Det er en felles forståelse i informantgruppen at sangere som ikke overholder slike opplagte kjøreregler, opptrer uprofesjonelt. Ved å gjøre en god jobb viser sangerne også respekt for hverandre. I forbindelse med ensemblesang opplever Henrik at orkestermusikere er «mer profesjonelle» i prøvesammenhenger. De er «mer drillet» på arbeidsoppgavene og «mer seriøse og konsentrerte», sier han og legger til: «Vi er ikke så vant til det, og blir kanskje oppfordret til å være individualister gjennom utdanningen. Og operasangere som har skuespillerbiten i tillegg – det skal være egenartet hele tiden, liksom». Henrik opplever det som provoserende at noen sangere har «et veldig stort markeringsbehov» og viser liten respekt for dirigenten. Disse sangerne «klarar ikke å dy seg», de forstyrrer og bruker av alles tid ved å kommentere og stiller stadige musikalske spørsmål til dirigenten som om han ikke hører selv hva som er verdt å ta opp: «Da kan man jo merke at folk er litt sånn sangertyper», er Henriks vurdering. De siste årene har det imidlertid foregått en betydelig profesjonaliseringsprosess i alle ledd i profesjonelle ensembler (se 9.7). Forskningsmaterialet gir nettopp et innblikk i denne type endring over tid.

Kirsten opplever at det ofte kan være artigere å jobbe med amatører, «fordi de er villige til å selge sjela si omtrent for å få det til, mens de



profesjonelle de ser på klokka og stopper midt i en tone omtrent for å ta pause». Dette gjelder særlig orkestermusikere, mener hun: «De er jo gale når det gjelder akkurat det. Jeg har opplevd at de har reist seg og gått selv om det var to takter igjen av et verk». En slik praksis er det ingen informanter som anskueliggjør i ensemblesammenheng. Men Kirsten har også irritert seg over «uprofesjonelle sangere». For i hennes øyne innebærer profesjonalitet at sangere har skaffet seg nødvendig musikkalsk innsikt:

Man skal grave rundt i et musikkstykke og lese seg opp på det, og kjenne til tidsånden; når det ble skrevet, hvordan folk var kledd, altså se på musikken kontekstuell. Både tekst og musikk er så viktig og skal nå fram. Å kunne leke med lyder og dette med antydningens kunst, det interesserer meg veldig. Det er ikke bare et stykke noter som skal synges, og når jeg har lært det, så kan jeg gå. Det reagerte jeg veldig på da jeg kom tilbake til Norge. Vi var ikke profesjonelt med. Teknisk, selvsagt, at man har en god fundert teknikk og komme punktlig og møter opp der man skal. Det finnes noen kolleger som er litt rotete sånn. Og så må man stå og vente på dem. De bruker prøvetiden fordi de ikke har lært seg sine partier, mens de andre solistene knapt får ha prøve med orkesteret. Men til slutt så er de jo kjempegode, og vi andre som står der og fikser det, kunne sikkert ha gjort det bedre med mer prøvetid, og det oppleves nokså urettferdig.

Det er ikke alltid at sangerne som får applaus er de som fortjener den, er Kirstens vurdering. Hun blir «provosert og mister respekten for slike sangere som ofte er menn, og som blir spurt igjen fordi de er menn». En slik vurdering er vanskelig å ta stilling til, men jeg registrerer at andre informanter er inne på tilsvarende. Uten å ville generalisere, mener Solveig at det kan handle om at «kvinner er strengere med seg selv, og at kvinner fra naturens side skal være så flinke og perfekte». Kirstens utsagn er på sin side forankret i en annen tid. I dag er det mye som tyder på at kunstfeltets posisjoner har blitt gjennomgående mer profesjonelle i alle ledd. Konkurransen er større enn noen gang, og slik jeg forstår informantene er det lite rom for useriøse handlemåter og usympatisk oppførsel.

Brage har en klar formening om at det å være profesjonell først og fremst karakteriseres ved at sangerne leverer det oppdragsgiveren har satt dem til. Det er et holdningsarbeid, og Brage tror at hans arbeidskapasitet og sterke ønske om å gjøre det bra har blitt lagt merke til av oppdragsgivere. Han er opptatt av å møte presis og er godt forberedt: «kanskje mer

forberedt enn det som er nødvendig» (og motsier her indirekte Solveigs utsagn om at det er en kvinnelig egenskap å være perfeksjonist):

Jeg har en sånn tanke om at mye av det man opplever som scenisk autoritet handler veldig mye om en slags trygghet. Og den tryggheten oppnås gjennom å vite mye mer enn det som trengs for å framføre musikken. Jo mer man vet, jo tryggere er man. Og da blir det ikke noe oppstyrtet av det, eller noe jeg på en måte tilraner meg, fordi jeg har brukt nok timer til forberedelse. Og det legger folk merke til. Og det er på en måte det som gjør at man får flere jobber, at det er noe overbevisende ved det man gjør.

Viktigst for Brage er likevel det han kaller «en ydmyk holdning; at man er sin egen versjon og viser at man er et menneske på vei et sted og bruker det til noe annet enn å vise seg fram». Mangel på ydmykhet gjør at det kunstneriske går tapt, og det blir «lite gøy» for publikum, opplever Brage. Slik jeg tolker det, handler dette om både personlig og kunstnerisk autenticitet, noe som ser ut til å ha betydning når kunstneriske uttrykk skal vurderes i sin helhet. Brage tror det er utviklende å kjenne på egen utilstrekkelighet. I møte med store kunstnerpersonligheter og deres internasjonale standard får man «virkelig kjørt seg», erfarer han:

Jeg tror det er en veldig god ting at sangere på et tidlig tidspunkt lærer å håndtere sin egen utilstrekkelighet og lærer at det å være kunstner det er egentlig å stå på grensen av sin utilstrekkelighet og jobbe der. Og at man bretter opp ermene og tenker at det er dette som er arbeidet, i stedet for å tenke at dette er noe jeg helst vil unngå. For da blir man kanskje bare en flink sanger, men ingen god kunstner. Så hvis man vil bli en bra kunstner så må man jobbe der hvor det er vondest, vanskeligst, tøffest, eklest. Når man venner seg til det, og står der og anerkjenner at det er dette som er jobben, da lærer man.

Når Brage snakker om holdningsarbeidet blant sangere, dreier det seg om å utforske og bevege seg utenfor egen komfortsone, selv om det av og til kan bære galt av sted. Brage ser ut til å posisjonere seg som kunstner i måten han vurderer kunstnerbegrepet:

En ting er å være sanger, en annen ting er å være kunstner. Vi er en del av kulturlivet, det vi har arvet, det som har overnattet fra i går, det vi har med oss. Kunstens rolle er å fornye kulturen, den skal lage morgendagens kultur. Så kunst og kultur, det er egentlig to helt forskjellige ting. Sangeren kan være en kulturarbeider og jobbe videre med den kulturen som var. Eller sangeren kan være en kunstner som skal fornye dette. Så det handler om hvilken funksjon man tenker seg at sangeren skal ha.

Brage er alene i informantgruppen om å skape en uttalt distinksjon mellom «sanger og kunstner» og «kunst og kultur». Når det er sagt, har jeg tidligere vært inne på at sangerne sjelden omtaler seg selv om kunstnere eller profesjonelle. De *er* sangere.

Etter at Andreas har blitt heltidssanger og fått frigjort tid til å øve og forberede seg, stiller han ikke lenger krav til seg selv som han vet at han ikke kan innfri. Etter min oppfatning, dreier dette seg om å forsøke å jobbe i retning av å minske avstanden mellom ambisjonsnivå og mestringsnivå (se 10.4). «Da blir det en god prosess og det er viktig», sier Andreas som har erfart at det å møte til første prøve uten å være særlig forberedt, ikke er en god opplevelse: «Men selv om du er forberedt, er det jo lov å synge feil, men du må være i stand til å rette opp den feilen. Du synger bare feil én gang», fastslår han.

Med kun to år i bagasjen som fulltids sangstudent ved konservatoriet, opplever Henrik at han ikke er på samme nivå teknisk som heltidssangere med lang utdanning. Han mangler også rutine, fordi han ikke opptrer jevnlig og forteller hvordan han forsøker å kompensere for dette:

Jeg merker at jeg vil være veldig godt forberedt hele tiden. De skal ikke kunne ta meg på det i hvert fall, selv om jeg ikke har den største solistiske stemmen eller er like god teknisk som de som jobber med sang på heltid og som selvfølgelig har et helt annet utgangspunkt. Så har jeg jo tenkt flere ganger at jeg gjerne skulle ha tatt sangtimer over en periode og blitt mer teknisk sikker. Det har vært et savn hele veien. Og når jeg har sagt ja til en profesjonell jobb regner jeg med at de forventer at det kommer en utdannet sanger med kompetanse. Og da tenker jeg fort at jeg er jo bare en sånn «litt» sanger.

Denne følelsen av å være bare «litt sanger» er tilbakevendende, formidler Henrik. Men han er seriøs, og forsøker å holde fast på tanken om at han i mange sammenhenger gjør en god og skikkelig jobb. Med årene har Henrik fått et mer avslappet forhold til sangen, og av den grunn blir det ikke like «farlig» å opptre. Han synger den musikken han synes er fin, og takker bare ja til jobber han har lyst til å gjøre, og uten å vurdere hvilken verdi dette kan ha karrieremessig.

Flere av deltidssangerne erfarer at det i perioder kan være vanskelig å finne både tid, energi og motivasjon til å øve. Særlig når det kommer et lengre opphold på to måneder mellom oppdragene. Med fast jobb ved

folkehøgskolen på dagtid og en mann som jobber på kveldstid blir det ikke mye tid til øving med fire barn i huset, forteller Julia. Motivasjonen til å lære seg ting utenat er heller ikke like stor som før, innrømmer hun. Stemmen holder hun «varm» ved å undervise, og Julia er bevisst på at hun til enhver tid bruker stemmen riktig. Dette bidrar til at hun henter seg inn etter en intensiv øvingsperiode de siste to ukene før et oppdrag «for å få i gang rapiditeten» i stemmen.

En ensemblesanger må kunne «spise noter» fordi det nesten alltid er nytt repertoar, forteller Henrik. Det er også en del uroppførelser og en ganske stor jobb å øve inn stoffet på forhånd. Innøvingsbiten må Henrik «ta på fritiden», og han synes det er vanskelig å ha to yrker gående samtidig i perioder: «Så jeg tenker på de som synger mest opera og har et stemmefag og sine roller som de kan gjøre flere ganger. Det må være deilig». Sett fra en heltidssangers ståsted tilkjenner imidlertid Hedda at hun «ikke øver så veldig mye», at hun «tåler ganske mye» og «hviler litt på fundamentet». Hva «ikke mye» innebærer i denne sammenheng, framstår imidlertid tvetydig. Heltidssangere vil nødvendigvis ha større oppdragsfrekvens enn deltidssangere, og i prinsippet vil dette generere mer tid til øving og innstudering. Egen oppfatning av øvingstid kan på sin side handle om konvensjoner i feltet. Det hele koker ned til hva sangeren relaterer øvingstiden til, og hva som ligger i begrepet øving (jf. 6.4).

Instrumentalister mener at sangere ikke øver nok, påstår Solveig. Det kan være en viss realitet i dette. Når også Petter påpeker at det er stor forskjell på sangere og instrumentalister med hensyn til både forberedelsestid og daglig teknisk øving, legger han til med en porsjon selvironi: «Det må jo være mange timer forskjell, og enten så har du vondt i halsen eller så må du slappe av fordi det ikke funka så godt akkurat da du trengte å øve». Petter innrømmer at han fint kunne klare seg med en halv times øving om dagen, og er klar over at dette ikke ville ha fungert hvis han tilhørte en annen instrumentgruppe. Petter, som levde lenge på «talentet», tilkjenner at det å være sanger krever enorm selvdisciplin, men at «sangerlivet også kan være avslappende og bedagelig». Han innrømmer å ha valgt «den bedagelige løsningen». Den noe useriøse holdning Petter her legger for dagen, underbygger til del stereotype oppfatninger av sangere «som en annen rase i musikerflokk», slik Solveig formulerer det:

Det er litt trist, men det har med instrumentets egenart å gjøre. Det skal liksom ikke så mye til før man er litt dårlig i stemmen og da oppstår det jo fort en oppfatning av at sangere er selvopptatte. Orkestermusikerne forstår ikke at noen sangere bestandig skal spare seg på prøvene og at de aldri synger ut før på selve konserten. Da vet man jo aldri hvordan det blir, og dirigentene blir frustrerte. Men vi kan jo ikke synge i mange timer i strekk og øve like mye som en fiolinist eller en pianist heller.

Likevel er det flere informanter som forteller at de synger mye i løpet av en dag. Ingrid er som de fleste informantene, ikke særlig begeistret for å pugge stoff, men vurderer seg selv som «utrolig disiplinert». Løsningen har blitt at hun synger seg igjennom stoffet til hun kan det: «Jeg har god kondis på å synge. Jeg kan synge i timevis. Markerer nesten aldri, med mindre jeg er syk», forteller hun.

I ettertid ser Kirsten at hun kunne ha øvd mye mer, og tror hun har vært «litt lat» på det området: «Jeg satte inn et ekstra gir når jeg så navnet mitt et sted i en annonse eller på plakater. Da øvde jeg veldig effektivt og flott». Informantene vektlegger hvor viktig det er for en sanger å ha familie rundt seg som er både støttespillere og tilretteleggere. «Ellers går det ikke», sier Kirsten. Jeg registrerer at det er flere informanter som bygger seg opp ved å øve intensivt en viss periode før et oppdrag. Normalt vil dette særlig gjelde deltidssangere, fordi det kan gå lang tid mellom konsertoppdragene. Mange holder likevel stemmen i gang ved å undervise selv. Bjørn er en av dem. Han påpeker at det kan være tungt å øve i perioder, men at motivasjonen kan snu i løpet av en dag:

Morgenen kan være helt annerledes enn kvelden. Du kan ha morgengrums og alt mulig sånt da, og jeg tenker at det er selve kjernen i stemmen som er forandret. Jeg øver likevel, men det er tungt. Og så kan det komme en telefon i løpet av dagen: «Kan du komme og synge?» Og så går jeg tilbake på øverommet. Da vet du, DA synger jeg.

Oppdrag frambringer motivasjon og energi, slik jeg forstår Bjørn. Han påpeker hvordan det fysiske og mentale henger sammen: «Det er dette som gjør stemmen så interessant», mener han.

Å få tid til å pugge utenat er krevende i en hektisk hverdag. Informantene forteller om ulike metoder for få stoffet, og spesielt teksten på plass. Kirsten pleide å lage seg en «kartmappe» og gikk på ski mens hun pugget. Hun tapetserte også veggene på do med tekster. Andreas oppfatter at han

har en form for «fotostatisk minne» som gjør at han lærer seg stoff veldig fort. Derfor synes han det er helt uproblematisk å synge utenat. Han kan ikke forklare hva slags teknikk han bruker, men tror det dreier seg om at han klarer «å se for seg noter, og ha noen knagger» som han knytter notebildet til «og så lager jeg meg assosiasjoner». Fordi han både lærer fort og tar regi kjapt, kan han påta seg mange sangoppdrag. Kirsten mener likevel å legge merke til at hennes unge kolleger «ofte står med noter, enten de ser ned i dem eller ikke». Før var det «helt forbudt å stå med noter eller tekster», forteller hun, særlig i utlandet. For sin egen del, opplever Kirsten at det å synge utenat har blitt mer ubekvemt med årene: «I mange år var det helt greit, men plutselig ble jeg panisk for å miste tekster. Jeg merket at jeg var i stand til å improvisere på mange språk når jeg måtte. Likevel ble det en vond hindring etter hvert». Også Julia innrømmer at hun i dag oftere holder notene i hånden: «Før var det ikke snakk om. Man blir liksom sløvere med årene», erfarer hun. Slik jeg forstår informantene, dreier det seg både om bekvemmelighet, tidsrammer, men ikke minst usikkerhet knyttet til det å synge utenat. Så lenge det er mulig å synge med noter, velger mange derfor dette alternativet. Her kan det se ut til at de sosiale normene er i endring. Slike gjeldende konvensjoner vil, som Becker (1982) er inne på, bare kunne læres «by participating in what is going on» (s. 59). Samtidig vil det nok finnes mange oppfatninger eller strider i feltet omkring dette temaet som materialet i denne studien ikke synliggjør. Dette kan også dreie seg om at sosiale konvensjoner ikke blir til over natten (jf. Bourdieu, 2000, s. 315).

Å være profesjonell, klassisk sanger er selvsagt sentrert om sangfaglig nivå, musikalitet og formidlingsevne. Henrik mener at en profesjonell sanger må ha «et visst omfang, et visst gehør, musikalitet og en god sits i stemmen, at den er fokusert». Også Ingrid formulerer viktige kvaliteter som klassiske sangere bør besitte:

Altså, du må jo ha en stemme i bunn da, ellers er det jo litt meningsløst. Og en teknikk sånn at du orker å synge noen timer. Liksom at det fungerer. Så må du jo ha en god porsjon musikalitet, selv om det er andre som bestemmer hva du skal gjøre. Men du må jo ha noe å by på selv. Og du må ha en god arbeidsmetode; at du lærer deg ting litt ordentlig. [...] Så er det så veldig personlig, det er så veldig deg! Man synger litt sånn som man er på en måte. [...] Så skal du selvfølgelig ha en scenisk tilstedeværelse, at du har et forhold til egen kropp og så skal du ha psyke, altså! Det er nesten det viktigste.

Her berører Ingrid både musikalske, kroppslige, kognitive, følelsesmessige og sosiale aspekter som interagerer med hverandre på en kompleks måte (jf. Spahn & Richter, 2006, s. 121). Når Ingrid uttrykker at det å synge er «så veldig personlig, så veldig deg», er hun nettopp inne på denne sammenhengen (se også 9.6 og 9.8). Videre mener Ingrid at det viktigste for en sanger er å ha god «psyke». Denne og lignende egenskaper som det å ha god selvfølelse, høy selvtillit, sterk ryggrad, indre ro og en trygg sangeridentitet, er noe alle informantene vektlegger som betydningsfullt. Kirsten opplever at det dreier seg om en kombinasjon av faglig dyktighet, stemmeklang og evnen til å kommunisere, men også om å være synlig, altså «være på rett sted til rett tid, nærmest som en «sånn lykke-flaks-faktor», som hun sier. Det nødvendige tekniske grunnlaget må være stabilt, slik at tilhørere «ikke henger seg opp i alt mulig rart», og det må være en jevnhet i prestasjonene. «Og så krever det veldig stabile personligheter for å få det til», mener Kirsten. En kategori sangere «*må* synge for å overleve», fortsetter hun, og henviser til kollegaer som sier de hadde «havnet på asyl» om de ikke hadde fått synge: «Og er vi tøffe nok til å stå på scenen og brette oss ut, så kjøper jo folk det, for vi treffer dem i hjertet».

Stemmen, som en sentral menneskelig uttrykksform, er influert av en rekke psykologiske og fysiologiske aspekter som vanskelig kan skilles fra hverandre (Spahn & Richter, 2006, s. 119). Samtidig speiler stemmen den sosiale og kulturelle konteksten sangeren virker i. Det å være profesjonell, klassisk sanger dreier seg ikke kun om å ha fysisk og psykisk konstitusjon for de store solistoppdragene, men om å disponere over egenskaper som gir handlingskompetanse og en beredskap til å mestre sangerlivet i sin mangfoldighet. Selvsagt vil personlige egenskaper og utenomfaglige kvaliteter ha betydning i alle yrker i større eller mindre grad, og slik sett kan vi si at sangeryrket ikke skiller seg nevneverdig ut. Den dimensjonen ved yrket som likevel ser ut til å oppleves sterkere og mer krevende, er nettopp den nære koblingen mellom stemme(-kropp), følelser, personlighet og identitet. Denne sammenkoblingen mellom stemmen og stemmens eier er en rød tråd i informantenes livsfortellinger, selv om det ikke til enhver tid uttrykkes eksplisitt. I denne sammenheng er det et poeng at fordi stemmen er en levende organisme, kan sangere bli sårbare på grunn av instrumentets egenart, slik blant annet Henrik er inne på:

Altså, det er små marginer, alt fra å bli forkjølt til dagsform. Du er så prisgitt de her små stemmebåndene dine og din egen opplevelse med det her å synge da, hvor mye det har å si at man synes at det sitter. Nå har jeg akkurat vært igjennom en sånn skikkelig forkjølelse og opplever hvor dårlig jeg synes alt fungerer når ikke stemmen er der. Da mister jeg jo instrumentet mitt på grunn av et lite virus.

Tilsvarende er Brage inne på. Han tror at mange sangere opplever seg selv som «fullstendig ubrukelige» når de ikke kan synge: «Da føler de at menneskeverdet også har gått fløyten i samme draget». Som informantene påpeker, kan instrumentet verken oppgraderes eller byttes ut ved sykdom eller hvis det blir ødelagt; heller ikke hvis sangeren er misfornøyd med sin egen klang. Dette skiller stemmen fra andre instrumenter. Fleming (2005, s. 27) uttrykker i den forbindelse:

The voice, after all, is the only instrument that can't be sold. You can't say, 'I really don't like this one, so I'm going to trade it in for a Stradivarius.' [...] Criticism can feel extremely personal when you are the instrument that's being discussed.

Når instrumentet ikke fungerer slik det skal, kan det skape et ekstra prestasjonspress. Og både portvokternes og publikums «dom» kan få konsekvenser. Som Andreas er inne på, er det ikke alltid at folk hører at du er forkjølet eller har vondt i halsen. Det tar tid å restituere etter sykdom, men publikum vet det ikke, slik de gjør hvis trommestikker plutselig knekker eller en fiolinstreng ryker. De hører bare at det «er dårlig». Dermed står sangeren i større fare for ikke å bli spurt flere ganger. Hvis sangeren ser seg nødt til å avlyse, kan også dette få følger: «Hva tenker oppdragsgiveren da?», spør Andreas.

Brage forteller at han har avlyst «to konserter av to tusen», og synes ikke det er mye. Han har bare «stått på og gitt jernet» fastslår han, og har god erfaring med å synge selv om formen har vært dårlig:

Jeg har hatt som holdning at hvis jeg står opp og kjenner at jeg er dårlig, så tenker jeg at hvis jeg synes synd på meg selv nå, da går det bare nedover. Og hvis jeg bare fjerner det og tenker at nå skal jeg bare komme meg opp, så blir det noe selvforsterkende, noe bra. Men jeg har vel vært heldig da, altså at jeg har vært sterk nok til å bare dryle igjennom. Det handler sannsynligvis litt om konsentrasjon og litt om hvilket selvbilde man har og litt om hvilken helsetilstand man har, og kanskje også noe om arbeidets art. Altså, hvis man virkelig skal utføre noe som er fryktelig, fryktelig vanskelig på en stor operascene hvor veldig mye står på spill og man opplever at man ikke får det til, da er det bedre å sette inn



en annen, selvfølgelig. For man vurderer jo hva oppdraget står i forhold til. Men hvis det er en litt mindre konsert med litt mindre press, så står man på. Og stort sett så tror jeg at jeg har fått det til uten at folk har merket det. Det er bare jeg selv som merker det.

Når han ser seg selv i bakspeilet, innrømmer han at et par konserter nok burde ha vært avlyst, men at det ikke alltid er så lett å finne andre sangere som kan steppe inn: «Spesielt hvis man synger litt snodig eller rart repertoar som veldig få har inne. Og da er valget om du skal stå på eller kansellere hele arrangementet». Også Fleming (2005) tar opp denne problematikken, og forteller at hun ikke kunne stole på talentet: «I had to develop a very intricate understanding of how my instrument worked, with a clear-eyed assessment of its strengths and weaknesses. I had to create a technique that was reliable regardless of how I was feeling» (s. 48–49). En velkjent allegori i praksisen er at det troligvis bare er syv dager i året at sangeren er i god form, og på disse dagene er det garantert ikke konsert. Det sangere må lære seg, er «how to sing through all the other days» (Fleming, 2005, s. 49).

Å bli syk er en del av livet, «men det er noen ganger du reiser på jobb og håper at det er noen som er sykere enn deg, sånn at det ikke blir noe av forestillingen», sier Ingrid lattermildt. Selv har hun avlyst to ganger i løpet av 31 år: «Jeg er ikke et sånt aspeløv og tåler en del, har god fysikk og god psyke på det å synge selv om formen ikke er på topp. Jeg har klokkeetro på at det går». Ingrid erfarer at hennes egen opplevelse ofte kan være veldig annerledes enn den publikum eller kollegaene gir uttrykk for. Dette illustrerer at kroppslige opplevelser farger egenvurderinger.

Å avlyse konserter sitter langt inne hos informantene. Dette ser ut til å inngå som et viktig profesjonalitetsaspekt i praksisen. Tone har meldt avbud én gang, og da var hun virkelig «kjempeforkjølt», sier hun. Redselen for å melde avbud er større enn redselen for å bli syk: «For jeg er så redd for at hvis jeg sier nei en gang, så blir det lettere å si nei en gang til og en gang til, for vi er jo aldri helt friske», sier hun. Den «psykosomatiske biten» spiller en vesentlig rolle hos sangere, mener helsearbeideren Henrik. Selv har han «et veldig avslappa forhold til sykdom», og fastslår at han vet hva han kan gjøre noe med og hva det «ikke er noe vits i å stresse med». Dette ser ut til å være en praktisk kunnskap han deler med alle

informantene, en kunnskap som tilegnes gjennom kroppslig erfaring. Hvorvidt sangeren velger å trekke seg fra et oppdrag eller å gjennomføre med sykdom i kroppen vil uansett valg medføre et dilemma. Og fordi stemmekroppen er det sangeren lever av, vil dette alltid eksistere som et usikkerhetsmoment. Slik konstitueres en ekstra dimensjon i yrkespraksisen, både med hensyn til det økonomiske inntjeningsaspektet og til det psykiske presset mange opplever når de skal ut på scenen. Til sist vil det å avlyse gi noen andre en mulighet. Et betimelig spørsmål er om dette innebærer at sangere er mer påpasselige i hverdagen enn andre kunstner- eller yrkesgrupper?

Flere av informantene signaliserer at de ikke tar noen spesielle hensyn, som å gå med skjerf til enhver tid eller å passe seg for trekk. Solveig forteller at hun prøver å leve så normalt som mulig og tenke at «sånn er jeg». Bjørn går stadig lange fjellturer, og lever sånn sett opp til «bass-myten» (jf. 8.1). Dagen før en konsert nøyer han seg med en to–tre timers tur. Bjørn opplever at han med årene har blitt mye roligere: «Ikke for å høres arrogant ut, men det meste er greiere nå. Selv om du ikke i hundre prosent form, så kan du gjøre en brukbar jobb». Andreas innrømmer på sin side at han har blitt litt mer påpasselig etter at han ble frilanssanger på heltid. Han påpeker at omgivelsene ikke helt forstår situasjonen, som at han ikke alltid blir med barna på skoletur til gapahuken og griller pølser i regnvær og slapseføre. Han prøver heller å gjøre andre ting sammen med dem: «Jeg kan ikke risikere å bli syk når jeg skal være med i et operaprojekt om to dager». Andreas har imidlertid opparbeidet en teknikk hvor han «fokuserer på hele legemet når han synger», og opplever at det å tenke positive tanker, eller det han kaller «grønne, blå og røde tanker», hjelper når han føler seg litt «uggen». Han formidler at det kan dreie seg om noe så enkelt som å tenke at sang ikke er alt her i livet. At det går an å løfte blikket av og til og tenke at det finnes andre ting, selv om det kan oppleves stort å synge for en fullsatt sal. Han presiserer at det *ikke* handler om «en sånn masochistisk tankemåte hvor det dreier seg om å tåle smerte, men det å klare å se forbi ting for å komme seg igjennom det». Andreas har hatt for mange utfordringer til at han lar seg dra ned kroppslig, sier han: «Jeg har jo opparbeidet meg stiv nakke, men det går greit så lenge jeg stoler på teknikken».

Hedda formidler at hun «ikke orker å gå rundt og være redd for å bli syk». Selvsagt vil hun unngå det, særlig når hun har «viktige jobber». Men, som hun sier:

jeg har to barn og går oppi snørr hele tida, så jeg må bare glemme det. Og jeg blir ikke syk så ofte, men tenker at blir jeg det, så er det bare sånn det er. Jeg får ikke gjort noe med det. Er man syk, så er man syk. Og jeg pleier å gjennomføre alle jobbene likevel.

Julia er inne på tilsvarende, og forteller at selv om familien tar noen forholdsregler, så er det ikke mulig å unngå bakterier når man har barn i huset. Hun opplever at sangere som bor mye på hotell og er borte fra familien i fem til seks uker i slengen blir «mye mer egoistiske», og referer til enkelte sangere, spesielt menn

som sitter med hele apoteket på rommet og har alle helsekostprodukter, og gjør alt for å holde seg oppegående. Og når de kommer hjem så isolerer de seg hvis noen av familiemedlemmene er syke. Det behøver ikke å være sånn. Jeg under på om det er slik at menn kan ta seg mer friheter enn kvinner. «Mamma er mamma, altså, sånn er det bare».

Dette er Julias vurdering. Fordi hun har måttet ta mye ansvar hjemme, tror Julia at hun har blitt sterkere: «Jeg må rekke over så mye, og kan ikke være så nøye», sier hun. Også Kirsten formidler at sangere ikke kan beskytte seg mot alt, «de blir bare sære, og noe kan heller ikke kontrolleres, slik som hormonelle svingninger», påpeker hun. Da Kirsten var aktiv sanger, opplevde hun at hennes europeiske sangerkolleger «var mer tandre for værromskiftinger enn oss nordboere». Hun har lite til overs for sangere som overpleier stemmen:

Når du tenker på at instrumentet består av muskler og slimhinner, så er det noe med at det kan trekke seg sammen og det kan åpnes og lukkes på kommando omtrent. Så da er det klart at jo bedre kroppsbevissthet og teknikk man har, jo lettere kommer man gjennom det. Instrumentet kan ramle sammen både av ytre og indre påvirkning. Indre påvirkninger dreier seg om inntak av forskjellige slag, om det nå er dop eller mat eller indre engstelser, mens ytre påvirkninger kan være luftfuktighet, kulde og varme og sånn. Det er derfor jeg mener at jo mer vanlig liv du lever, jo mer tåler du det. Ellers så blir du så tander at bare noen blåser på deg, så kan du ikke synge.

Å være klassisk sanger krever stor kroppsbevissthet, erklærer Kirsten, som helst vil unngå ordet «kroppsbeherskelse». Det dreier seg «om følelse,

innsikt og viten om den egne kroppen, og en evne til å konsentrere seg, men det ligger jo til alle yrker da», legger hun til. De mest interessante kunstnerne er etter Kirstens mening sangere som har partnere og barn, og «som lever livets *ups and downs* [...] det er ikke sikkert de bestandig har den mest avsløpne, vakre klangen, men det får et innhold». Dette synspunktet kan ha sammenheng med at Kirsten helt fram hun var 30 opplevde at konsertnervene manifesterte seg som psykosomatiske symptomer i kroppen:

Enten det var eksamener på universitetet, høyskoler eller gymnas, fikk jeg halsbetennelse og feber. Det var virkelig helt uforutsigbart, for jeg kunne hente det ned i løpet av noen timer. Men etter hvert så merket jeg at jeg fikk til å synge på et vis likevel. Egentlig så var det kanskje en viss hindring i det at jeg ikke var helt frisk, samtidig som jeg hadde en unnskyldning for meg selv. Altså, det har jeg tenkt først i ettertid. Men det forsvant faktisk ved at jeg fikk det så mye travlere da jeg fikk barn og familie og alt det andre jeg holdt på med. Da hadde jeg ikke lenger tid til å drive med den navlebeskuelsen.

Også Stian formidler at han ble «mindre redd» med årene, men at det forekom perioder hvor han var veldig bekymret for å bli forkjølt i forbindelse med konserter: «Og jeg ble fort syk også. Det kunne liksom skje i løpet av en time». Han tror at «det psykiske» spilte en viss rolle, og at han la seg til noen «særheter for å passe på», som han sier. Stian «tror ikke riktig på sangere som sier at de aldri har brydd seg om slike ting, og bare sier at vi tar det som det kommer og synger uansett».

Å ha et godt liv som profesjonell sanger dreier seg om å finne en balanse i livet. Ingrid påpeker at det nødvendigvis vil være slik at sangere må ta vare på stemmen inntil en viss grense –«Det er jo den du lever av»:

Det er klart at du må jo passe på stemmen din. Du kan ikke bare dure rundt, det er jo instrumentet ditt. Jeg tror jo at hvis alle musikere hadde hatt instrumentet på seg og i seg, så hadde de hatt et helt annet forhold til det, men du behøver jo ikke bli hysterisk likevel. Det har aldri jeg vært. Men du behøver ikke akkurat å gå ut i 20 minus uten å ha kledd på deg, eller sitte ute til langt på natt å skravle når du har forestilling dagen etter. Eller drikke masse alkohol dagen før hvis du har forestilling. For det er jo kroppen din og det er det samme som en idrettsutøver: Du utsetter deg ikke for dumme ting. Og om du blir syk, så blir du det, men du må jo ha visse forholdsregler i livet hvis du skal leve av dette.

Henrik har lest en del litteratur om stemmefysiologi, men erfarer «at når teorien skal overføres til praksis, så er det ikke bestandig det går».

Han bemerker at ikke alt nødvendigvis «går like glatt» etter hvert som sangeren blir eldre: «Jeg tror det er enklere å forstå hvorfor stemmen ikke reagerer slik sangeren vil den skal gjøre eller tror den skal gjøre med basis i teorien, og være litt analytisk i forhold til det». Også Solveig mener at det er viktig å lese stoff som omhandler stemmen: «Det er så veldig mye synsing», sier hun, og sikter spesielt til nye metoder som dukker opp:

Så jeg har lest forskjellige bøker fordi jeg mener det er viktig å være åpen sånn at man ikke låser seg inn i et spor [...] Sang er jo noe som sitter i kroppen din. Det er komplekst og man må se helheten. Og det er ikke sikkert at det som fungerer for meg, fungerer for deg. Derfor er det så vanskelig å undervise i sang, for det finnes ingen fasit.

Flere av informantene har tatt privattimer etter at de var ferdige med sin formelle sangutdanning. Solveig uttrykker i den forbindelse at «det er noe sangere må, for å vedlikeholde og for å ha noen utenfra som kan korrigere litt». Også Fleming (2005) nevner at hun og læreren «used to joke that my coming to see her every so often was like a twice-yearly visit to the dentist – just making sure things were in place and still healthy» (s. 148).

I tidligere kapitler har jeg synliggjort at noen sangere slår igjennom i «voksen» alder. I motsetning til forfattere og til dels visuelle kunstnere, er sangere (og skuespillere) vanligvis avhengige av å komme tidlig på banen for å bygge karriere. I startfasen sprer de sine aktiviteter på mange områder, noe som «actually works contrary to building a lasting one» (Menger, 2014, s. 128). For å skaffe oppdrag og et godt omdømme er systemet slik at tilstedeværelse i jobbmarkedet er nødvendig. Et tilleggsmoment til det å være til stede, synlig og oppsøkende, er å få tid og motivasjon til å øve. Her oppstår altså et dilemma som ser ut til å være vesentlig konstituerende i sangerlivet. Motivasjon forstått som «det bredere panorama av hensikter, ønsker og behov som måtte ligge bak en handlings eksplisitte og implisitte formål» (Frønes, 2001, s. 12), dreier seg om et *indre* meningsforhold. Når jeg gjennom boka aktivt har valgt bort å innlemme motivasjonsteori i analysen, er det fordi dette fører langt inn i et konglomerat av ulike psykologiske retninger med et ensidig søkelys på det individuelle. Motivasjon er da heller ikke et begrep Bourdieu anvender i sin praksisteori.

Forskningsmaterialet viser at sangere har ulike oppfatninger av hvem som skal defineres profesjonelle og hva begrepet rommer av mulige fortolkninger. Uavhengig av dette sirkulerer likevel en forventning om profesjonalitet i yrkesutøvelsen som knyttes an til både sangfaglige faktorer og til spesifikke handle-, tenke- og væremåter i feltet. Dette «konstituerende synspunkt» kan forstås som en praktisk kunnskap om den grunnleggende og implisitte *nomos* i feltet om måter dele inn og forstå verden på, og som bare hører hjemme her og ikke i andre felt (Bourdieu, 1999a, s. 99–100).

Slik jeg tolker informantenes beskrivelser av sangerpraksisen, blir det profesjonelle arbeidet i stor grad regulert og korrigert gjennom en utstrakt «vurderingskultur». Basert på sterke og svake vurderinger dreier det seg følgelig om et intrikat forhold mellom sangeres selvvrurderinger, andres vurderinger av sangere slik sangerne selv oppfatter det, og sangeres vurderinger av andre. Denne vurderingskulturen blir særdeles fremtredende når informantene forteller om det usikre livet på, bak og utenfor scenen. Det er tydelig at det er noe som står på spill. I bourdieusk forstand vil nettopp det å opptre uegennyttig i tråd med feltets lover være en betingelse for å oppnå suksess eller symbolske tilganger. Ikke alle har eller griper denne muligheten.



## KAPITTEL 9

# Livet og spillet – på, bak og utenfor scenen

The truth is, I think most of us who perform do it for the applause, for what we get back. We have a great need to be loved, preferably by a huge group of people simultaneously. There are, of course, a few performers for whom the audience is completely superfluous, and making music – and, as an aside, earning a living – is their only concern. I'm not as pure as that. I want and need the love and validation.

— Renée Fleming (2005, s. 179)

Usikkerhet er et konstituerende vilkår i sangerlivet. Et hovedfunn i analysen er at usikkerhet kommer til uttrykk gjennom en utstrakt «vurderingskultur». Gjennom sine handle- og talemåter er det tydelig at sangerne legitimerer og vurderer praksisen ut ifra sin plassering i feltet. For å anskueliggjøre vurderingsaspektet er det i dette kapittelet lagt vekt på hva som vurderes, hvordan det vurderes og hvem som vurderer hva, sett i relasjon til kontekstuelle forhold på, bak og utenfor scenen. Samtidig er sangernes bevegelser i det sosiale rommet fulgt ved å søke etter den personlige logikken og innvendige sammenhengen i hver enkelt informants livshistorie. Avslutningsvis diskuteres den underliggende drivkraften sangerne avdekker, sett i lys av usikkerheten sangerpraksisen omsluttes av.

## 9.1 Frilanstilværelsen – «en potettilværelse»

I det klassiske musikkfeltet som et spesialisert samfunnsområde, er den klassiske musikken ledestjernen. Det er ikke ensbetydende med at klassiske sangere avviser andre sjangre. Alle har vokst opp med et musikalsk mangfold hvor andre musikkjangre har hatt stor innflytelse. Ved å velge klassisk sang som mulig levevei, sosialiseres sangerne suksessivt inn i kultur, orientert mot den autonome polen av kunstfeltet hvor også «the



legitimacy of education is such that those involved in it have no need to relate what is taught to universal principles since it is accepted as autonomous and self-perpetuating» (Potter, 1998, s. 192). Klassiske sangere vil, som de øvrige deltakerne i musikkfeltet, fordele seg langs et kontinuum i spenningsfeltet mellom den autonome og heteronome polen, hvor den førstnevnte polen styres av ikke-kommersielle interesser, og den sistnevnte av kommersielle interesser (jf. Bourdieu, 2000, s. 314ff). Som jeg har vært inne på, dreier det seg om at sangere, i likhet med andre kunstnere, må foreta en krevende navigering mellom 1) kunstnerisk anerkjennelse (en fornektning av økonomien) og 2) økonomiske interesser og behov (som ofte skjules). Samtidig må sangere overleve i et marked hvor det ikke er plass til alle, og de iverksetter derfor ulike «strategier» for få endene til å møtes.

Alle informantene har gjort operaroller og vært solister i ulike andre sammenhenger. Men kun et fåtall er, eller har vært det Fleming (2005, s. 79) kaller *three-prong singers*, altså sangere som hovedsaklig gjør opera, *recitals* med piano og konserter med orkester (også innbefattet kirkemusikalske verk). Å være *three-prong singer* på heltid ser ut til å være den ultimate målestokken for en klassisk sanger, og her tillegges operafaget størst verdi. Posisjonen operasanger, som er historisk frambrakt, gir med få unntak størst anerkjennelse innad i feltet og størst berømmelse utad. Slik jeg tolker det, legitimerer og relaterer sangerinformantene sine løpebaner og valg til denne posisjonen i det sosiale rommet. Dette kommer likevel sjelden direkte til uttrykk slik som det gjør hos Gitte:

De som gjør bare solistting er på en måte på planet høyere opp, altså sangere som er utdannet fra operaakademiene og som har agenter og som får sine oppdrag gjennom dem. Jeg opplever at i undergrunnen, hvis det er det man kan kalle det, er det mange som blir kreative og tar ulike initiativ for å få jobber. Og jo flere som arbeider sammen, jo mer blir det laget og jo større engasjement. Det vil jo si større publikumsglede.

Gitte har som de fleste sangerinformantene måttet beherske «en potettilværelse», også fordi musikkmarkedet og publikums preferanser krever det (jf. Aune, 2003, s. 47). Mulighetene som ligger utenfor den tresidige *three-prong*-aktiviteten kan være å synge til bryllup og fest, og i begravelser. Andre utsikter er å utvikle egne konserter, gjøre underholdningskonserter, delta på festivaler samt å reise på turneer med Rikskonsertene, Den

kulturelle skolesekken og Den kulturelle spaserstokken. Profesjonelle kor og ensembler er også en mulighet (se 9.7). Ved å beherske ulike sjangre har to av informantene (Hedda og Andreas) periodevis beveget seg over i andre kunstarter, blant annet som skuespillere. *Crossover* i betydningen kryssning eller hybrid ved at sjangre blandes er ikke et begrep jeg vil anvende i denne sammenheng.

Mange sangere lever en potettilværelse, men er likevel opptatt av å hegne om den klassiske syngemåten innenfor visse grenser. Fleming (2005), som har gjort både CD-plater og konsertopptredener med repertoar hentet fra andre sjangre, er en av dem som kritiserer at noen kjendiser (for eksempel Andrea Bocelli) omtales operasangere, til tross for at de ikke har en scenisk karriere. Te Kanawa uttrykker tilsvarende, og har gått hardt ut mot sangere som krysser grensen mellom pop og klassisk ved å beskrive dem som «the new fakes for the new generation» (Chapman, 2008). De fleste «poperasangere» vil som Fleming (2005) er inne på, ha problemer med å bære gjennom et orkester og ut i en stor sal, fordi de mangler årevis med utvikling, trening og kunnskap om projeksjon og bærekraft. Kjente poperasangere bruker mikrofon, og livnærer seg ofte av CD-innspillinger med påfølgende konserter og TV-opptredener. Om unge sangeres muligheter uttaler Fleming (2005, s. 132): «The smart ones will either use their overnight success as a launching pad for a career in television or film, or will find a way to develop as musicians and change with the times, as some pop idols can» (s. 132). Slik møter unge sangere karrierevalg som ikke fantes 20 år tilbake.

Publikum flest ser ut til å favorisere poperasangere. Det gjør inntrykk når unge sangere helt ned i 12-årsalderen stiller opp i talentprogrammer med en operaarie. Stemmen er uferdig, men også «lettere» og mer ungdommelig i klangen enn hos de skolerte. Bjørn opplever at den oppvoksende generasjonen han møter gjennom sangundervisningen på videregående skole «er veldig innkjørt på dette med TV». Sjelden treffer han på elever som vil synge klassisk repertoar. De fleste har imidlertid «enormt tro på seg selv, mens målene ligger langt utenfor rekkevidde», vurderer Bjørn. Han mener omgivelsene har stor påvirkningskraft, og illustrerer dette ved å fortelle om «en unggutt» som har blitt løftet fram som operasanger fra han var 13 år:

Noen har kjørt han fram, ikke sant. Og han står jo og synger «Nessun Dorma». Og vi som holder på med dette, vi er helt fortvilt for han blir jo ødelagt. Han er jo ikke klassisk skolert og gjør jo så mye rart. En ting er jo stemmen, men alt det andre da? Og honorar vet du, som er på nivå med oss, når vi gjør konserter. For han er jo «kjent», han har jo vært på TV! Det er forferdelig vanskelig. Men det er jo et miljø bak han som ikke forstår noe og som synes det er stort. Og hvis noen drister seg til å si noe, så er det jo den som sier noe som er problemet i det miljøet, ikke sant.

Heller ikke Hedda synes noe om at uskolerte sangere får samme betaling som de skolerte. Det er tydelig at honorarenes størrelse gjenspeiler sangerens «verdi» i feltet. Videre er det åpenbart at klassiske sangere forsøker å verne om sin sjanger ved å bedømme andre sangere som ikke holder «visse standarder» knyttet til den klassiske syngemåten og det klassiske repertoaret. Slike kvalitetsdommer kommer dels til uttrykk gjennom en «hovmodig» væremåte, knyttet til en gjengs innforståthet av hva klassisk sang skal være. Det avslører en logikk, et smakshierarki som tilsier at noen musikalske sjangre og syngemåter er mer anerkjente og legitime enn andre. I et bourdieusk perspektiv vil det som nevnt være den autonome polen av musikkfeltet som her har definisjonsmakten, hvor kunsten blir verdsatt basert på rent kunstneriske kriterier.

Hedda har ingen rendyrket bane. Hun har gjort både opera, teater, musicals og andre produksjoner, «litt uventede ting, litt *crazy*, litt sånn *psycho*-musikk». For ikke «å dø som kunstner», har hun valgt bort å være det hun kaller «smørsanger», med repertoar á la *O mio babbino caro*. Hedda antar at sangere kan tillate seg å være allsidige når de først har fått et fag (jf. 6.6). Likevel kan en for stor spennvidde gjøre oppdragsgivere usikre på hva de kan forvente, og sangere risikerer dessuten å bli «stemplet i visse miljøer», er Heddas vurdering. Derfor har hun spisset karrieren de siste årene, og gjør nå mest opera. Slik oppnår hun større «troverdighet» i feltet, oppfatter hun.

«Jeg får ikke puste når jeg har en vanlig åtte til fire-jobb», uttrykker Andreas. «Jeg råtner bort, jeg går sur, jeg går lei. Det er en sånn lengsel som jeg har hatt siden jeg var liten å få lov til å være sanger, artist og litt skuespiller». Andreas tror det er viktig for en sanger «å være litt potet», spesielt hvis sangeren velger å bo i distriktet. Noen «rynker litt på nesen» når han gjør ting som ikke er opera eller klassiske konserter. Men det er

lærerikt og artig å holde på med forskjellige ting «så lenge man er bevisst på hva slags type sanger man er, og at man har stilkunnskap innenfor alle epoker og sjangre». Andreas mener det handler om å være profesjonell, uansett hva slags sangerjobb man påtar seg.

Selv om Gitte er sanger på heltid, er det ikke alltid at hun har et heltids arbeid, sier hun lattermildt: «Det er mitt eneste erverv, pluss litt undervisning en gang imellom». Tone er inne på noe lignende: «Jeg er sanger på heltid for jeg *gjør* jo ikke noe annet». Hun har imidlertid hatt vikarjobber som sangpedagog, men reiser mye og finner det vanskelig å kombinere. Det samme forteller Solveig om alle årene hun reiste på rikskonsertturneer: «Det ble helt håpløst å kombinere med andre jobber når jeg var borte to uker og så hjemme litt og så ut igjen». Solveig synes hun har vært heldig som har fått muligheten til å turnere med Rikskonsertene, og opplever at det er en fin måte å møte barn og unge på rundt omkring. De siste årene har det blitt mindre av denne type virksomhet. Solveig mener det har sammenheng med at hun og musikerne fikk for høy ansiennitet ved å gå over tohundredagersgrensen med turnéliv, og dermed ble for dyre å ha på veien: «Det blir rimeligere å bruke yngre sangere som ikke har oppnådd samme mengde konserter», tror Solveig. De siste årene har hun dirigert kor og «tatt det som byr seg for å få det til å gå rundt økonomisk rett og slett», forteller Solveig, som i tillegg har startet gründervirksomhet på det ikke-kunstneriske arbeidsmarkedet (jf. 7.1).

Etter å ha jobbet hardt i bransjen over mange år ved å være veldig oppsøkende og pågående, opplever Gitte at mye har endret seg: «Nå er det jeg som blir oppringt», konstaterer hun, men legger til at «de solotingene blir mer sporadisk, da skal man selv jobbe hardt for det, ikke sant?». Gitte har valgt en arbeidsform basert på samarbeid i ulike konstellasjoner (duo, trio, kvartett) som har utviklet konsepter for ulike typer marked (jf. 7.3). Ofte får hun oppdrag i større ensembler eller kammerkor, «og da er det fest altså», uttrykker hun. Her sikter hun til at prøveplaner og noter blir tilsendt, og at det eneste hun trenger å gjøre er å øve og synge. Å ha en fast jobb som sanger er de færreste forunt, og frilanstilværelsen er etter Ingrid's observasjoner «et steintøft liv», nettopp fordi det bare er en liten del av det som er selve sangen:

Det er så mange andre ting som spiller inn. Og noen takler det. Og så takler du den frilansstilværelsen når du er attraktiv, for det er ikke noe vanskelig. Da er du i flyten. Og du kan si ja og du kan si nei, og de ringer og du får engasjementer og alt mulig og da er det fantastisk å velge og vrake, ikke sant. Tjene gode penger og alt mulig. Og så kommer den dagen hvor det er noen andre som får de telefonene ...

Denne usikkerheten gjør at sangeren prøver å «sikre seg», oppfatter Brage. Selv om han har hatt sangen som fulltidssyssel, har det vært mye mer enn en full jobb. Når han tenker tilbake på storparten av frilansårene, jobbet han nok mellom 60 og 80 timer i uka, anslår han, og det ble litt for mye:

Altså, det er ikke sunt eller bra å jobbe for hardt. Men det er jo fordi det ikke er en vanlig stilling, ingen faste ting. Og som frilanser så vil man prøve å være på den sikre siden hele tiden. Så det blir et ganske stort stress med å si ja til jobber for å fylle opp kalenderen. Og kanskje dukker det opp noen gode jobber i etterkant som er mer interessante, og så må du gjøre dem i tillegg. Plutselig jobber man mye mer enn man hadde tenkt, bare fordi man ønsker å ha den tryggheten. Og kanskje gjør man jobber som noen andre kunne ha gjort, og som kunne vært fordelt litt annerledes. Men det blir jo litt sånn at man bare sikrer seg selv. Og denne mangelen på solidaritet og fellesskapsfølelse, det synes jeg er en svakhet med sangmarkedet i Norge. Det blir litt sånn «konge på haugen-aktig». For det er ikke noe bra for noen at fire solister spørres om og om igjen. Det er ikke bra for sangerne, det er ikke bra for koret og ikke bra for publikum, det er ikke bra for noen ting.

Dette «klippekort-systemet» vil likevel være til noens fordel (jf. 8.3). Et vesentlig spørsmål som aktualiseres gjennom hele kapittelet, er nettopp hvorvidt en slik solidarisk praksis er mulig innenfor et hierarkisk musikkfelt?

Etter at Petter valgte frilanslivet framfor en fast stilling i et operahus (se 9.5), anser han seg selv som heldig, selv om han aldri «har tjent millioner». Med det han betegner som en «normal inntekt» har det alltid gått rundt økonomisk: «Og det preger meg jo litt selvfølgelig», sier han, og henviser til den store gruppen sangere som banker på døren til agenturene og operahusene, og som «ikke har det så lett». Petter opplever at det er stadig flere som tar seg undervisningsjobber eller som gjør andre ting ved siden av sangen. Tilsvarende påpeker Solveig: «Det er mange gode sangere som står og underviser rundt omkring, og til slutt tar undervisningen over fordi de ikke får muligheten til å synge og må overleve økonomisk».

Ser vi til Tyskland viste den reelle arbeidsmarkedssituasjonen for sangere på 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet seg å være vanskelig, spesielt for sopraner. Kun 38 prosent hadde fulltids arbeid ved et musikkteater enten i kor (26 prosent) eller som solister (12 prosent). Resten var frilansere som spredte sine aktiviteter mellom ulike typer arbeid både i og utenfor musikkområdet. Situasjonen var mest dramatisk for lyriske damestemmer (Gembris & Langner, 2006, s. 165–168).

Selv om noen sangere er frilansere på heltid, opplever Bjørn at de fleste gjør som han, og er frilanser på deltid i kombinasjon med faste stillinger: «Og det kan jo være noe helt annet enn musikk også», opplever Bjørn. Han forteller om tidligere studenter han har undervist da han i en periode jobbet på musikkonservatoriet «som gjør helt andre ting»:

De kan ha omskolert seg eller de kan ha blitt vaskehjelper eller alt mulig egentlig. Og de synger ikke mye. Jeg traff en student senest i forrige uke som nesten ikke synger mer. Og det er jo trist. Men hvor mye orker du? Hvis jeg ikke hadde hatt flere føtter å stå på så tror jeg det blir enda tyngre.

Bjørn får «abstinenser» hvis det går lang tid mellom oppdragene. Fra enkelte sangere som jobber heltid, merker han seg imidlertid en holdning som går ut på at «han greier seg jo likevel, han kan jo bare være på skolen, mens de *må* ha jobbene for å overleve. Og da bruker de det økonomiske som argument», erfarer Bjørn. Selv om ikke alle har tilsvarende holdninger, er det ikke til å komme forbi at det i perioder kan være svært vanskelig økonomisk for mange frilanssangere. Verst er det når behovet for penger er akutt, og det ikke foreligger noen sangoppdrag i nærmeste framtid. Tone forteller at det det «plager» henne veldig, når hun vet at det blir «sånne hull» i kalenderen:

Jeg har ikke hatt anledning til å legge av penger og selv om jeg jobber ganske mye, så bruker jeg mye også. Husleie, strøm, telefon og alle disse faste utgiftene skal jo betales selv om jeg er uten oppdrag en måned. Det er litt vanskelig å forklare. For jeg vet jo at jeg har flere oppdrag fram i tid, men jeg kan ikke be om forskudd. Og da får jeg litt panikk. For hvis det er ultrakrise, så kan jeg ikke plutselig ta meg en jobb, altså sette meg i kassen på Rimi eller noe. For den jobben vil jeg ikke kunne passe om en måned når jeg har nye sangoppdrag.

En fast jobb å gå til er noe Tone har tenkt mye på, spesielt i lave inntektsperioder. Det å vite at det kommer inn penger på kontoen «må jo

være helt fantastisk», konstaterer hun, men avslører et ambivalent forhold til det å søke seg en annen jobb:

Jeg søkte en fast jobb, men fikk panikk andre veien. Jeg begynte å tenke at hvis jeg fikk den jobben og måtte møte opp klokka åtte hver morgen, ville jeg ikke fått nok tid til å øve. Jeg måtte ha sagt nei til en del artige oppdrag også. Jeg hadde aldri trodd at jeg skulle bli redd for det der faste. For en eller annen plass inni meg har jeg trodd at det var det jeg egentlig ville ha. Noe som var trygt og godt. Nå er jeg 40 år og jeg eier ingen ting og har ikke noen unger og ikke noen mann. Og det forventes jo på en måte at du skal ha alle de tingene og det dukker hele tiden opp spørsmål rundt det.

Tone tenker likevel at det går greit så lenge hun er alene, leier leilighet og ikke har barn å forsørge: «Og det er klart at dess mindre du eier dess mindre har du å bekymre deg over». Hun hevder at hun garantert ikke kunne ha jobbet som sanger hvis hun ikke opplevde seg selv som et fullverdig menneske uten hus, bil, hytte eller båt. Men Tone observerer at fast ansatte operasangere heller ikke tjener all verden:

Jeg har pratet med noen som har faste soliststillinger i Operaen og som tjener 100 000 kroner mindre enn orkestermusikere rundt omkring. Så man blir ikke rik uansett. Og musikere synes vi får ganske store honorarer når vi frilansere blir hyret som solister til ulike konserter! Men det er jo vi som står foran på scenen, vi som skal synge utenat, og vi har ikke fast inntekt slik som dem.

«Det er en livsstil», konstaterer Tone om frilanslivet og peker på at sangere gjerne lever «litt på siden av alle andre» med oppdrag i helger og fri når andre er på jobb. Mange klarer ikke å ta seg ordentlig ferie fordi de deltar på festivaler, øver eller innstuderer nytt repertoar: «Man klarer lik-som ikke å slappe helt av», opplever Tone. Som frilanssanger må hun ta på seg mange forskjellige oppdrag for «å tjene penger rett og slett». Når hun gjør forestillinger for barn, tar hun seg i å tenke: «Dette her gjør jeg for pengenes skyld», innrømmer hun. Samtidig blir hun stadig overrasket: «Det er jo mange ganger helt fantastisk». Tone forteller om elever som tar kontakt etter forestillingene, veldig entusiastiske: «Kult show! Og de tilbakemeldingene tror jeg jo på», sier hun en smule sarkastisk (se 9.8). Med konserter på dagtid og mange helger fri, skaper skolekonsertturneer en etterlengtet rutine i hverdagen.

Frilanssangere mangler et eget sikkerhetsnett økonomisk. Noen forteller at de har hoppet ut og inn av «kasussystemet» (NAV), «for sånn er

jo vår tilværelse», sier Gitte, som hvert år kikker igjennom kalenderen sin og tenker «hjelp». Men så dukker jobbene opp likevel, erfarer hun. Nettopp derfor blir det vanskelig å påta seg andre jobber utenfor det kunstnerisk utøvende området på mer permanent basis. Det sitter også langt inne å avlyse oppdrag (jf. 8.9). Men sangere unnslipper ikke forkjølelser og halsbetennelser som enkelte ganger gjør det umulig å gjennomføre et oppdrag. Det merkes økonomisk, og spesielt hvis dette kommer i en periode hvor kalenderen er fulltegnet: «Det er så irriterende hvis du har en uke med fire begravelser og så blir du syk og må avlyse alle. Begravelser er godt betalt, men da sitter du der uten en krone», sier Solveig. Hun påpeker at som selvstendig næringsdrivende hjelper det lite å bli sykemeldt: «Det er seksten karensdager før man får noen støtte, men det er vel ingen som er forkjølt i sytten dager, så det er jo litt håpløst», kommenterer hun.

Underholdning er den oppdragsformen flest musikere (88 prosent) har erfaring med, ifølge Gran (2014, s. 8–9).<sup>141</sup> Gitte har gjort mange «underholdningskonserter til fester», men på et tidspunkt sa det stopp:

Jeg orket ikke å stille opp i en kjole og synge lystig å se fjong ut, mens alle mennene i salen bare så på meg og kjolen min og ikke hørte etter hva jeg sang. Jeg følte meg som en utstillingsfigur som kunne synge: «Her kommer sangerinnen og underholder, se for en fin kjole hun har på seg, for noen flotte øreringer og hun synger også meget pent og vi har det da så hyggelig her på festen». Det ble for mye overflate og manglet helt musikalsk substans, ikke sant? For de menneskene som ofte søker til disse her arrangementene, de har jo ikke selv valgt å gå på konsert med en sopran. Og hun synger klassisk! Og på noen kunne man jo se at de syntes det var kjedelig.

Etter hvert takket Gitte nei til denne form for oppdrag, og satset mer inn mot romanser og lieder: «Helt fantastisk», sier hun fordi det utviklet henne som sanger. Det førte henne imidlertid «over i en helt annen grøft og det ble kun seriøst». I dag har Gitte funnet en balanse ved å gjøre nokså forskjellig repertoar, og uttrykker at det er helt nødvendig for å overleve musikalsk. Når det gjelder ulike oppdragsformer og repertoar, er det også sann at frilansere er nødt til å kompromisse. Gitte innrømmer

---

141 Undersøkelsen til Gran (2014) gjelder for perioden 2008–2011.



at hun i noen sammenhenger, som for eksempel til bryllup og fest, gjør oppdragene «mest for å tjene penger».

Lieder og romanser krever en spesiell form for klangbehandling og tolkningsrepertoar og ser ut til å være dyrebart for flere av informantene. Liedsjangeren er imidlertid ingen publikumsfavoritt, og Stian opplever at sangere har «mistet noe verdifullt på veien». Henrik trekker en forbindelseslinje til studietiden: «Nå øver vi ikke lenger musikk vi har *lyst* til å synge, bare for moro skyld». Om ikke sangeren har et «navn» vil de fleste sangere oppleve at det sitter kun en håndfull mennesker i salen under en liedaften, og disse menneskene er gjerne din nærmeste familie og venner (jf. Holland & Lewis, 2010). Lave besøkstall kan ha å gjøre med at det ofte synges på et språk som publikum ikke forstår, at det blir for ensformig og at det blir for lite «intimt» slik denne sjangeren krever; det vil si for stor avstand mellom utøverne og publikum. Men det koster penger, og for den alminnelige sanger kan det være vanskelig å få støtte til denne type konserter. Til tross for liedsjangerens lave popularitet, hevder Brage at det er sangeres «plikt» å ivareta denne kulturarven «ved å skape noen topper» i de aktive årene. Sangere er privilegerte som får lov til å jobbe med et så godt materiale, mener han: «Vi kan surfe på toppene og plukke ut repertoar som var *highlights* for eksempel i 1748 eller i 1849». Hvis flere sangere bidrar, vil det skape et felles løft som også kan bringe tradisjonen videre til kommende generasjoner, tror Brage.

Flere av sangerne påpeker at holdningen til kultur er annerledes i Norge enn i de øvrige europeiske landene. «Det merker du allerede før du kommer over grensen. Sangere i Sverige er noe annet enn de er i Norge», hevder Bjørn. Han sikter ikke til nivåforskjeller på sangerne, men at de blir «verdsatt annerledes», og at de har «en annen status» i samfunnet. For å illustrere, forteller Bjørn om en konsertturné sørøst i Europa:

Vi hadde noen solistkonserter og sang opera mest da, ikke sant? Og det var blant annet mange musikkstudenter på konsertene. Etterpå sto de i kø for å snakke med deg. Ja, det var faktisk fantastisk. De kommenterte det musikkfaglige og ba oss om å komme tilbake for å holde masterclass. Og det helt vanlige publikum kjente til Grieg! [...] En gang holdt vi konsert i et lite kulturhus i en by litt lengre sør. Det var Frelsesarmeen som arrangerte konserten for byens befolkning, og det var fattigfolk. Men lokalet var fullpakka fra ett- to-åringer og oppover, og de ville ha norsk musikk. Og jeg var heldigvis forberedt, for pianisten hadde vært

der før. For folk kom og la roser på flygelet ved siden av meg mens jeg sto og sang. Og etter konserten så sto de i kø, helt stille, de sa ikke et ord. De sto bare i kø for å få overlevere blomster. Så satte de seg og klappet. De satte seg! De gikk ikke hjem. Og vi måtte bare fortsette. Det var spesielt. Og du kan godt si at det er en del av skikken, men hvorfor? Det er noe med kultursiden. Og det er kanskje de to opplevelsene som har festet seg aller mest gjennom sangkarrieren.

Brage er spesielt opptatt av mediens rolle i kunstformidling (jf. 8.8), og bemerker at det er mer «kunstnerisk tilfredsstillende» å synge for folk som ikke nødvendigvis hører repertoaret for første gang, noe han hevder skjer «veldig mye i Norge»:

Hvis man synger flere steder i Tyskland, Schubert eller noe sånt, så har de hørt det mange ganger, de har et forhold til det. De legger merke til de tingene man gjør, eventuelt de tingene man gjør annerledes. Altså, alle de der små detaljene kommuniseres mye sterkere, mens i Norge så hører de det ofte for første gang. Jeg har i hvert fall den følelsen. Så da blir det mer sånn at man trekker opp hovedlinjene, mens detaljene ikke blir lagt merke til på samme måte. Det handler ikke nødvendigvis om at Norge er et kulturelt u-land. Det handler om interesse, fordi det ikke er en kultur som angår folk flest. Vi er et land med få folk, og sangere får mindre og mindre hjelp av mediene; de vil jo bare selge aviser, få seertall og sånt, så de vil jo ikke nødvendigvis presentere det som er bra, men det som gjør at de selv overlever. Jeg synes det er et gjennomgående problem.

Å være frilanssanger innebærer «å være fleksibel», bemerker Kirsten. Informantene forteller da også at de må takle å tilbringe timer på flyplasser i forbindelse med forsinkelser og kanselleringer. Deretter flyturer med aircondition, lite søvn, opp igjen til tidlige prøver og konserter på kvelden. Den tredjedelen av informantene som har gjort oppdrag for Rikskonsertene, Den kulturelle skolesekken og Den kulturelle spaserstokken forteller om varierende akustiske forhold i lokaler som ofte er trekkfulle, for varme eller for kalde, og med ustemte pianoer og vanskelige forhold for følsomme strengeinstrumenter. I forbindelse med barneforestillinger påpeker Tone at hun er glad for at stemmen hennes tåler mye: «Jeg merker jo at jeg blir litt sliten. Kanskje fordi jeg ofte spiller karakterer som er litt utagerende, med litt roping og skriking innimellom. Men det er jo for unger, og da er det gjerne et høyt støynivå i salen». Nettopp disse arenaene gir muligheter for sangere som ikke får eller ønsker oppdrag på opera- og konsertscenen eller i ensemblesammenheng.

«Det er vanskelig å være klassisk sanger for mange av jobbene er jo ikke klassisk repertoar», erfarer Solveig, som har gjort mer på musikalfronten enn den klassiske de siste årene. Hun har vent seg til å synge flere typer repertoar «for å overleve», men opplever at det er en utfordring å synge både *Solveigs sang* og «en eller annen rocke- eller poplåt» i en og samme begravelse. Slik jeg forstår det, ligger utfordringen i å beherske den tekniske overgangen mellom ulike sjangre og stilarter i løpet av et kort tidsintervall. Flere informanter har sunget mye i begravelser. De forteller at det er krevende både emosjonelt og vokalt, men at det gir en god ekstraintekt og mulighet for å få opptrådt jevnlig for et publikum. «Ikke krever det så mye forberedelser heller», erfarer Solveig. Etter hvert opparbeider sangerne et standardrepertoar. Her hører det klassiske repertoaret med til sjeldenhetene, forteller Solveig, som blir glad de gangene hun «får noe nytt å bryne seg på». Som regel er det de pårørende som velger sangene, og informantene opplever dessuten at det stilles krav til hvordan sangene skal framføres under begravelsen. Dette blir gjerne formidlet via begravelsesbyråene. Andreas, som foretrekker å snakke med de pårørende selv, har ved noen anledninger forsøkt «å veilede de pårørende bort fra ting»:

Jeg synes det er like greit å snakke med dem selv enn at en begravelsesagent som ikke har peiling på musikk i det hele tatt skal være mellommann. Det blir så mye misforståelser hvis det er litt sånne spesielle ting. Men en gang sang jeg jo Alphavilles «Forever young» til en dame på 45 som døde av kreft. «Forever young, I wanna be ...» og det syntes jeg nesten var litt morbid altså.

Så lenge presten godtar repertoaret strekker Andreas seg langt, innrømmer han. Til tross for at det oppleves krevende å synge i begravelser, blir det etter hvert overkommelig å distansere seg fra de pårørendes sorg og opptre profesjonelt. I noen situasjoner kan det likevel være vanskelig ikke å la seg påvirke følelsesmessig, spesielt hvis det gjelder barn, selvmord eller ungdom som har tatt en overdose, forteller Andreas. Det kan også være utfordrende med kort prøvetid med organister som alle har sine særegne spillestiler, samt det å kunne tilpasse seg de ulike kirkerommenes akustikk. Solveig kjenner dessuten på et ekstra press til tider, og henviser til en episode hvor en pårørende sa til henne rett før begravelsen: «Nå gjør du ditt livs *performance!*»

Det ser ut til å være en gjengs oppfatning at de pårørende foretrekker mannlige sangere. Synnøve opplever at forespørslene av den grunn har «dabbet litt av». I kontrast har Andreas i perioder hatt mellom 80 og 90 begravelser i året, «så det har jo vært en viktig inntektskilde», konstaterer han. Andreas vet ikke hvorfor menn foretrekkes, mens Solveig tror det er noe som henger igjen fra gammelt av, da det ofte var menn som hadde denne funksjonen. Hun har fått beskjed av begravellesagenten om «ikke å synge med så altfor lys stemme fordi de pårørende er redd for å få en skingrende, skrålete damestemme». Solveig legger til at hun opplever at begravellesbyråene med årene har blitt flinkere til å formidle at det også finnes gode kvinnelige sangere som de kan anbefale. I noen byer har «agenter» etablert seg med egne sangerstaller. Utvelgelsen skjer gjennom prøvesang og det foretrekkes at sangerne har egen bil, slik at de kan gjøre flere oppdrag i løpet av en dag. Disse agentene har nærmest monopol på å «levere» sangere, med sine tette forbindelser til alle begravellesbyråene, forteller Tone, som selv aldri slapp til på denne arenaen fordi hun ikke hadde sertifikat: «Men så vil de jo helst ha menn», avslutter hun. I perioder mellom oppdrag har også Petter sunget i begravelser. «Det er en flott biinntekt», mener han, men peker på at begravellessynging ikke gir «noen prestisje»:

Det er mange sangere som lever av å synge i begravelser, og jeg ser på ingen måte det som noe nederlag. Men selv om du har masse jobber i begravelser, så betyr ikke det at du er en veldig, veldig god sanger, tror jeg. For der kan du komme igjennom med ganske mye. Og du kan aldri bruke begravelser som referanser. Du får ikke en operarolle på den måten, for eksempel. Men du skal til gjengjeld være ganske allsidig for å synge i begravelse.

Petter har altså en klar formening om at begravellessang ikke gir noen anerkjennelse i feltet, men at det kan være en god biinntekt for sangere mellom oppdrag. Det er ikke like muligheter for alle. Noen sangere sikter seg da heller ikke inn mot en solistkarriere, spesielt ikke etter å ha vært noen år i bransjen.

En felles oppfatning i informantgruppen er at opera har blitt mer populært hos publikum. Andreas sier det slik: «Jeg opplever jo det at dette med klassisk sang har fått en oppblomstring, det har blitt mer *folkelig*, hvis man kan bruke et slikt begrep». Her sikter Andreas til operapuber

spesielt: «Det har fått en veldig oppsving i hele landet, og da kommer det liksom nærmere og folk får sett mer hva vi holder på med». Operapub var ikke et begrep da de eldste informantene trådte inn i yrkeslivet. I dag er det en arena hvor sangere og instrumentalister møter publikum på en uformell måte, både i by og bygd. Tone «virkelig hatet operapuber» i begynnelsen, og syntes det «var helt forferdelig grusomt». Så fikk hun anledning til å synge på en operakafé hvor «folk ikke var fulle» og der hun slapp å sitte sammen med publikum mellom ariene. Etter en tid innarbeidet Tone et repertoar hun kunne synge «i søvne», og som kunne gjennomføres selv om stemmen ikke var helt på topp: «Det var liksom ikke lenger noen *big deal*. Hvem bryr seg?» rekapitulerer Tone. «Publikum spiste, drakk vin og ville bare ha det hyggelig. Og sakte men sikkert ble jeg trygg i slike situasjoner. Det er jeg veldig glad for nå, for det er gode inntjeningsmuligheter».

Sangere utvikler også ulike konsepter som *Stand up-opera* (improvisasjonsopera), *Home opera* (hjemme hos-opera) og *Houdini-opera* (tryllekunstopera), forteller Gitte. Alt er basert på humor, og det legges opp til en lett og avslappet tone der operakonseptet nærmest snus på hodet, selv om repertoaret er «seriøst». Publikum kan slappe av med en øl, og sangerne selv har det morsomt. «Dette er jo meget seriøse operasangere, men de lager show med hele sjangeren, ikke sant», opplyser Gitte. Operapub gir sangere mulighet til å få opptre jevnlig og prøve ut nytt repertoar i en uhøytidelig atmosfære. «Og man vil jo ha det behagelig», påpeker Tone. Hun trekker en parallell til en scenisk rolle i et skandinavisk operahus hvor hun var så «fryktelig nervøs» at det ikke ble noen god opplevelse. Dette til tross for fine kritikker. «Det er klart det er prestisje å ha sånne roller, men jeg vet ikke om det er verdt det», reflekterer Tone. En slik form for ambivalens – sangere både vil og vil ikke ha de store oppdragene – ser ut til å gjelde mange i informantgruppen. Å ha det «behagelig», som flere informanter nevner, er etter Brages oppfatning ikke å være kunstner (jf. 8.9). Samtidig handler det om å finne sin plass i sangerverdenen.

Gitte viser stolt fram et bilde av seg selv i rollen som Nattens Dronning for ti år tilbake. Det var en fantastisk oppgave å få forteller hun, men det genererte også «et voldsomt prestasjonspress»:

Jeg husker jeg sto bak sceneteppet og testet stemmen. «Nå skal jeg snart inn». Og da jeg var ferdig, så var det en time å sitte og vente på neste arie. Altså, jeg ble litt sjokkert over at det ikke var et større sus over det hele. Det var jo det her jeg hadde arbeidet for, hvorfor kunne jeg simpelthen ikke nyte det? Men det var jo ikke sånn. Det var et prestasjonspress og jeg var mye alene. Koret holdt sammen og denne rollen er spesielt eksponerende, så jeg var nødt til å være litt for meg selv og ikke snakke for mye. Jeg tenker bare, altså dette er jo en utrolig krevende tilværelse! Og alle kom og skrøt: «Åh, så flott, de var supre de der høye f-ene og bla, bla og det var så flott og – takk, takk. Men jeg syntes ikke jeg følte noen spesiell glede, merkelig nok.

Hvorfor hun opplevde det slik, har Gitte fundert mye på. Hun tror det kan ha med prøveforløpet å gjøre, som etter hennes mening ikke var spesielt godt:

Det var lite prøvetid. Noen ganger så tilkalte de oss alle sammen. Prøvene foregikk to timer fra København, så man måtte hele tiden reise fram og tilbake. Og noen ganger så reiste man over uten å få synge en tone og det var så stressende og jeg tenkte, hvorfor kunne jeg ikke bare bli der hjemme å slappe av. Altså, spesielt denne rollen, ikke sant? Og en dag så kjentes det ut som at jeg holdt på å bli syk. I prøveplanen sto det at jeg skulle være «stand by» i tilfelle de nådde fram til min scene. Men de ble så sinte da jeg valgte å være hjemme og de begynte å tenke på om de skulle tilkalle en cover. Altså, det var så forferdelige arbeidsbetingelser på den måten. Og da vi endelig kom i gang med forestillingene, jeg tror vi gjorde åtte, så var det greit nok, men det ga meg bare ikke noen glede.

Dårlige arbeidsbetingelser er et gjennomgående tema i informantenes fortellinger. Og som Gitte er inne på, er det nok en del «litt høysensitive sangere som har det veldig vanskelig i bransjen». Andre tar det meste på strak arm: «Ja, ja, *shit happens*, jeg gjorde så godt jeg kunne. På mandag dukker det sikkert opp noe igjen, selv om det ikke gikk så bra i dag», resonnerer Gitte. Hun legger til at de fleste sangere hun møter likevel har det nokså vanskelig før de skal inn på scenen (se 9.6).

Enkelte oppdrag handler mest om å tjene penger: «*Easy money*; jeg skal jo ha til brød på bordet», konstaterer Hedda. Som Menger (2014, s. 126) understreker, er ikke kunstneryrkene, i motsetning til yrkesprofesjonene

reliable employment that would provide individuals with economic security and guaranteed social status. The lack of such means for reducing dependency on a complex and unstable demand explains why the majority of artists resort to highly varied employments in order to make ends meet.

Når jeg spør informantene hva som «driver dem», handler det ikke om penger. «Ikke om berømmelse heller», sier Tone, som opplever at det er variasjonsmulighetene yrket gir som opprettholder en form for glede eller «lyst». Bjørn tror kanskje at dreier seg om «ekshibisjonisme», eller muligens om «et markeringsbehov». Han legger fort til at hvis det var kun dette det handlet om, ville det finnes enklere måter å nå fram på som kanskje ikke hadde kostet like mye rent personlig: «Nei, det er vel noe med å få ut noe inni deg, få ut trykket», avslutter Bjørn: «Det er jo likeens med en maler, ikke sant? Behovet for å få ut ting». Dette fenomenet, som jeg også tidligere har vært inne på, kommer tydeligere til uttrykk når informantene forteller mer konkret om livet på, bak og utenfor scenen.

## 9.2 Institusjonen opera

I svært varierende grad har informantene hatt solistroller i operaen, men denne posisjonen i feltet ser ut til å gi størst anerkjennelse og legitimitet. Kun Ingrid og Stian har vært fast ansatt i forskjellige nasjonaloperaer i Skandinavia over lengre tid: Ingrid som solist gjennom hele karrieren, Stian som korist i ti år. Ingrid har også gjort flere sceniske roller i flere operahus utenlands. I tillegg til frilansoppdrag i mange verdenshjørner, har Petter og Hedda hatt åremålskontrakter (opp til to år) ved flere operahus i Europa. Her har de også hatt korttidskontrakter på linje med Brage, Bjørn, Tone, Ingrid og Gitte. Den andre halvdel av informantgruppen har gjort sceniske roller i ulikt format ved forskjellige region- og distriktsoperaer i Norge. Med dette mangfoldet er det hensiktsmessig å redegjøre for de ulike institusjonstypene på et overordnet plan. En slik kontekstualisering er vesentlig for å forstå informantenes subjektive opplevelser, refleksjoner og vurderinger i lys av strukturelle forhold, slik det kommer til uttrykk i de neste delkapitlene. Derfor konsentrerer jeg meg nå om institusjonen opera og ulike kulturelle forskjeller mellom Norge og andre europeiske land, som også er et tilbakevendende tema i forskningsmaterialet.

De nasjonale operascener i Skandinavia og de velrennomerte operahusene i Europa kan i et bourdieusk perspektiv sies å være institusjoner knyttet til feltet for begrenset produksjon. I dette delfeltet vil forestillingen

om kunstens autonomi stå sterkt, og her vil «kampene» stå om noe annet enn i den omkringliggende verden. Som Berge et al. (2016) er inne på, vil en kulturanalytisk vinkling nettopp rette søkelyset mot hvordan makt gjør seg gjeldende på operafeltet, og søke å avdekke ulike meninger om hva de ulike virksomhetene skal stå for, «hva opera er og kanskje skal være», dens innhold og form, eller «hvor grensene for publikumsfrierte går for ikke å miste sjangerens egenart» (s. 34). Slike spørsmål må ses i lys av feltets relasjon til andre felt, og skrives inn i et kulturpolitisk landskap. Den autonome delen av kunstfeltet bidrar til å gi hele kunstfeltet respekt og legitimitet i store deler av samfunnet (Solhjell & Øien, 2012, s. 298). Kunstfeltet står likevel i en underordnet posisjon, og i relasjon til en rekke andre mer eller mindre selvstendige felt som er posisjonert i maktfeltet (jf. 3.5). Kunstfeltet vil derfor aldri være fullstendig frigjort innflytelse fra andre felt, og det vil alltid slites mellom to poler: den autonome og den heteronome. Denne strukturens differensieringsprinsipp er som kjent en motsetning mellom kunst og penger, en kamp om anerkjennelse og om hva vi verdsetter og hvordan vi blir verdsatt (Bourdieu, 1993, s. 29ff).

DNO&B er, sammenlignet med de andre skandinaviske landene en svært ung institusjon, grunnlagt i 1957.<sup>142</sup> «Operaen» er fremdeles den eneste institusjonen i Norge som er i stand til å produsere fullverdige operaoppsetninger jevnlig. Kungliga Operan i Stockholm ble etablert i 1733, og Den Kongelige Opera i København i 1748 (Røyseng et al., 2015, s. 23). Felles for disse institusjonene er den nordiske modellen for kulturpolitikk, som tradisjonelt har skilt seg fra kulturpolitikken i øvrige vestlige land. I Norge har opera og musikkteater vært en viktig del av scenekunstpolitikken, både i kulturproduksjon og -distribusjon, noe som gjenspeiles i et økonomisk engasjement med faste statlige tilskudd, bevilgninger og støtteordninger (Berge et al., 2016, s. 8ff). Det er både ressurs- og plasskrevende å framføre fullverdige operaforestillinger (s. 33). Imidlertid er en sentral premiss for den statlige støtten til scenekunstinstitusjonene «at

---

142 Til sammenligning ble den første offentlige operascene *Teatro San Cassiano* i Venezia, åpnet i 1637. Det eldste operahuset som ennå er i drift, er *Teatro di San Carlo* i Napoli, som åpnet i 1737 (Sørensen, 1990, s. 191ff). Når det gjelder etableringen av Den Norske Opera (i dag DNO&B), var sopranen Kirsten Flagstad (1895–1962) en sterk drivkraft i den første fasen; hun ledet også operaen fra 1958–1960 (Røyseng et al., 2015, s. 23).



forholdet mellom politikk og forvaltning på den ene siden og scenekunst på den andre må reguleres av prinsippet om en armlengdes avstand» (Røyseng, 2007, s. 227). Dette «armlengdesprinsippet» blir gjerne forstått som en idealtypisk og særegen kulturpolitisk praksis, også innenfor kulturpolitisk litteratur (se Mangset, 2013).

En måte å bestemme styrkegraden av autonomi i et felt, er nettopp i hvor stort monn det beskytter seg fra inntrengning og eksterne logikker utenfra. Det vil si i hvor stor grad feltspesifikke betraktningmåter omtolker ytre påvirkninger og utøver en brytnings- eller *refraksjonseffekt* på samme måte som et *prisme* (Bourdieu; 1997, s. 65, 2000, s. 320). Det står derfor innskrevet i Bourdieus modell at aktørene som befolker kulturelle produksjonsfelt, framfor alt den autonome delen av feltet, «konstant kommer att försöka skydda sig mot intrång från främmande makter, dit både staten och företagen räknas» (Melldahl, 2012, s. 183). Dette kan illustreres gjennom en egevaluering utarbeidet av DNO&B. I rapporten skinner det ifølge Røyseng et al. (2015) tydelig igjennom «at kunstnerisk autonomi er en avgjørende logikk som legges til grunn for den kunstneriske programmeringen, og at andre hensyn ikke må spille inn på de kunstneriske valgene» (s. 62). I DNO&B (2015, s. 13) s egevalueringsrapport, presiseres blant annet følgende:

«Vi skal gjøre livet større», er styrende for Nasjonaloperaens arbeid. Vi ønsker å tilby kunst som utvider opplevelsen av å være menneske. Det vi skaper på scenen gir oss erfaringer om oss selv, om hverandre og om den verden vi befinner oss i som kun det særegne kunstneriske uttrykket kan gi. Operakunsten som produseres hos oss, har dermed ikke noe annet mål enn å være kunst, men det er samtidig dens store mål. Kunstens frihet til å være unyttig gir den sin mest grunnleggende verdi og gjør at den utfyller sin viktigste – livsutvidende – oppgave. Utfyller vi denne oppgaven, gir vi et vesentlig bidrag til det samfunnet vi er en del av.

I de nordiske landene har staten tradisjonelt sluttet seg til forestillingen om kunstens autonomi. Røyseng (2007, s. 113) skriver i den forbindelse:

Staten gir ikke av egeninteresse. Støtten er uegennyttig. I dette ligger det en tilslutning til forestillingen om at scenekunstinstitusjonene representerer et samfunnsområde, altså kunstfeltet, hvor virksomheten i lavest mulig grad bør underlegges andre hensyn enn dem kunsten selv definerer. Kunstnerisk virksomhet er i utgangspunktet et forbudt område for politisk eller forvaltningsmessig inngripen.

I tråd med demokratiseringen av kulturen, herunder og en sterk desentralisert kulturforvaltning i etterkrigstidens Norge, har det overordnede kulturpolitiske målet vært ideen om *God kunst til alle* i befolkningen (jf. 5.1). Røyseng (2007, s. 115) mener at dette motivet kan gis «en gave-økonomisk tolkning» i tråd med Mauss' teorier om gaveutvekslingens funksjon, som Bourdieu anvender i sine analyser. Staten gir; men dette forplikter. Det forventes altså et utbytte – gaven må gjengjeldes. Men som Røyseng (2007, s. 115) videre uttrykker:

Statens rolle er ikke bare å gjengjelde kunstens offer gjennom pengegaver. Statens rolle er også å sørge for at kunstens gave blir «tredjemann», det vil si befolkningen, til del. Dette kan også settes i sammenheng med gavens karakter. Gitt at kunsten er en gave av åndelig karakter, har den fellestrekk med frelsens gave. Og på samme måte som frelsen ikke er et gode den enkelte kan holde for seg selv, men plikter å formidle videre, plikter staten å sørge for at den salighet som følger med opplevelsen av kunst, kommer så mange som mulig til gode.

Men kommer operaforestillinger alle til gode? Berge et al. (2016) påpeker at det er «en utbredt forestilling at opera bare er for «fiffen» – og gjerne den eldste delen av den» (s. 32). Dette ser til en viss grad ut til å stemme. De yngste går sjelden på opera- eller operetteforestillinger, og av de 11 ulike kulturtilbudene i SSBs statistikker, er opera den minst besøkte. SSBs statistikker viser også at det er de med høy utdanning og høyest inntekt som er mest aktive, og Oslo-området er best representert blant tilskuerne (Vaage, 2009, 2013, 2017).<sup>143</sup>

Hvordan kan den klassiske musikkens verdi legitimeres i et samfunn hvor det å gå på en operaforestilling eller andre klassiske konserter ikke er høyt prioritert i befolkningen sett under ett, og enda mindre

---

143 Ifølge Norsk kulturbarometer 2012 viser SSBs statistikk at 62 prosent av den norske befolkning i perioden mellom 2007 og 2012 aldri hadde vært på en opera- eller operetteforestilling. Kun 8 prosent i alderen 9–79 år hadde vært på opera eller operette i 2012 (Vaage, 2013, s. 25). Tilsvarende tall gjaldt i 2016, mens 7 prosent av befolkningen hadde overvært en opera- eller operetteforestilling i 2008 (Vaage, 2009, 2017). Gjennomgående er det de eldste, i aldersgruppen 67–79 år, som benytter disse tilbudene mest (14 prosent i 2012). Dette er likevel en økning fra 1997, hvor tilsvarende tall var 4 prosent. Etter at det nye det nye operabygget i Bjørvika sto ferdigstilt i 2008 og institusjonen skiftet navn til DNO&B, har Norges største musikk- og scenekunstinstitusjon ifølge Røyseng et al. (2015, s. 18) hatt besøk av 12 millioner på huset, mens 1,5 millioner publikummere har løst billett til forestillingene (både opera og ballett, og på alle scener) i perioden fram til 2014.

samtidskonserter/avantgardemusikk, som ble besøkt av kun 1 prosent i 2012? Dette kontroversielle spørsmålet er vesentlig å stille seg for å sette det klassiske sangeryrket inn i en større kulturpolitisk sammenheng. Jeg har tidligere vært inne på at vi lever i en tid hvor samfunnet tillegger nytteperspektivet stadig større vekt. Den instrumentelle dreiningen både i musikkpedagogikken, utdanningspolitikken og kulturpolitikken fra 1980-tallet, har som Varkøy (2012) er inne på, ført til at musikkfaget i skolen så vel som kulturbegrepet i samfunnet legitimeres gjennom en funksjons- og nyttetenkning og til økonomisk vekst i det offentlige kulturinnsats. Når musikalske erfaringer reduseres til «det harmoniserende, helsebringende og oppbyggelige» og underlegges og underordnes det som er matnyttig, til «det gode liv i det gode samfunn», blir den subjektive erfaringen nedvurdert som kunnskapskilde til fordel for den instrumentelle funksjons- og nyttetenkningen (s. 52). Fordi det handler om overlevelse i et internasjonalt marked, har kulturen blitt «en brikke i et spill» (Varkøy, 2012, s. 52), en strategi for alt og en løsning på alt (Røyseng & Varkøy, 2012, s. 105). Denne samfunnsnyttien, eller dette samfunnsoppdraget, hvor kulturinstitusjoner og kulturpolitikere legitimerer seg gjennom kulturens gode samfunnsmessige virkninger, er imidlertid ikke noe nytt i den kulturpolitiske retorikken. Det er ordbruken som de siste årene har endret seg, påpeker Mangset (2017). Når kunsten, og bare kunsten er mål, ender den noe elitære holdningen også opp med at kunstinstitusjonene, for eksempel Nasjonaloperaen, uopphørlig må understøtte sin legitimitet (Røyseng et al., 2015, s. 25).

Det å produsere fullverdige operaoppsetninger krever både økonomi, faglige ressurser, lokaliteter og fasiliteter, og her har distriktsoperaene helt andre forutsetninger enn DNO&B (Berge et al., 2016, s. 32). De ti region- og distriktsoperaene i Norge representerer «ti ulike måter å skape opera på» (s. 82). Fellesnevneren er at de «formidler opera og musikkteater på arenaer utenfor hovedstaden» (s. 19).<sup>144</sup> Det vil være

---

144 I dag er det ti operainstitusjoner i Norge som får støtte over statsbudsjettet. Til de regionale operaene regnes Bergen Nasjonale Opera, Opera Sør, Nordnorsk Opera og Symfoniorkester og Trondheim Symfoniorkester. Som Berge et al. (2016, s. 54) er inne på, har disse fire operavirksomhetene til felles at de er bygget opp omkring et fast, profesjonelt orkester. Jeg skal senere komme tilbake til profesjonaliseringen av kor i Norge (se 9.7). Distriktsoperaene benyttes følgelig som begrep om de institusjonene som ikke er tilknyttet faste orkester. Disse distriktsoperatiltakene

stor variasjon knyttet til scenefasiliteter og lokaler, kunstnerisk profil og repertoarvalg, organisasjonsform og økonomiske prioriteringer, hvilke typer forestillinger og hvor ofte forestillinger settes opp i løpet av et år (Berge et al., 2016). Fordi aldersspredningen blant informantene er så stor, er det lite hensiktsmessig å redegjøre for alle de endringene som har skjedd på dette feltet, også etter at intervjuene ble gjennomført. Kort sagt anvendes regionopera om operavirksomhet som har til hensikt å være profesjonell i alle ledd, delvis med unntak av operakor. Distriktsoperaene har større innslag av amatører og frivillige, og mobiliserer derfor mange mennesker i lokalsamfunnet til frivillig innsats. Statstilskudd kommer som et resultat av at lokal og regional satsing har vist seg kunstnerisk og økonomisk levedyktig. I tillegg til kunstnerisk verdi, generer region- og distriktsoperaene også stor allmennkulturell verdi som gir viktige ringvirkninger (St. meld. nr. 32(2007–2008), s. 145).

Når Ingrid uttaler at hun har fått anledning til å jobbe i et helprofesjonelt miljø over lang tid, sammenligner hun nasjonaloperaen med region- og distriktsoperaene, i hvert fall slik de var før:

I friperioder har jeg vært med i noen forestillinger ved disse frie operaene. De har prøvesang, ikke sant. Og da kommer det 100 stykker, alt som kan krype og gå, for alle er jo ute etter en jobb. Men du blir liksom aldri sånn ordentlig god ved å jobbe der, for det er bare profitt til et visst nivå, for eksempel dirigent, regissør og solister. Men så kommer liksom «byorkesteret» og da blir det litt sånn: «Spiller de i dur eller spiller de i moll?» Det er noen sanne greier som gjør at det ikke blir profitt på alle områder, før du er i Operaen.

I operadiskursen er det ifølge Berge et al. (2016, s. 36) nokså stor enighet om at kvaliteten på oppsetningene er nært knyttet til kvaliteten på operaorkesteret. Som også Ingrid er inne på er solistene profesjonelle, mens orkesteret i distriktsoperaene kan være sammensatt av både profesjonelle musikere og amatører. Disse orkestrene øver ikke på regulær basis, og kvaliteten kan ikke bli den samme som i de profesjonelle orkestrene.

Julia, som har hatt flere solistroller ved distriktsoperaene, beskriver et godt miljø med hyggelige folk å jobbe sammen med: «Folk kommer og er åpne, det er mer dugnad og en blanding av amatører og profesjonelle,

---

utgjøres i henhold til Berge et al. (2016, s. 63) av OscarsborgOperaen, Opera Østfold, Opera Nordfjord, Operaen i Kristiansund, RingsakerOperaen og Opera Trøndelag.

og da blir det et litt annet miljø enn i et operahus. Litt mer ned på jorden liksom». Julia peker på at da hun gikk på operahøgskolen skulle «alle bli stjerne», og legger ettertensomt til: «Det var ikke så mange som ble det. Veldig få i grunnen». Det ser likevel ut til at informantene som har gjort solistroller i region- og distriktsoperaene, opplever at dirigentene og regissørene bruker sine nettverk når roller skal besettes (jf. 8.6). Solveig forteller at hun har prøvesunget «på mye forskjellig», at hun har fått noen roller, men at det er svært vanskelig å komme innenfor:

Det er veldig ofte sånn at de bruker de samme igjen og igjen, og så kommer man liksom ikke inn i miljøet. Det kan jeg vel ha opplevd med enkelte regissører, at de har sin faste lille stab som de bruker. Og jo eldre man blir, jo vanskeligere blir det. Det kommer unge gode sangere, og det er klart at de må få en sjanse, det er kjempeflott. Ja, det er ikke så lett. Og derfor må man må ta på seg andre ting utenom.

Solveig erkjenner samtidig at hun ikke har vært av den mest aktive sorten for å skaffe seg jobber. Hvem som i realiteten har det avgjørende ordet i forbindelse med casting til region- og distriktsoperaene, er etter Bjørns oppfatning regissøren. Selv om det er et samarbeid mellom dirigent og regissør, så er det i praksis regissøren «som bestemmer det meste. De er jo castingsjefer, ikke sant? Og det er jo viktig å finne personer som er gode».

Både auditivt og visuelt er opera som scenisk, tverrkunstnerisk og performativ kunstart «et komplekst kunstuttrykk» (Berge et al., 2016, s. 32). En stor gruppe mennesker med ulike fag- og kompetanseområder er involvert. En storskala operaproduksjon er derfor en typisk kollektiv aktivitet hvor mange yrkesgrupper er involvert (jf. Becker, 1982). Det er solister, korister, orkestermusikere, dirigenter, regissører, repetitører, koreografer, språkkonsulenter, kostymedesignere, kostymemakere, syersker, maskeleggere, scenografer, påkledersker, dukkemakere, sminkeører, parykkmakere, rekvisitører, lysdesignere, sufflører, billettselegere, vaktmestere og renholdsarbeidere, for å nevne noen. I tillegg kommer selvsagt administrasjonen med sin operadirektør, castingdirektør og sine produsenter. Alle de involverte er enten kunstnere eller støttepersonell (jf. Becker, 1982), som i bourdieusk forstand står i overordnede eller underordnede posisjoner. I denne studien er det den klassiske sangerens posisjon som er utsiktspunktet. Som vi skal se oppleves ikke denne

posisjonen dominerende, snarere dominert, selv om dette skal forstås relativt.

### 9.3 «De siste leilendinger»

Med et tilbakeskuende blikk på et helt yrkesliv i den nasjonale operaen opplever Ingrid at mye er uforandret, men at det var mer lukket da hun begynte på slutten av 1970-tallet. Det var ikke så vanlig å gjøre noe annet: «Man sang på Operaen. Enkelte sangere kunne gjøre noen oratorier innimellom, det var det hele», sier Ingrid, som opplever at det i dag er mer vanlig at de fast ansatte sangerne jobber flere steder. «Men jeg synes at vi, i hvert fall helt til nå, har greid å bevare opplevelsen av at Operaen på en måte er vårt andre hjem». Ingrid er opptatt av at det gode miljøet i dette «andre hjemmet» bringes videre til nye generasjoner. Fanesaken har derfor vært å bevare noen faste stillinger:

Det er spennende tider nå fordi det er så mange som går av med pensjon. Og de nye som har begynt er veldig klar over at det er viktig å holde fast ved arven de har overtatt. Men ting endrer seg, og i dag vil de helst ikke ha faste stillinger. [...] Det er et nasjonalt ansvar, og et ansvar for dem som sitter og styrer dette. 15 mennesker må kunne vite at de kan kjøpe seg et hus, og ha et hjem og ha en familie og ha et liv. [...] Jeg mener at noen må få en mulighet til å investere i seg selv. For det er jo det du gjør: Du gjør et valg og de fleste vil jo ha et liv, og leve her og bruke kapasiteten sin til noe som de opplever som sitt. Og gjester som kommer hit synes jo også at det er veldig hyggelig å komme, for vi tar dem imot som om de kommer hjem til oss. For vi er sosiale og vi er venner, og mange som kommer hit har den reaksjonen at: «Åh, her kunne jeg tenke meg å jobbe!»

Det å gå bort ifra faste stillinger er en internasjonal trend i operahusene. Ikke for koristene eller orkestermedlemmene, men for solistensemblet. Her blir det stadig mer vanlig å satse på enkeltkontrakter fra produksjon til produksjon. Åremålskontrakter er et felles system i de fleste operahus i Europa, men en slik ordning møter stor motbør i deler av det skandinaviske sangermiljøet. Spesielt gjelder dette sangere som allerede har erfart å ha en fast stilling. Som Ingrid er inne på, dreier det seg om en investering. Det innebærer i hennes øyne å skape en trygg plattform hvor noen sangere får muligheten til å utvikle seg kunstnerisk, herunder å få «gå gradene» ved at de over flere år får syngre stadig flere og større

roller. Ingrid var en av dem som engasjerte seg i kampen om å bevare stillinger før hun gikk av med pensjon. Det ble til slutt gjennomslag, etter en iherdig kamp mellom de tillitsvalgte og ledelsen. Korttidskontrakter bidrar selvsagt til større usikkerhet på alle nivå. Det innebærer blant annet svekket stillingsvern, fordi maktbalansen forskyves ytterligere mot ledelsesapparatet.

I de få årene som har gått etter at intervjuene med sangerinformantene ble gjennomført, har det pågått en intens debatt om både pensjonsordninger og faste stillinger i de skandinaviske operahusene.<sup>145</sup> Som flere informanter er inne på, startet likevel diskusjonen om å gå over til åremålsstillinger flere år tilbake. Men i forkant av tiltredelsen som ny operasjef ved DNO&B 1. august 2017, hadde Annilese Miskimmon et møte med Operaens tillitsvalgte tidligere samme år. På forespørsel la hun fram sin holdning til åremålskontrakter, og skrev også et debattinnlegg i Dagsavisen. Her uttrykte Miskimmon (2017) at hennes mål var å kunne tilby operakunst av høyest mulig kvalitet til Operaens publikum. En viktig forutsetning for å lykkes med dette skulle være å skape et «sterkt og vitalt norsk operamiljø». I motsetning til hva som er tilfelle i mange operahus i dag, uttrykte Miskimmon et ønske om et solistensemble. Samtidig argumenterte hun for at faste ansettelser verken er til det beste for det norske operamiljøet i sin helhet, eller for Nasjonaloperaen. Begrunnelsen var at innføring av åremålskontrakter vil gi kunstinstitusjonen økt fleksibilitet,

---

145 Ut over det som sies her, går jeg ikke nærmere inn på årsaken til de store utfordringene skandinaviske operahus står i knyttet til lønns- og pensjonsforpliktelser. Ved den Kungliga Operan i Stockholm har debatten blant annet dreid seg om at allerede pensjonerte dansere og sangere risikerer å få opptjent pensjonskapital konfiskert (Lundberg, 2015). Når det gjelder DNO&B, uttaler Røyseng et al. (2015) at pensjonsforpliktelsene har blitt tredoblet fra 2011 til 2014. Kulturdepartementet påla i 2012 institusjonen å gjennomføre en økonomiseringsprosess. Røyseng et al. (2015) skriver i den forbindelse at det likevel er åpenbart «at pensjonsforpliktelsenes utvikling har preget og fortsatt vil prege institusjonens økonomiske handlingsrom, driftsresultat og balanse i lang tid, og dermed vil kunne få synlige konsekvenser for institusjonens virksomhet og aktivitetsnivå» (s. 68). Det er vanskelig å effektivisere og rasjonalisere scenekunststartene teknologisk fordi de er spesielt arbeidsintensive. En opera krever menneskelig arbeid, med solister, musikere og øvrig stab. Det er derfor ikke mulig å kutte i stillinger, mens behovet for offentlig eller annen støtte øker som følge av økte lønnskostnader som ellers i næringslivet. Dette fenomenet som rammer kunstnerisk produksjon overalt, det såkalte «Baumols disease» (jf. Baumol & Bowen, 1966), har som Mangset (2004) skriver, de siste hundre årene «medført et stadig økende strukturelt inntektsgap, som har bidratt til å svekke kunstinstitusjonenes og kunstnerens økonomi» (s. 69).

blant annet knyttet til bred programmering. Det vil også bidra til den enkelte operasangers kunstneriske utvikling og til norske sangeres yrkesmuligheter (Miskimmon, 2017). Det er tydelig at det ligger helt ulike forståelser til grunn knyttet til hvilken vei som er den riktige å gå. Herunder et stort motsetningsforhold mellom de fast ansatte operasangerne og ledelsesnivået. Operasjefen forlot for øvrig sin stilling i DNO&B sommeren 2020 for å være kunstnerisk leder i English National Opera (ENO), to år før åremålskontrakten utløp.

Selv om kunstens grenser kanskje har blitt mindre skarpe, finner Røyseng (2007) at kunstens motstandskraft kommer til uttrykk gjennom den betydelige energien som brukes til nettopp å advare mot markedets suksesskriterier og økonomiske vurderingsmåter som nyliberalismens gjennomslag representerer (s. 246). Det er mye som tyder på at det fra slutten av 1990-tallet har oppstått et klarere skille mellom kunst og økonomi. Samtidig produser markedskreftene og nye styringsredskaper en særskilt form for disiplinering, hvor regnestykker anvendes som argumenter for repertoarvalg, rollebesetninger og nedbemanninger av skuespillerstaben ved institusjonsteateret. Dette rammer i særlig grad eldre kvinnelige skuespillere, hvor spørsmålet om utgifter og balanse i regnskapet nøytraliserer at de ikke lengre anses (seksuelt) attraktive på scenen (s. 212). Basert på denne studiens empiri, ser lignende tendenser ut til å gjøre seg gjeldende på operafeltet, og rammer særlig de med lyriske stemmefag på sopransiden, men også sangere innenfor andre stemmefag.

Som et svar til Miskimmon (2017) delte operasanger og tillitsvalgt ved DNB&O, Henrik Engelsviken (2017), sin bekymring knyttet til ønsket om en gradvis nedtrapping av de faste stillingene i Operaen. I et debattinnlegg i Dagsavisen uttrykker han blant annet at innflytelsen over egen arbeidshverdag, herunder lønns- og arbeidsvilkår, vil svekkes betraktelig. Engelsviken ser også for seg at risikoen for represalier vil øke, også muligheten til å kamouflere overgrep mot ansatte. Videre at sjansen for å bli tilbudt ny kontrakt minker kraftig i tilfeller hvor en sanger har reagert eller protestert på urettferdig behandling, knyttet både til egne eller kollegaers opplevelser i løpet av kontraktsperioden. Åremålsstillinger svekker også den enkelte sangers kunstneriske utvikling, noe som vil gå ut over den yngre generasjonen sangere, mener Engelsviken (2017), slik også informant



Ingrid er inne på. Når det er sagt, forteller Ingrid at de fast ansatte har et realistisk forhold til at det kommer frilansere inn og gjør roller:

Men innimellom så lurer vi da, hvis vi ikke synes de er gode. Vi må jo ha gjester, for vi kan ikke dekke alt selv, for eksempel hvis det er et stemmefag vi ikke har. Men vi synes jo kanskje at de burde være minst like gode som oss, og helst litt bedre hvis det skal være noen vits. Men at de bare tar inn andre sangere fordi de ikke vil bruke folk på Operaen, da blir det litt misbruk. Og det er da det kommer opp, ikke sant, at det koster så mye å ha faste. Men publikum identifiserer seg jo med noen etter hvert. De liker på en måte å følge med de faste, de synes de kjenner deg, ikke sant?

Det er verdt å merke seg at Ingrid stadig anvender vi-form, og ord som «hus», «hjem», «familie» og andre begreper som kan assosieres med nærhet, trygghet og identitet. Ingrid forteller at noen av hennes beste venner er dem hun ble kjent med da hun som 21-åring begynte som solist i operaen: «Og de er 15 år eldre enn meg, men de har på en måte vært mine nærmeste». Ingrid tror at det er «et godt miljø rundt omkring», selv om mange sangere konkurrerer om de samme oppgavene: «Men noen har selvsagt mer albuer enn andre». Ingrid beskriver miljøet på arbeidsplassen sin som godt, og opplever at de har levd nokså beskyttet i operahuset:

Selv om vi er konkurrenter, for det er vi jo, og det vet vi, men likevel så har vi det hyggelig sammen. For alle vet at det er ikke min skyld om jeg får en rolle og at du får den isteden, så vi greier å skille. Vi går ikke rundt og er sure på hverandre, men vi kan godt si: «Den rollen hadde egentlig jeg lyst på, så jeg håper du holder på den og nyter den liksom» [latter]. Så vi kan fleipe litt med det.

Dette synspunktet kan sies å ligge innebygd i feltets *nomos*, noe som bidrar til å «stenge aktørene inne i feltets egne spill» (Bourdieu, 1999a, s. 100).

I perioder har Ingrid hatt lite å gjøre på Operaen, mens hun i andre har hatt mye. I noen sesonger fikk hun tildelt flere hovedroller, og innrømmer at det var en del av kollegaene som likte dette dårlig. Noen gikk så langt som å unngå henne i kantinen. Det var imidlertid mange som fikk flotte oppgaver på denne tiden, for det var et uttalt mål å bruke sangerne på huset, forteller Ingrid, «men kanskje ikke fem hovedroller i løpet av et år da». Ingrid er klar over at hun har profittert på at enkelte regissører og operadirektører har likt å jobbe med henne: «Å lykkes innimellom,

er helt avhengig av dette», sier hun, og påpeker at det ikke er hennes ansvar å gjøre valgene. Ingrid er svært takknemlig for å ha fått lov til å bruke mange sider av seg selv gjennom årenes løp, ikke bare i komiske roller, men også de mer lyrisk-dramatiske: «Det er jo gøy å dø litt iblant også da».

Noen utdanningskull har ikke fått muligheten til å få fast jobb og anledning til å gå gradene i operahuset, erfarer Ingrid. I mange år var det nærmest stillingsstopp, og sangerne som ble utdannet i denne spesifikke perioden falt på mange måter mellom to stoler. I den forbindelse uttaler Ingrid:

Jeg blir imponert over sånne som greier seg på et vis. De holder på, og synger og jobber hist og pist. Det er ganske imponerende! For de hører på en måte til det mellomsjiktet hvor ingen har fått jobb. Altså, det er jo et svært hull, ikke sant. Altså fra oss som er veldig mange sånn rundt 50 pluss minus, og så er det noen som er en litt sånn yngre årganger, men i veldig mange år så har det på en måte ikke vært noen ettervekst. Og det er jo sånn at sangere må få litt erfaring. De kan ikke bare gå inn å overta etter oss, sånn plutselig.

Tone er en av dem som opplevde å havne i et slikt mellomsjikt. Dette kan muligens betraktes som en kohorteffekt i nasjonal målestokk. Hun fikk aldri sjansen til å gjøre de «store rollene», og på den måten ble hun holdt litt igjen, mener hun: «For du kan liksom ikke gjøre en *Tosca* før du har gjort en *Mimi*, altså du må gå gradene». Tone kjenner svært få sangere som har hatt anledning til «å vokse her hjemme, i hvert fall ikke på sopransiden. Da må man reise ut».

Er du frilanssanger og blir tildelt en rolle, for eksempel etter prøve-sang, kan du alltid takke nei, selv om dette ikke vil være klokt på lang sikt. Prisen å betale for å ha en fast ansettelse i et operakompani ser ut til å være den lave graden av personlig autonomi. Både Ingrid, Stian, Hedda og Petter forteller at de som fast ansatte i liten grad har kunnet styre sin egen hverdag. Innflytelsen har vært minimal med hensyn til hvilke roller de har blitt tildelt. «Vi er de siste leilendinger, vet du», påstår Ingrid, og legger til at sangere i et operahus har liten medbestemmelse, «men at det egentlig ikke er noe problem, for sånn er systemet. Jeg tror det er to ganger jeg har bedt om en rolle jeg virkelig ønsket meg i løpet av 31 år», forteller hun, og beskriver dette systemet slik:

Det er et x antall roller som skal fordeles på et x antall mennesker. Og noen er mer selvsikre enn andre. Og i noen roller kunne det like gjerne vært deg som det er meg. Og noen ganger vinner du og noen ganger vinner noen andre. Og du kan jo ikke gjøre noe med det, egentlig. Altså, det hjelper ikke noe. Men så har du alle de andre fordelene, ikke sant? At du får jobbet jevnt over mange år i et helprofesjonelt miljø. Så det har vært perioder hvor det har vært masse å gjøre avhengig av om sjefen liker deg eller om det er roller som passer. Og noen ganger så velges et repertoar som ikke passer, og da er det som det er.

Her berører Ingrid flere forhold som bidrar til muligheter og begrensninger i sangerpraksisen, og som involverer konkurranseforhold og rollerepertoar. Verken solistene eller koristene har særlig råderett, enten de er fast ansatte eller frilansere på kortidsengasjement (se også 9.5).<sup>146</sup> Ingrid trekker inn «sjefen» som en viktig aktør. Operasjefen vil i tillegg til sjefsdirigenter og castingdirektører normalt ha betydelig innflytelse knyttet til alle sider av produksjonen. Dynamikken i relasjonene mellom disse posisjonene vil kunne variere. Interne diskusjoner vil blant annet dreie seg om valg av repertoar, tidsrammer og hvilke aktører man ønsker å ha med i produksjonen innenfor de fastlagte budsjetttrammene. Herunder hvilke sangere som skal velges til ulike roller, enten det skjer i egenskap av å være fast ansatt, eller som frilanser gjennom prøvesang eller andre tilganger (jf. kap. 8). Ingrid beskriver innøvningsprosessen i operahuset slik:

Vi øver jo inn på studio. Men prosessen er sånn at du får tildelt en rolle og så setter du deg ned og begynner på den, og så får du timer med repetitør. Og etter hvert kommer musikalske prøver med dirigent og så er det regiprøver. Alt dette skal sys sammen og så blir et kompromiss mellom dirigentens ønsker og regissørens ønsker, og så bitte litt av deg. Du kan ha fire timer prøve på dagtid og operaforestilling på kvelden. Men har du en hovedrolle, har du prøvofri, og du skal uansett ha fem timer mellom prøve og forestilling. Så det kan bli ganske slitsomme dager. Og når forestillingen går, så er det dirigenten som på en måte er hjertet i forestillingen. Det er han som holder i alle tøylen. Men det er jo perioder hvor det er regissøren som styrer ALT, ikke sant, de tar over fullstendig. Og det minst trivelige er hvis det er konflikt mellom regissør og dirigent. Det er nesten uutholdelig altså.

<sup>146</sup> Kleppe et al. (2010) påpeker at nordiske kunstinstitusjoner (orkestre, teatre, operahus) ofte beskrives som «fordristiske» institusjoner eller «kunstfabrikker», fordi de «langt på vei er selvforsynte med både arbeidskraft og produksjonsmidler» (s. 19). Slike virksomheter består gjerne av store ensembler med fast ansatte, hvor de utøvende kunstnerne selv ikke har særlig påvirkningskraft, og hvor det oppstår et motsetningsforhold mellom rutinemessig arbeid og det kunstnerisk kreative (s. 25).

I prøveperiodene blir alle etter Ingrids oppfatning veldig perfeksjonistiske for å få til en optimal forestilling. Dermed vektlegges de små detaljene som ikke spiller noen rolle når det kommer til stykket, mener hun:

«Oj, den 16-delen var ikke helt bra!» «Nei, men altså – hallo!» Og dét og dét og dét var flott, MEN [...] så kommer liksom musikkpolitiet da, med bøkene sine: Det var for høyt og det var for lavt og den var for kort og den var for lang og der var det ikke linje og der var det ikke [...] alt er fokusert på det som ikke er bra. Hele livet vårt dreier seg om det som ikke er bra i veldig stor grad. Så du skal liksom ha psyke til å tåle det.

Når sangere får kritikk er det, som Ingrid er inne på, lett å tolke det dithen «at de liker ikke *meg*». Flere informanter forteller om dirigenter som ikke bryr seg om at det sitter hundre andre (inkludert orkestermedlemmene) og lytter når sangere blir skjelt ut eller pirket på. Det blir snakket om dem i tredje person, som om de ikke er til stede. «Det er mye primadonnaer rundt og går», fastslår Ingrid, som ikke sikter til sine sangerkollegaer, men til enkelte dirigenter.

I forbindelse med en operaoppsetning forteller Henrik om prøveperiode som gjorde inntrykk. Alle forestillingene var utsolgt. Hovedrollene var bekledd av «storkanoner» og tenoren kom rett fra en oppsetning fra Metropolitan. De mindre rollene ble fordelt etter prøvesang blant lokale sangere, og «de fikk virkelig gjennomgå» forteller han. Henrik opplevde at dirigenten var «etter dem» fra første stund. På sitteprøven fikk han i alles påhør vite at stemmen hans ikke kom til å bære ut i den store salen. Og dirigenten avbrøt stadig de lokale sangerne og sa med mørk stemme: «No, no, no!», minnes Henrik, som grudde seg til alle prøvene. De lokale sangerne søkte felles trøst, og han medgir at uten dem hadde han takket for seg:

Det var en tøff periode og en kinkig situasjon, for man blir jo veldig nervøs på grunn av den personen som står der og dirigerer. Du har jo lyst til å rømme derifra. Du har ikke noen glede av å synge og du tenker: «Åh, vær så snill, ikke ta meg nå igjen når hele orkesteret sitter der». Og når du har fått jobben gjennom prøvesang, så begynner du å lure på hva dirigenten forventet seg på forhånd. Det var en stor operaproduksjon, og det var veldig mye nytt for meg da, og det er ikke så ofte jeg har sunget med svært symfoniorkester heller. Hele situasjonen var ganske skremmende. Så jeg måtte mobilisere ganske mye. Rent fysisk stivnet jeg til under prøvene. Du lager deg nesten et sånn panser i hele kroppen for du skal jo inn på scenen å levere. Men jeg merket at det var godt å få synge mange forestillinger. For da kunne jeg etter hvert finne litt ro i situasjonen og bare

bestemme at: «Jeg gjør det på min måte!» Dirigenten kan ikke gjøre noen ting nå, midt oppi en forestilling. Så det var egentlig en litt god opplevelse oppi det hele, og jeg er veldig fornøyd i ettertid at jeg gjennomførte.

I etterkant av første forestilling fikk Henrik tilbakemelding fra andre musikervenner som satt på bakerste balkong. De kunne fortelle at det ikke var noen balansemessige problemer, og at stemmen bar godt igjennom orkesteret. «Så da tenkte jeg jo – lang nese til dirigenten».

Når jeg i denne boka har valgt å ta med fortellinger som kan forstås som «sladder» eller bakvaskelser, er det fordi dette ser ut til å være et symptom på den usikkerheten sangere opplever. Denne form for empiri er også å betrakte som vurderinger og konstruksjoner av virkeligheten. Slike oppfattelseskategorier i måten å dele inn verden på, forstår jeg i lys av den posisjonen klassiske sangere som gruppe har i feltet, og posisjonene den enkelte sanger har innad i denne gruppen. Dette binder gruppen sammen (se kap. 10).

På generelt grunnlag sammenligner Henrik helsevesenet med musikkfeltets hierarki: «Leger er jo kjent for å være veldig arrogante. Men jeg har tenkt at dirigenter er en egen rase. De kan tillate seg en oppførsel nesten i klasse med *next to God*, altså». Henrik opplever at ingen tør å si noe, heller ikke i orkesterverdenen, hvor han har mange venner: «De er vant til å få en overhøveling. Så er det nå sånn da; dirigenten har lov til å gjøre hva han vil». Henrik legger til at ingen blir bedre av å jobbe under slike forhold: «Det er jo grader av nervøsitet, men hvis den blir for stor når man skal yte, så synger man nødvendigvis ikke på en sunn måte. Man får ikke med hele kroppen, dypt nede i støtten» Slike kroppslige spenninger generert av det psykiske presset informantene legger for dagen, tas spesifikt opp i kapittel 9.6. Hva angår relasjonen til dirigenter og regissører, er det flere informanter som forteller om hvordan de i ulik grad opplever at dominansforhold påvirker sangprestasjonen fordi det slår ut kroppslig. Det å miste ansikt er kanskje det verste. Og ikke alle takler slike situasjoner like godt: «Altså, du opplever at folk bare kaster noten i gulvet og går», forteller Ingrid. Selvsagt blir ikke sangprestasjonen bedre hvis man er engstelig for å få kjeft. I likhet med Brage mener hun at sangere må lære seg å skille mellom prestasjon og person (jf. 7.3). «Det gjelder å ha en beredskap til å takle situasjonen», sier Ingrid som erklærer at det

hun har savnet mest, er å ha et verktøy «når det virkelig stormer der ute og panikken tar deg». Retorisk spør hun: «Hva gjør du da? Det krever et klart hode, altså». Til sine egne sangstudenter pleier hun å si:

Dere kan ha så mye sangtimer dere bare vil, men når dere står der, så må dere gjøre det selv. Og da må dere vite hva dere skal gjøre, og da må dere håndtere situasjonen. Det er utrolig hva den psyken gjør med deg altså. Opp og ned! Er du i god flyt, så går alt bra. Men er du inne i en bølgedal, så blir de enkleste ting umulig. Og da må du ha noen sånne tekniske knagger å henge det på, sånn at du kommer deg ut av hengemyren. Og det viktigste da er å ha én tanke i hodet: Hvis jeg gjør akkurat dét, så kommer jeg i hvert fall gjennom den passasjen. Man kan ikke grave seg ned.

Når Ingrid etter mange års praksis har blitt en erfaren sanger, er det vanskeligste av alt ikke å få anvendt alt av opparbeidet kunnskap: «Det er hele tiden noen andre som bestemmer hvordan det skal være, og så må du bruke apparatet ditt for å få det sånn som noen andre vil ha det». Ingrid forteller at det er veldig få dirigenter som spør etter solistenes mening. Samtidig erfarer hun at noen dirigenter «slipper deg løs, og da må du bestemme deg for å by på det du har, det er veldig, veldig viktig». Samtidig må alle involverte innordne seg den metrisk bundne rytmen. Ingrid sammenligner operaryrket med skuespilleryrket, og opplever at skuespillere finner dette vanskelig:

Det er jo det som er så spesielt med det vi driver med. Når vi har hatt skuespillere med, får de jo helt panikk. Musikken bestemmer veldig mye. Og når de skal inn spør de: «Er det nå? Skal jeg inn nå?» Og de kan ikke ta seg den tiden de er vant til og liksom gå inn i seg selv: «I dag har jeg lyst til å drøye den litt, eller i dag gjør jeg det sånn». For vi har jo noe metrisk som går, tross alt da, og kan på en måte ikke gi oss hen, for vi må likevel ha den der lille på hjørnet som ser på dirigenten. Så du kan ikke slippe deg helt løs og la det stå til. Det sitter liksom hundre mann som skal følge med. Da hjelper det ikke å si: «Jeg bare følte det sånn, eller jeg tolket det slik». Det er jo helt umulig. Så du må ha den der lille bevisstheten da hele tiden, som liksom er kontrollen: Så har du de der svingene hvor du på en måte skal inn på stamplass og få ned de der blinkene der borte! Nei, det går overhodet ikke av seg selv, altså.

Denne «kontrollen av bevisstheten» Ingrid her er inne på, tolker jeg som en beredskap for å kunne takle usikkerheten mange opplever når de står på en scene og skal prestere, hvor stemmekroppen forstås som et integrert hele mellom kropp og tanke (se 9.6).

Etter en lang innøvningsperiode, møter sangerne ofte en dirigent som vil ha noe helt annet, og dette krever endringsvilje og fleksibilitet: «Og hvis du har sunget en rolle med fem forskjellige dirigenter, så synger du den på fem forskjellige måter avhengig av hvem som står der nede. Vi får et stort repertoar da, i hvordan de vil ha det», sier Ingrid og utdyper:

Du trodde du skulle løpe maraton, men så skal du løpe 3000 meter hinder istedenfor. Det går på tempi. Noen vil ha det langsommere og noen vil ha det hurtig, og der er det store forskjeller ute og går. Og selv om du opplever at du ikke klarer å synge det slik som dirigenten ønsker, så blir det likevel sånn, og det er litt strevsomt. Noen dirigenter er veldig kommunikative og interessert i hva du har å by på. Men med veldig mange er det sånn – dunk, dunk, dunk i dirigentpulten, og du føler at du sitter på skolebenken. Når du har gjort en rolle i 15 år og dirigenten begynner å fortelle deg hva du skal tenke, hva rollen handler om, da går teppet ned hos meg altså. Men ingen sier noe, det er ikke noen vits i. Det er et veldig hierarki. Og mange av dirigentene har et veldig stort ego. Det er nesten litt sånn barnehage. De oppfører seg som 5-åringene og til, trassalder. «Jo, men han er kunstner liksom», blir det forklart. Men han behøver vel ikke å være en drittsekk for det. Altså, fordi jeg er kunstner så kan jeg herse med folk og trakassere folk og gjøre som jeg vil – det blir jo helt feil. Det er en verden som er utrolig kynisk. Og noen sitter på sin høye hest og har kontakt med Gud omtrent, og vet hvordan alt skal gjøres. Og vi andre som skal utføre jobben, må bare gjøre som de ber om. Du skal være ganske sterk for å by på det du mener du kan by på. Og det tar noen år faktisk.

Dette er sterke vurderinger av praksisen sett fra informantenes ståsted. Jeg legger for øvrig merke til at når sangerne omtaler dirigenter og regissører, produsenter, agenter og direktører, så er de, nesten uten unntak, menn. Dette underbygger den tradisjonelle kjønnsfordelingen i klassiskmusikkfeltet, selv om det de siste årene har skjedd endring også på dette området. Slik oppstår likevel stereotyper (jf. Kvalbein, 2008, s. 25). Videre er det verdt å merke seg den form for autoritet informantene tilskriver dirigenter og regissører i feltet. Selv om de stiller seg negative til at noen opphører seg selv til å være «i kontakt med Gud omtrent», som Ingrid sier, må sangerne (og orkestermusikerne) likevel underordne seg slike «karismatiske» ledere og deres autoritative status. Disse kunstnerne har tradisjonelt sett blitt betraktet som unike gjennom sin vilje, drivkraft og lidenskapelige væremåte (kunst for kunstens skyld). Utstrålingen de omgir seg med i kraft av sin posisjon, gir yrkene en form for «mystisk aura» (jf. Mangset, 2004,

s. 15). Denne karismatiske forestillingen kan også legitimere at enkelte dirigenter og regissører oppfører seg som «tyranner».

Den symbolske vold baserer seg på et samspill og en innforstått hos et individ eller en gruppe. Symbolsk vold forutsetter derfor en doksisk innordning. Dette er et sosialiseringsarbeid og en tilslutning til produksjonen av tro, hvor de mentale strukturer samsvarer med de strukturene som en hel gruppe har til felles gjennom den symbolske kapitalen. Aktørene er seg sine handlinger bevisst, men de anerkjenner og aksepterer volden prerefleksivt; de tar den for gitt. Når Bourdieu (1996) opererer med begrepet «miskjent» i denne sammenheng, er det fordi han mener at aktørene ikke oppfatter den som vold (s. 38). Dette fordi symbolsk vold i mange tilfeller frambringer kroppslige følelser som ofte har sammenheng med tidligere erfaringer og relasjoner i oppvekstårene, for eksempel skamfølelse, ubehagelig stillhet eller skyldfølelse (Bourdieu, 1999a, s. 176–178). Slik blir de dominerte også medskyldige i dominansforholdet fordi de stilltiende og mer eller mindre ubevisst, om enn motvillig og ufrivillig, godtar at de blir dominert. Stilt ovenfor «den legitime kulturen og det legitime språket», legitimeres også dominansforholdet gjennom underkastelse (s. 181).

Petter er klar over at han har vært heldig som har kunnet leve av sangen på heltid. Når han ser hvordan andre sangere sliter, mener han at de som har faste ansettelse i operahusene er «heldiggriser», og at det samme gjelder orkestermusikere. Tone opplever på sin side at noen faste ansatte sangere i operahusene kan virke nokså «kaksete». Hun reagerer mest på at noen framstår så usikre, og at de snakker om de samme tingene som hennes omgangskrets gjorde da de var 25 år: «Om produsenter eller dirigenter som ikke liker oss og at vi ikke får den og den rollen og så videre». Tone kan ikke forstå hvorfor dyktige sangere har så dårlig selvtillit, og sier at hun er glad for å slippe å være i et miljø hvor man hele tiden går og måler seg opp mot hverandre: «Og så bestemmer du ingen ting selv. Det er alltid en dirigent eller en regissør og en repetitør og en *casting director* eller en operasjef som bestemmer over musikk som er laget for hundrevis av år siden». Samtidig innrømmer Tone at hun gjerne skulle ha hatt flere oppdrag i operahusene, «men å være fast ansatt uten å ha noe å gjøre, det kan ikke være noe særlig». Her sikter hun til at noen sangere nettopp går ledige i lange perioder «fordi administrasjonene hyrer inn folk utenfra, enten for å trekke



publikum eller fordi de faste ansatte ikke kan gjøre den og den rollen». Slike vurderinger og talemåter kan forstås som en måte å legitimere egen yrkesbane. Ingrid, som i egenskap av å være fast ansatt nettopp har opplevd å ha lite å gjøre i perioder, uttrykker på sin side at hun ikke forstår hvordan sangere overlever som frilansere, i hvert fall ikke hvis de velger å bo i Norge: «Jeg fatter ikke at de klarer det, egentlig. Men at folk som sier at det å ha en fast jobb som sanger er en sovepute, det er bare tull altså»:

Jeg er ikke interessert i å gå ut på scenen og stå der foran 1500 mennesker å drite meg ut. Men har jeg en litt dårlig dag, så blir jeg ikke nødvendigvis sagt opp med en gang. Men kanskje hvis jeg har mange dårlige dager. Jeg trøster meg av og til med at Ole Einar Bjørndalen, han blir jo nr. 38 han også. Skiskytterne vinner ikke hver gang. Men de har på en måte lov til å ha en dårlig dag, men det har ikke vi. Vi skal holde oss på et høyt nivå hele tiden og prestere og prestere. Vi er ikke maskiner: Putt på en krone så synger vi en time til. Du føler deg litt sånn innimellom.

Opplevelsen av frihet og selvstendighet gjør informantenes selvfortolkninger og talemåter mer forståelige sett i lys av plasseringen i det sosiale rommet. Ingrid påpeker at en av fordelene ved å være fast ansatt, er at sangerne får muligheter til å synge jevnlig i et «helprofesjonelt miljø», (jf. gå gradene). Videre at de er sikret en fast lønn hver måned, og at de har «lov til å ta en *timeout* hvis de blir syke». I forbindelse med den personlige autonomien, eller mangelen på den, utdyper Ingrid:

Det har jo vært perioder hvor jeg kanskje har hatt bare én rolle i året. Selvsagt er det frustrerende å ikke bli brukt eller få en rolle, men du kan jo gjøre andre ting. Jeg har hatt solokonsertter og gjort mange frilansoppdrag både innenlands og utenlands. Jeg har ikke sittet hjemme og tvunnet tommeltotter liksom. Og det å ha den faste stillingen ikke sant, hvor regningene blir betalt, gjør at du har en helt annen frihet, selv om du på en måte eies da, og må spørre om lov til å gjøre noe annet. Men hvis du har en ledelse som er interessert i at du skal jobbe i andre sammenhenger, så får du ofte fri. Det er litt mer rigid nå. Men før var de veldig velvillige: «Ja selvfølgelig får du fri, det ordner vi, liksom». Og det er jo viktig for Operaen også, at folk profilerer seg andre steder.

Det er grunn til å merke seg at flere informanter opplever endringstendenser på det administrative planet i operahusene. Bjørn, som har gjort over 50 roller i ulike operaoppsetninger, mest i Skandinavia, mener at det er vanskelig å høre forskjell på de sangerne som blir leid inn og de som er fast ansatt. Han har alltid følt seg godt mottatt i operahusene, og forteller at det

har vært «trivelig» å være med på oppsetningene. De siste årene har Bjørn imidlertid erfart at miljøene har forandret seg betydelig, med nye sjefer; direktører, dirigenter, regissører og castingdirektører «som har kommet og gått». Han påstår at det har blitt et «kaldere klima i husene», og «en type antiskandinavisk holdning [...] hvor det det vi før kalte husmannsånd er helt fraværende». For å forstå denne antiskandinaviske holdningen, vender jeg nå blikket mot informantene som jobbet mye på den internasjonale arenaen og mot hierarkiet i de tyske operahusene spesielt.

## 9.4 «Spillet i krinkelkrokene»

Visse kulturkretser i Sentral-Europa, spesielt i Tyskland, har mer konservative omgangsformer enn i Skandinavia, erfarer informantene. Det er også en mer «kynisk verden». I den forbindelse forteller Ingrid fra en episode i forbindelse med et engasjement i Berlin:

Jeg hadde vært der uka før og gjort noen forestillinger med Cosi fan Tutte, så jeg kjente jo noen i ensemblet. Jeg reiste ned igjen og kom rett fra flyplassen til prøven på en fransk opera jeg aldri hadde gjort før, og der satt hele ensemblet på musikalsk prøve med dirigenten. Og jeg hadde syvhundreognitti i puls, og bare humpet meg igjennom, og det var jo ikke bra! Og den franske dirigenten bare brøt av til slutt og sendte alle de andre hjem, mens han henvendte seg til repetitøren: «Kan hun ikke partiet?» Jeg syntes jo det var helt grusomt. Men i stedet for å bli helt knust, så jobbet jeg med repetitøren sånn at jeg fikk disse tingene på plass, for det var mye småplukk og tenkte: «Jeg kan det jo! Jeg skal vise dem!» Så hadde jeg et par prøver dagen etter og så skulle jeg gjøre to forestillinger med Cosi samme uken oppi det hele. Men jeg øvde som besatt med en språkcoach og etter to dager hadde vi prøve med dirigenten og da sa han: «Ja, De lærer fort frue». Da snakket han til meg. Men akkurat den der opplevelsen husker jeg. Du er på et av de største operahusene i Europa, og mukkk alene. Og en kort stund tenkte jeg: «Pokker, jeg reiser hjem». Men jeg visste at jeg ville dette og sto på. Og innen uka var omme, så var dirigenten så blid og fornøyd og det var så fantastisk og liksom ingen ende på det. Og regissøren godtok meg også, og ble så glad i meg. Men jeg kunne jo ha risikert å bli sendt hjem, for det hadde vært masse folk og prøvesunget i mellomtiden.

«Sånn er verdenen ikke sant?», konkluderer Ingrid, og framhever nok en gang at en sanger må tåle motgang, «å ha psyke til å stå i det». I en periode over fem år hadde Ingrid flere gjestesolistroller i et av Tysklands største operahus parallelt med jobben som fast ansatt sanger. Det var «en

optimal ordning», forteller Ingrid, som likte seg godt i begge miljøer. Dette var rett før muren falt. Om kulturforskjellene utdyper hun:

Ute i Europa så blir du behandlet helt annerledes. Da jeg jobbet i Berlin, hadde jeg min egen påkleder. Hun hang fram morgenkåpen min og spurte om jeg ville ha te, eller om jeg ville ha kjolen min strøket. Og alt var så annerledes enn jeg var vant med. Hjemme så møter du til avtalt tid i sminken liksom, men der så kom de til deg i garderoben. Og de spurte høflig: «Når passer det at jeg kommer?» Du blir behandlet på en annen måte, vet du. Og det var litt gøy, for det er en annen verden. Og så går jo forestillingene så lenge der. Så du kan jo leve på det en stund. Miljøet sangerne imellom var ikke så mye annerledes synes jeg. Det var et stort hus, mye gjestesolister og de var vant til at det var nye sangere og dirigenter og stjerner og alt sånt. Men det var uvant med den veldige servile formen: Frau ditten und Frau datten. Vi er jo vant til å være på fornavn, og vi sier «du» og «hei». Og regissøren spurte pent om hun kunne få lov til å bruke fornavnet mitt. Da blir man litt himmelfallen. Vi er helt annerledes i omgangsformen her hjemme, vi er så veldig joviale. Litt sånn enkle, og det er jo bra egentlig.

Det kan også tenkes at denne «enkle» måten å være på kan føre til at utenlandske gjester misoppfatter omgangsformen. Det kan ta noe tid å forstå at den noe avslappede atmosfæren i huset verken dreier seg om latskap, uhøflighet eller ignorering. «Vi bare er sånn», konkluderer Ingrid, og sikter til sangerne, orkestermusikerne og «støttepersonalet» på og bak scenen, slik jeg forstår det. Og hvis det kommer gjester «som bare er opptatt av meg og mitt i n-te potens, så skal de være sinnssykt gode før vi kjøper det, altså». Enkelte gjestesangere har store divafakter, opplever Ingrid, og ofte er det «de som er under dem i hierarkiet» som får gjennomgå. Det kan være påkledersker eller sminkører, «som nærmest må liste seg rundt, men når du er på samme nivå på en måte, så går det greit»:

Det verste er jo at en del av disse sangerne er utrolig gode. Men hva som gjør at de blir sånn, det skjønner jeg ikke. Det må jo ha skjedd noe på et eller annet tidspunkt i deres karriere, som skaper en virkelighet som for oss er veldig uvanlig. Og her hjemme dyrker vi jo ingen, ikke sant? Vi dyrker ikke kongen, vi dyrker ikke øvrighetspersoner. Det er nok noen regissører og dirigenter som blir utrolig skuffet når de kommer hit. For de har ikke noe hoff som bare beundrer dem. Så det er mange sånne kulturforskjeller.

Også Bjørn tror at miljøet blir «mindre sosialt dess høyere opp du kommer», og henviser til en operastjerne som isolerte seg fullstendig fra de andre sangerne. Han understreker at det er to helt forskjellige ting å være

med på operaforestillinger hvor det er satt sammen et helt ensemble som bor på hotell i en og en halv måned, enn når sangere bor hjemme og kommer til prøver og forestillinger (jf. 9.2)

Da Petter kom til Tyskland som ung mann, opplevde han det som «litt rart» å måtte bruke høflighetsformen «Sie» til en rekke mennesker. Han ble fort satt på plass av en kvinne som hadde ansvaret for de unge sangerne da han kom i fare for å kalle de andre i ensemblet for sine kolleger: «Herr XX, Sie haben keine Kollegen' – altså de eldre sangerne i ensemblet var ikke mine kollegaer, og det er det rareste jeg har hørt». Petter forteller at han ble dus med operasjefen etter hvert, og at det var noen fine år i Tyskland, men at han likevel valgte å gå ut som frilans. Han så ikke fordelene ved å være fast ansatt den gang:

Hadde det vært i dag, og hadde jeg vært interessert i å være i Tyskland å jobbe, så hadde jeg vel kanskje klamret meg til fastlønsordningen på et operahus der. Jeg så ikke den da jeg skulle frilanse. Jeg hadde jo også jobbtilbud da, så jeg gikk jo ikke ut i ingenting, og hadde gode økonomiske utsikter. Jeg husker jeg gjorde en tittelrolle på en Rameau-opera i Tyskland. Da fikk jeg vite at jeg hadde tre ganger så mye per forestilling som en av de faste sangerne tjente i løpet av en måned. Dette var en ung koreaner som sang for et eller annet latterlig eurobe-løp. Og da skjønner jeg at det fortsatt er litt forskjeller ute og går. Men det er klart at hvis etablerte sangerne på høyt nivå velger å bli fast, da får de en lønn de kan leve av, det er lagt til rette for det, og det er gode pensjonsordninger selv om det ikke er noen luksus. Det er jo også mange som har gode avtaler i forhold til at de har maks 30 forestillinger i året for eksempel, så de kan fylle på med ting utenom. Etter hvert lærer man seg også et system, for det er mye papirer og mye ordninger å sette seg inn i. Men det gjelder jo for frilansere også.

Etter mange år i Tyskland, ble Petter «flink til å gi litt faen», som han sier: «Når du som ganske ung møter dirigenter eller regissører som skal markere seg og som står og skriker til deg og skjeller deg ut, så preller det bare av til slutt». Petter opplever seg selv som «litt tøff sånn» og formidler at «der andre sangere ville ha begynt å grine, så tenkte jeg at det er bare sang og musikk vi holder på med». Denne holdningen kan indikere at han var uinteressert, og at sangen ikke betydde så mye for han (se også 9.5).

Da Petter var yngre tok han imot kritikk uten å si noe, mens han i dag tror han ville ha sagt: «Du trenger ikke å snakke sånn til meg». Petter legger til at han aldri har opplevd å bli sendt hjem fordi han ikke har vært bra nok. Og han har aldri kranglet med dirigenter og regissører, men har

nok likevel sendt ut signaler på at han har følt irritasjon «fordi jeg har syntes at de har vært helt håpløse». Petter har opplevd at andre sangere har blitt sendt hjem – og det «med rette». Disse sangerne har enten vært «ufine og frekke i munnen og har ikke hatt normal folkeskikk i måten de snakker til dirigenter og regissører på» mener han. Det kan også dreie seg om «at det ikke er bra nok vokalt, eller at de ikke kan tingene sine. Da må de jo ha inn en ny», konkluderer Petter.

Rett etter at Hedda var ferdig med operautdanningen, fikk hun etter en audition fast jobb ved et tysk operahus. Hun sang mange roller, alt fra koloratur til lyrisk sopran, og opplevde at det var «masseforbruk av stemmen»:

Altså, man lærte seg åtte roller på åtte måneder Det var knallhard jobbing. Men jeg syntes jo det var helt fantastisk og var jo så stolt som en hane over at noen ville ha meg. At jeg fikk jobbe der. Jeg var helt i sjokk og syntes det var kjempe-spennende og kjempegøy. Og jeg hoppet inn så fort noen spurte: «Kan du være cover?» Ja! I morgen? Ja, ok, jeg ser på det i natt [ler] – sånn var det.

Hedda var godt likt og gjorde en bra jobb, opplever hun, og ble rådet til å prøvesyngte andre steder for å komme seg videre; «weiter gehen». Hedda prøvesang ved et større tysk operahus og fikk umiddelbart tilbud om en stilling. Problemene startet allerede under flytteprosessen:

Jeg var nokså sliten og begynte i det nye operahuset med litt tomme batterier, og gikk på en smell med en gang. For det første hadde de forespeilet meg en masse roller, så jeg begynte å øve inn disse. Men da jeg kom på jobb første dag, så hadde de rokert om på alt: «Nei, du skal ikke være med i den produksjonen, du skal syngte i den andre istedenfor. Og du skal ikke gjøre den rollen, men en annen rolle. Og vi begynner de musikalske prøvene i morgen, men dette lærer du deg». Jeg var så sliten og i tillegg måtte jeg finne meg et sted å bo. Jeg hadde gjort en del oppdrag hjemme i løpet av sommeren. Jeg holdt på med tusen ting på en gang. Og så stoppet nyrene å virke, hele immunforsvaret bare kollapset.

Operaledelsen var ikke spesielt opptatt av hennes helse, men desto mer opptatt av hvordan hun var blitt syk, forteller Hedda. Det viste seg å handle om forsikringsordninger. Hun ble mistrodd og plassert «i en bås» før jobben egentlig hadde startet:

De spurte meg hvordan jeg hadde blitt syk. Og det hadde ikke noe med meg personlig å gjøre, men med forsikring. Jeg svarte at jeg var i ferd med å flytte inn i en leilighet og ventet på flyttelasset. Og så spør de meg: «Ja, du, det er sponsorkonsert

om tre dager. Kan du gjøre Blondchen-arien for dem?» Og jeg svarte at jeg ikke hadde gjort den før, men de mente at den kunne jeg jo lære meg fort, for jeg skulle jo likevel gjøre den rollen om tre måneder. Og så gjorde jeg oppdraget, men kjente at jeg begynte å få enorm feber. Det skulle være prøve med dirigenten dagen etter. Derfor gikk jeg inn på administrasjonskontoret og sa: «Jeg er syk, jeg klarer ikke å komme på prøven i morgen». Men de bare lo og sa i et nedlatende tonefall: «Ja, det ble vel for mye for deg i går». Og jeg måtte bare stå på mitt og si at jeg ikke var bra. «Ja, vel, så du er en sånn!». Altså, jeg følte meg dømt med en gang. Men jeg gjentok likevel at jeg kom til å bli borte neste dag og dagen deretter. Og da kjørte de meg på at siden jeg hadde møtte opp på jobb, så kunne jeg ikke være så syk. «Jo, men jeg er her nå for å si ifra at jeg er syk». Men da bar det bare rett inn på sykehus, og der ble jeg i 14 dager. Problemet var at siden jeg nettopp hadde skiftet jobb, så hadde jeg ingen forsikring. Så det ble en sånn kjempekrangel om hvem som skulle betale. Det var jo dette operahuset som hadde ansvaret og det løste seg. Men jeg følte at jeg var en pest og en plage i det huset.

Det var vanskelig å komme helt inn i miljøet og selvtilliten falt til bunns, forteller Hedda. Hun var helt utslitt, og nærmet seg en ny «megasmell». Likevel holdt hun ut i to år for å fullføre kontrakten. Det gikk ikke så bra med sangen etter hvert heller: «Altså, det gikk ikke dårlig, men jeg følte meg ikke *shiny* og jeg følte meg ikke velkommen. Og da bestemte jeg meg for å slutte å synge», sier Hedda, og ler selvironisk. Men miljøet i operahuset var ikke godt:

Altså, det var et at de bedre operahusene i Tyskland. Men de slet enormt med økonomien akkurat da. Det ble gjort om på noen politiske vedtak, og det var næringslivet som finansierte det meste av operahuset. Jeg har ikke peiling på tysk politikk, men de fikk et vanvittig mindre budsjett enn tidligere. Så de slet med å produsere nok forestillinger og med å gi gode roller til ensemblet. Men de ville ikke skjære ned på ensemblet heller. Så de hadde et ganske stort ensemble og lite roller. Og det fører selvsagt til en del hard kniving om partier. Og det var en del østeuropeere og russiske sangere der som er ganske tøffe altså. Jeg har selv en russisk venninne. Men de har ingenting å komme hjem til. De er helt avhengige av å være synlige og få jobber og gjøre karriere. For de brødfør sin familie hjemme i Russland. Eller de har kanskje med seg mann og barn og alle lever på dem. Og det er dårlig betalt, for sånn er systemet. Dessuten må du ha fast jobb i fem år, ellers så blir du sendt rett hjem igjen fordi Russland ikke er medlem av EU. Og jeg opplevde disse sangerne som beinharde altså. Jeg forstår dem og respekterer dem, men de er nådeløse. De går over lik. Det hadde sikkert også jeg gjort, hvis jeg ikke hadde kommet fra lykkelige Norge hvor vi kan komme hjem å få sosialstønad og ha et lite sted å bo, liksom. Så vi er født med sølvskje i munnen. For jeg kan bare si: «Ha det, Tyskland. Jeg kan reise hjem til Norge og klare meg selv eller gå på NAV, æda bæda. Ja, men altså, vi har det jo så bra.

Hedda merker at hun har fått et annet perspektiv på livet etter årene i Tyskland. Hun forteller om en sanger som ble kastet ut av dirigenten «fordi han ikke likte nesen hennes»: Det handler alltid om «å like eller ikke like et eller annet», erfarer hun og illustrerer med nok et eksempel vedrørende en «fantastisk amerikansk sopran» som skulle gjøre en stor rolle – «et aldeles nydelig vesen, men hun var ikke sexy. Hun sang helt greit og kunne partiet sitt. Men dirigenten kastet henne ut av produksjonen og fikk inn sin venninne i stedet, selv om hun ikke gjorde noen bedre jobb». Hedda vet ikke hvordan slikt er lovlig, men tror det kommer an på agenturet og kontrakten. Det gikk rykter om at dirigenten skyldte på at denne amerikanske sangeren var for dårlig i italiensk: «*Bullshit*. Du kunne høre en amerikansk aksent, ja. Men den tyske sangeren som kom inn for henne var ikke noe bedre. Det bare stinker, og sånt skjer hele tiden», er Heddas vurdering.

Om livet i det tyske operahuset forteller Hedda at det var mye som foregikk «bak ryggen». Hun presiserer at hun ikke er ute etter å utlevere noen, og at dette kan være «farlig» av henne å si, men synes likevel det er viktig å få fram. Her må det skytes inn at intervjuene med informantene foregikk før #metoo-kampanjen startet høsten 2017. Det har blitt mer ufarlig å snakke om at presset blant sangere er stort, og at spesielt kvinnelige sangere, men tidvis også menn, blir sårbare i sin evige kamp om roller og oppmerksomhet. Og mektige menn, også homofile menn ifølge flere av informantene, vet å utnytte situasjonen når sangere ikke har noe annet valg enn å by på seg selv for å opprettholde sin posisjon i feltet, og som

driver mye lobbying mot dirigenter for å få roller, for å få premierer. En del utroskap, mye smisking og i det hele tatt beintøft. Altså, folk brukte alle midler for å synes og for å bli hørt. Og veldig mye «bitching». Ikke alle gjør det, men noen. Altså, det finnes veldig bra folk der, men også sånne drittsekker som driver en del rå utnyttelse av andre. Og enten så liker de deg eller de liker deg ikke. Og når folk får makt; det er sikkert sånn i næringslivet også, eller over alt kanskje, men når de skal ansette sangere, så tar de dem de liker. De som de mener er medgjørlige å jobbe med og som de stoler på, på en eller annen måte. Dine venner. De du drikker øl med. Tar med hjem. *Whatever*. Verden er simpel da. Den er det. Men altså, det hjelper jo å være dyktig. Du får jobb hvis du er veldig god, uansett. Men for noen hjelper det også at andre ting spiller inn. Alt teller.

En ukultur hvor det spilles på sex og kjønn er det man ønsker å unngå når det kjempes om å bevare faste stillinger i de skandinaviske operahusene. Det er nettopp tyske forhold Engelsviken (2017) trekker fram når han i Dagsavisen skriver at «det markedet mange sangere i dag møter, er en holdning hvor ledelsesapparatet i operahusene vil ha *yngst mulig sangere til å gjøre størst mulige roller i et størst mulig antall på kortest mulig tid*». Engelsviken påpeker at det ikke er ønskelig at det skal vokse fram en frykttkultur hvor de færreste tør å si ifra i fare for å miste jobben.

Det vakte stor oppsikt da den østerrikske mezzosopranen Elisabeth Kulman gikk ut i mediene (først i *Opernnetz*) og fortalte om hvordan konsertorganisatorer og portvoktere i kunstinstitusjoner kutter i gasjer. Hun nevner blant annet at reiseutgifter ikke blir dekket, honorar uteblir om sangerne skulle bli syke, selv etter mange uker med prøvetid, og det tas høye billettpriser til generalprøver uten at sangerne får betalt. Kulman hevder at portvokternes argumentasjon er at sangere har gjort sin hobby til yrke – at de synger for gledens skyld. Fordi det alltid står hundre sangere i kø bak den som er utvalgt, blir en slik utnyttning mulig. Kulman startet det som ble kalt en «sangerrevolusjon», men forteller at hun ble advart fra mange hold fordi hun bega seg ut i en myr, mye dypere og farligere enn mennesker som lever i denne verden kan forestille seg, ifølge Broermann (2013).

Hedda meddeler at hvis det var noe hun lærte seg gjennom årene i Tyskland, var det at hun sluttet å ta ting så personlig. Hun innså likevel at det å ha en fast kontrakt i et operahus ikke var noe for henne:

Jeg kjente at jeg ville hjem. Jeg ville ikke være der nede. Gode Norge. Det er mye bra med Norge, selv om det er mye dritt her også. Sånn karrieremessig så er det kanskje ikke verdens navle. Men jeg fikk meg en jobb ved et teater og gjorde musikal, 130 forestillinger. Jeg har full respekt for musikalsangere altså. De jobber hardt. Og jeg ble dratt ut av det der hullet, og det var da karrieren min begynte, da jeg egentlig hadde bestemt meg for å slutte med opera. For etter hvert ble jeg kontaktet av en dirigent som er et stort navn internasjonalt. Herregud han er jo på La Scala, Metropolitan, over alt. Han hadde sett meg i en produksjon i Tyskland. Det visste jeg ikke da. Han ville ha meg med i en Strauss-opera utenlands. Men før jeg skulle synge for denne dirigenten, sto jeg og gråt på øvingsrommet. Jeg var så sliten og jeg skulle jo ikke synge opera mer. Var det slemme mennesker i dette operahuset? «Det her klarer jeg aldri, jeg sier opp kontrakten», tenkte jeg. Men så måtte jeg jo bare gjøre den musikalske prøven med dem, og så var de strålende fornøyd og jeg fikk helt sinnssyke anmeldelser etter premieren.



De siste årene i Tyskland gjorde Hedda «litt skadeskutt», forteller hun. Og ennå får hun en «elendig følelse» når hun passerer den aktuelle byen: «Jeg blir dårlig. Kroppen min husker bare sykdom og dårlige ting der nede». Hedda innser at hun tidligere nok levde i en «illusjonsverden»:

Jeg syntes det å synge var så magisk, at det var så fantastisk spennende, men jeg var så utrolig naiv. I Tyskland fikk jeg oppleve bransjens kyniske side, og den var råttan. Derfor har jeg valgt å gå min egen vei i stedet for å være i den kjøttkverna, den der fabrikken hvor disse maktsyke menneskene sitter på toppen. For det er det som irriterer meg, at de bestemmer over deg. «Du får ikke det partiet. Jeg liker ikke ditt og jeg liker ikke datt». Jeg klarer ikke det spillet der, og kan jo bruke det som unnskyldning også da, hvis det er noen som ikke vil ha meg. Men det er så mange som er opptatt av å bli sjefer, og mange av dem har ikke peiling. De er «wannabes», som ønsker makt, som sitter i styrer og stell. Nei, det er deilig å være blåøyd. Jeg husker da jeg først begynte i Tyskland, hvor fantastisk det var på den store scenen: «Ah, jeg skal få lov til å være en del av dette, jeg skal få lov å jobbe her. Jeg skal få gå og løpe over den scenen. Åh, Gud, tenk å boltre seg her». Men når jeg i dag ser den samme scenen, så ser jeg det politiske spillet og makthierarkiet. Jeg ser spillet i krinkelkrokene og det er litt trist.

Hedda ser ironien i at hun har lyst på jobber utenlands «for anerkjennelsens del», men at hun samtidig ikke har lyst til å gjøre disse jobbene. Når hun likevel takker ja til en del engasjement, slipper hun i egenskap av å være frilanssanger «å ta like stor del i spillet». Frilanssangeren kan styre unna alle interne konflikter, selv om et prøveforløp kan gå over flere uker før forestillingene: «Det er faktisk deilig å være frilanser. Jeg *kan* ikke være fast ansatt, jeg blir dødelig ulykkelig. Og jeg er ikke opptatt av den tryggheten en fast ansettelse gir. Det er ikke derfor jeg synger, for å ha trygghet», påpeker Hedda. Dette kan etter min oppfatning ses i sammenheng med at Hedda er gift, og i stor grad økonomisk sikret gjennom familien (se 9.5). Hun har altså et reelt valg. Med Bourdieu (1999a, s. 156) kan Heddas avgjørelse nettopp forstås som at hun, ledet «av sympatier og antipatier, velvilje og aversjoner, smak og avsmak», har laget seg et miljø hvor hun føler seg «hjemme».

Realiseringen av Heddas hjemflytting kan nærmest «identifiseres med lykken» (Bourdieu, 1999a, s. 156). I en bourdieusk verden, vil det være et paradoks at denne lykken, forstått som en indre tilfredshet, ikke vil avhenge av de sceniske sangprestasjonene på et gitt tidspunkt, men at sangeren behersker og underordner seg den legitime kulturen. Sangerne

i feltet tegner opp en hierarkisk og «kynisk» verden. I denne verdenen har menn tradisjonelt besatt de anerkjente og fremtredende posisjonene (jf. 9.3). Ideen om at menneskers kroppsliggjorte disposisjoner bidrar til å opprettholde dominansrelasjoner og maktstrukturene i feltet er derfor relevant. Sangere, også de mannlige, inntar i vesentlig grad en dominert posisjon, mens dirigentene, regissørene og direktørene kan sies å være den dominerende part. Dette er historisk frambrakt. Slik vil handlemåtene i feltet være formet av sosial situering og strukturelle krav (jf. Aarseth, 2009). Et spørsmål i denne sammenheng er likevel om en bourdieusk forståelseshorisont blir for deterministisk. Det ser unektelig ut til at mange av informantene har mistet sin *illusio*; herunder sitt engasjement og interesse for spillet underveis i sangerlivet. De kaller det selv «et spill» (Hedda), og stiller tilsynelatende spørsmål ved *doxaen*, det selvfølgelig som tas for gitt. Derfor kan det, i hvert fall ureflektert, se ut til at mekanismene i feltet ikke virker å være like skjult bak aktørenes rygg, slik Bourdieu vil ha det til.

I lys av Bourdieus tilnærming opplever jeg at andre teoretiske perspektiv på makt kanskje kunne ha bidratt til denne diskusjonen, det vil si teorier som ikke handler om én type makt (symbolsk makt) men om makten. I bourdieusk forstand vil det være snakk om seiglivede strukturer som ligger nedfelt i kroppslig form hos aktørene, i posisjoner som er sosialt og kulturelt betinget. Spillanalogien er etter mitt skjønn formålstjenlig for å beskrive praksisen. Muligens kan det «å være sympatisk» bli et «trumfkort» på sikt i dette spillet. Men å være sympatisk; hyggelig, omgjengelig, positiv og grei, er ikke en egenskap som alltid blir oppfattet som troverdig eller autentisk (se 9.8). Den sosiale praksisen, både den fortidige, nåtidige og framtidige, framstår tvetydig.

Flere informanter påpeker at de virkelig gode sangerne er mer avslappet og hyggelige. Gitte formidler at hun møter mange sympatiske mennesker «som liksom har kommet det der nivået høyere, og som har stor forståelse. De merker jo også på egen kropp at det kan være vanskelig å få en jobb». Også Henrik opplever at de beste sangerne «er greie personer; at de ikke har et så stort behov for å hevde seg på andres bekostning eller markere seg så veldig mer enn at de gjør jobben sin». Henrik tror at hvis du har en god stemme og synger bra, så kommer du deg fram som sanger

uansett: «Da kan det heller være folk som kanskje ikke er de største sangerne, som er mer på hugget, og som har et markeringsbehov», mener han. Tone sier det slik: «Desto høyere nivå, eller desto mer kvalifiserte folk er, jo mer avslappet er de». Dette kan ha med selvtillit å gjøre: «Hvis du føler at du får gjort det du vil her i livet, så utstråler du jo selvtillit. Og da trenger du ikke å sparke de andre [...] men det stemmer kanskje ikke helt, likevel», legger Tone til, og blir med ett litt usikker: «Folk snakker om hverandre, men det tror jeg de gjør i alle miljøer. Og det har jeg blitt mye mer bevisst på. Spesielt de siste årene».

Slik jeg forstår sangerpraksisen, vil usikkerhet gjøre seg gjeldende på alle nivå, og komme til uttrykk på ulike måter. Så lenge sangeren befinner seg på toppen av pyramiden i konstellasjonene hun eller han inngår i, vil sangeren også være på høyden med seg selv. Bourdieu (2008a, s. 56) uttrykker at aktører som opptar en høyere posisjon i hierarkiet, symbolsk benekter den sosiale distansen. Den opphører ikke å eksistere, men gjør at disse aktørene framstår upåvirket av sin stilling, og dermed autentiske og troverdige.

## 9.5 Det hjemlige - ensomhet og hjemlengsel

I boka har jeg ved noen anledninger konstatert at sangerinformantene vurderer og legitimerer sine egne valg ved å sammenligne med andres valg og handlemåter. Flere av sangerne har fått en eller annen form for hjemlengsel etter en tid i utlandet, og mange har gjennom hele karrieren hatt en lengsel etter det hjemlige eller det trygge. Mye tyder på at noen sangere ikke opplever den samme grad av frihet som de på forhånd har forestilt seg, snarere det Zygmunt Bauman (2000b) kaller «savnet fellesskap». Dette fellesskapet kan dreie seg om velferdsstatens kollektive trygghet, men ikke minst om behovet for nære, tette relasjoner og et identitetsskapende fellesskap. I sine samfunnskritiske og til dels svartmalte beskrivelser av det usikre samfunnet vi lever i, anvender Bauman (2000a, s. 2) metaforen *fluiditet*. Flytende substanser peker i retning av letthet og vektløshet, som i sin tur kan assosieres med mobilitet og omskiftelighet. Bauman hevder at det i økende grad forventes at enkeltpersoner selv former sine livsvalg samtidig som det er få stabile punkt å guide sine

liv etter. Hastigheten på endringene ligger utenfor vår kontroll og fører med seg mareritt om å bli akterutseilt. Denne eksistensielle frykten leder dermed til at vi alle prøver å kontrollere det som kan kontrolleres, både når det gjelder personlig sikkerhet og ved å innta sentrum av scenen for å gi livet mening. Det finnes ikke lenger innlysende eller selvsagte regler og koder å samsvare eget liv med, og heller ingen klart definerte forhåndstildelte referansegrupper med tilsvarende mønstre og forventninger å tilhøre, «the sky is the only limit» (Baumann, 2000a, s. 76).

En generell samfunnsbeskrivelse er ikke denne bokas anliggende. Det gir likevel en viss mening når Bauman (2000b) peker på at oppfyllelsen av våre drømmer om et fellesskap i mange tilfeller øker usikkerheten, snarere enn å minke den. Sangeryrket kan være et ensomt yrke, og medfører til dels store forsakelser. Brage er en av dem som har gjort seg mange refleksjoner rundt frilanstilværelsen. Han mener at den største kunsten ved å være frilanser «må være å få det man driver med, og selve livet, til å henge på greip». Brage opplever at det er mange temaer knyttet til frilanstilværelsen som kommer i konflikt med det personlige livet man ønsker seg. Utfordringen er å finne en balanse hvor det hele smelter sammen, mener han:

Den største kunsten er å kunne jenke litt på kravene. Det handler om holdning, og der er jo folk på forskjellige steder. Hvis man tenker mest på seg selv og ikke på helheten mister man det samfunnsmessig tenkende nivå. Man blir tenkende på sin egen rolle, eller sangerens rolle eller kunstnerens rolle. Og jo mer man går ut av helhetstenkningen, jo ensommere blir man. [...] Det er kommet en slags tanke inn i befolkningen de siste tjue årene om at det å være fri, det er det samme som ikke å være i en relasjon. Og man kapper bånd, man kapper ulike avhengighetsfunksjoner som man måtte ha for hverandre. Og selvfølgelig, hele kvinnefrigjøringen har ført til masse sånne typer kapp, om at man skal greie seg selv, man skal ikke være avhengig av noen. Og dette gjelder frilansere også. Man skal på en måte få det til på egen hånd. Og resultatet er ikke frihet, resultatet er ensomhet. Og jeg tror at frihet, det er et velfungerende nettverk. Altså, frihet er gode relasjoner, frihet er relasjoner hvor man faktisk kan realisere sine interesser i samarbeid med andres interesser. Det er frihet. Men å stå helt alene et eller annet sted på en haug, det er ikke frihet, det er bare ensomhet og bitterhet.

Denne fusjonen mellom liv og virke, og mellom frihet og trygghet er det flere av informantene som berører. Også den form for ensomhet som frilanstilværelsen ofte medfører. Brages refleksjoner bunner muligens i

erfaringer han gjorde seg i en periode hvor han hadde «masse jobber og tjente masse penger», og turnerte i blant annet i Tyskland, Japan, New York, Paris og London. Oppdragene kom via bekjenskaper og uformelle nettverk, ting han ble invitert med på eller forespurt om fordi noen hadde hørt han synge «et eller annet sted». Det ble opp mot 260 reisedager i året og tilsvarende mange netter på hotell: «Så jeg har for så vidt fylt kvoten og sunget masse steder. Men jeg tenkte etterpå at det ikke var noe bra for meg, det hentet ikke ut noen gode sider og jeg ble sånn kald og guffen», forteller Brage. For å kunne få jobbe i ro med prosjekter som var gode for han personlig, valgte han «å kløre seg fast her hjemme» Brage har ikke hatt noen interesse av å være med i store operaproduksjoner utenlands, og har «ikke lyst til å bo i et annet land i månedsvis, mye på grunn av familie og sånne ting», sier han, og legger til: «Men det utdannes for mange sangere, og det er jo mange som *må* reise ut».

Mange sangere vender ofte hjem etter en tid eller noen år ute i verden, slik som Hedda og Petter (jf. 9.3). Også Ingrid kom til et punkt da hun måtte velge om hun skulle satse internasjonalt. Da hadde hun rundet 30 år, fått et barn og var lei av å pendle: «Og skal du være med på den internasjonale karusellen, så må du hoppe på den altså. Med begge beina». Ingrid ble bedt om å prøvesynge i Bayreuth, og forteller at agenten som formidlet dette ikke snakket med henne på flere år fordi hun takket nei: «For du sier ikke nei, vet du. For *der* kan du ikke bare melde deg på. Dit blir du *invitert*. Så jeg gjorde noen sånne valg», forteller Ingrid, som syntes det var «veldig gøy» så lengde det varte. Ingrid henviser til kollegaer som har hatt et uttalt ønske om å gjøre en internasjonal karriere. Selv oppfatter hun seg ikke «skrudd sammen» slik at hun kunne ha reist med familien og bodd på hoteller «hist og pist. – Det er sikkert hyggelig det», legger hun til, «men du må ha en mann som dyrker deg. Jeg tror ikke dét er noe særlig å trakte etter. Så blir du 50, og hva har du gjort da?» Ingrid har imidlertid satt pris på de periodene hun har vært ute og reist, bodd på hotell og hatt tid for seg selv. Hun påpeker at det er helt essensielt for en sanger å kunne trives i eget selskap. Trass i at det var godt med disse avbrekkene, og at hun «tjente gode penger», kom Ingrid likevel fram at hun gjorde samme jobben hjemme: «Hvorfor skulle jeg sitte mukkk alene nede i Tyskland, når jeg hadde

familie og et liv, og mange ting jeg syntes var hyggelig å gjøre. Hvorfor skulle liksom alt dreie seg om sangen og om meg?» Ingrid er klar over at hun faktisk hadde muligheten til å velge, i motsetning til flertallet av sangerbefolkningen.

Petter ble «litt lei av det tyske systemet». Han vil ikke skylde på hjemlengsel da han valgte å forlate sin faste stilling ved operahuset for å gå ut i frilanslivet, men han slet med et forhold som skrantet og hadde dårlig samvittighet overfor sønnen hjemme. Petter opplevde at Tyskland ble forbundet med hans personlige liv, og at dette innvirket på stemningen i produksjonene han medvirket i: «Du savner barnet ditt, du går og er litt småkvalm hele tiden, men det er jo ikke operaen sin feil, det er ikke musikkens feil eller menneskene rundt». Petter opplevde at han ikke klarte å slappe helt av å ha det hyggelig sosialt. Han isolerte seg, men innrømmer samtidig at det er et valg man tar. Det kan også føre til at man projiserer egne problemer over på andre, slik at regissøren med ett «framstår teit».

«Jeg har sort belte i å reise», kunngjør Hedda. Etter at hun vendte hjem og ble frilanssanger, har hun hatt med seg mann og barn på ulike produksjoner. Mannen tjener godt og kan ta seg fri i perioder. Hedda forteller at det er hennes trygghet, og at det gir henne frihet. Hun trenger ikke å være redd for «å råtne opp» fordi ingen har bruk for henne: «Jeg trenger ikke å synge fordi vi må ha penger. Altså, jeg må ingen ting. Jeg kan faktisk gjøre det jeg synes er gøy og si nei til det jeg ikke har lyst til å gjøre». De fleste sangere har neppe tilsvarende muligheter. Når Hedda forteller om en episode etter at hun hadde fått sitt første barn, kan det forstås som en legitimering av valget om å flytte hjem:

Tre måneder etter fødselen skulle jeg være med i en forestilling på Bayerische Staatsoper. Jeg visste ikke og jeg tenkte ikke på at kroppen forandret seg så mye. Regissøren sa at han ikke kjente meg helt igjen. Jeg klarte å synge, men jeg følte meg tjukk og det var ikke noe sted å amme og ikke noe sted å pumpe, måtte på do hvor hele koret på 50 damer også skulle bruke toalettene. Og der satt jeg og okkuperte det ene med en pumpe som bråkte og alle lurte på: «Was ist los?» Hva skjer der inne og sånn? Og så fikk jeg allergi, og det var noen prøver hvor jeg ikke var særlig bra. Fikk mareritt om at jeg ville bli sagt opp. Men regissøren trodde på meg, og lot meg få lov til å være svak. Han oppmuntret meg: «Jeg vet at det kommer seg, jeg vet at du kan», og det trengte jeg virkelig da, for jeg hadde

begynt å psyke meg ned og plutselig var det ingenting som funket. Stemmen funket ikke, kroppen funket ikke, jeg var ikke fin, jeg husker at jeg følte meg fem år eldre. Jeg så at rynkene mine hadde aldri vært så store, posene mine hadde aldri vært så store, og etter det har det bare blitt mer av alt. Jeg har akseptert det nå. Men det var liksom første gang kroppen min virkelig forfalt og jeg innså at: «Oj, jeg er ikke så ung og lovende lenger. Nå er jeg moden dame. Nå har jeg blitt mamma!» Det skjer noe med en når en blir mamma. Du går over til et annet sted.

Alt blir annerledes når du får barn: «Man blir mye mindre egoistisk», opplever Hedda. Hun er opptatt av at familien skal ha litt stabilitet, men innrømmer at det krever mye planlegging: «Vi er veldig organiserte, for det er en knallhard kabal. Og mannen min må jo få lov til å holde på med sine ting også». Hedda opplever at det er vanskelig å takke ja til alle tilbudene som kommer, spesielt store produksjoner i utlandet.

Jeg kunne ikke ha valgt annerledes, og angret ikke. Hadde jeg valgt å bli værende i Tyskland, så hadde jeg ikke truffet mannen min. Jeg hadde sikkert vært død nå. Jeg har måttet si ifra meg masse jobber etter at jeg fikk barna, men har også prøvd å gjennomføre noen oppdrag med dem. Og jeg ser i ettertid at det har vært viktig, klokt og riktig av meg å si fra meg teaterjobber, musicals og alt mulig annet, og bare tørre å satse på færre ting.

De gangene Hedda reiser uten familien, opplever hun ikke ensomhet, sier hun, men føler seg kanskje «litt rotløs og alene». Det er ikke tid til å være så veldig sosial, og prøveplanen i tyske operahus kan være svært krevende. Etter hvert har Hedda opparbeidet et stort nettverk, og treffer alltid noen hun kjenner uansett hvor hun er: «Verden er liten, altså. Men jeg kan godt være alene. Jeg trenger ikke å ha nære venner på jobb, bare jeg har det privat. Og jeg har ikke en eneste nær operavenn faktisk», forteller Hedda. Selv om Hedda på et vis plasserer seg selv «utenfor», er hun likevel «innenfor». Enten hun vil eller ikke, er hun fremdeles gjennom sin måte å investere i praksisen med i «spillet» i kampen om anerkjennelse.

Verdien av et inkluderende sangermiljø er et poeng Solveig vektlegger og har erfart. I hjembyen har det vært lite kniving og misunnelse, heller et miljø hvor sangerne unner hverandre godt: «Sånn har det alltid vært her, sier hun, også på konservatoriet». Julia reagerer på at så mange sangere samler seg i hovedstaden. Hun ser hvordan de sliter for å få jobber, «at de synger lite og må gjøre tusen andre ting». Selv har hun fått bruke

allsidigheten sin til å gjøre et variert og spennende repertoar, og opplever det har vært til berikelse. Fordi hun er gift med en musiker møter hun stor forståelse på hjemmebane. Men den dagen det er konsert får familien «gjennomgå», forteller hun. Kroppen er anspent, hun blir irritabel og «utrolig ego», og merker at hele familien reagerer. Julia opplever seg selv som «litt komisk» når hun unnskylder seg med at «vel, mamma skal synges i kveld». Fordi det går i ett hjemme er det en helt annen verden å være med i produksjoner hvor sangerne bor mange uker på hotell, forteller Julia, som for øvrig beskriver seg selv som «en litt sånn sofagris». Behovet for det hjemlige har vært sterkere enn det å skape karriere:

Jeg vil ha den der mitt hjem, min bastion, min trygghet, min tekopp i sofakroken. Det å kose seg betyr enormt mye for meg. Å ha ro og tid til familien, og ha noen som er glad i en rundt seg, det har vært så viktig at jeg ikke har ikke higer etter å dra ut. Den store drømmen var jo å bli operasanger. Under operautdanningen ble vi jo innpodet med at vi skulle opp og fram og ut for å få roller. Jeg har kanskje tenkt på hvor langt jeg egentlig kunne ha kommet. Hvis jeg skulle ha satset og lyktes, måtte jeg kanskje ha dratt familien med ut og fått meg au pair. Og hver gang jeg jobber med et operaprojekt så kjenner jeg bare: «Åh, dette er livet. Dette her er fantastisk. Jeg elsker det her!» Og inn på scenen og spille ut og bo på hotell, det er deilig en periode. Og da kan jeg kjenne at da bare lever jeg der. Og da bare kutter jeg ut altså, da har jeg ikke familien i tankene; da er jeg i det livet og så er det hjem og da er det bare godt å være hjemme: Åh så godt jeg har det!

Tilpasningsdyktigheten Julia avdekker, ser ut til å ha gitt et godt balansert sangerliv. Hun har fått utfolde seg på operascenen og i andre musikalske sammenhenger parallelt med et stabilt familieliv. Etter tre barnefødsler mener Julia at stemmen har «satt seg bedre på plass i kroppen». Hun har derfor kunnet påta seg noen sopranroller i operaoppsetninger: Men jeg hadde virkelig en jobb å gjøre. Som mezzo er ikke høyden stimulert til å komme opp på b-er og h-er med skikkelig trøkk». Julia tror at sangere kan holde på lenge så fram de synger «sunt» og er bevisst på hvilke roller de påtar seg. Det handler om ikke å synges seg ut.

«Man blir jo eldre», stadfester Julia, som ikke er sikker på hvor lenge hun fortsetter å være attraktiv i sangmarkedet. Hun vet at det allsids behov for en kordirigent eller for en sangpedagog, og at markedet for privatundervisning er stort. Mer enn 70 prosent fast stilling er derfor lite



aktuelt. Julia vil ha den «friheten». Fordi elevene bor på folkehøgskolen er det stor fleksibilitet. Hun kan flytte på timer eller ta igjen undervisning, også i helger når hun har vært lenge borte på oppdrag. Slik er det mulig å kombinere fast, kunstnerisk tilknyttet arbeid med frilansvirksomhet (jf. 7.2). Julia presiserer betydningen av at sangere som bor i samme region støtter hverandre. Her anskueliggjøres et gaveøkonomisk aspekt ved sangerpraksisen:

Det er klart at jeg har følt meg raus fordi jeg har hatt et trygt ståsted. Folk respekterer meg og synes jeg holder et nivå som er godt nok. Jeg får roller i de regionale operaene fordi jeg holder nivået. Jeg har ikke alltid vært på prøvesang, jeg har blitt spurt om roller også. Så da har jeg kjent at jeg heller vil være med på å gi jobb til andre og så kan de spørre meg tilbake. Da blir det en gjensidighet hvis noen blir syke.

I de første årene etter endt utdanning, da Synnøve hadde mange sangoppdrag, var det motiverende å synge og øve: «Men jeg må jo øve når jeg skal undervise også», legger hun til. Hun opplever det som meningsfullt å jobbe med barn og ungdom, men kan av og til «bli litt lei av å stå og synge de her engelske poplåtene og plutselig glemme hvordan det å synge egentlig skal være; hva det å synge *er*». Synnøve reflekterer over retningen sangerlivet har tatt:

Jeg er 41 år. Jeg har et godt liv. Jeg har det bra. Men jeg kan ha en uro i meg som er sinnet mitt. Jeg kan bli litt nedstemt innimellom og merker at det kanskje er fordi jeg ikke har sunget den dagen. Det går litt på at når sangen forsvinner fra livet mitt, så mister jeg på en måte litt identiteten. Men den identiteten kan jeg likeså godt få ved at jeg bare øver litt hver dag, at jeg står på øverommet og finner at jeg er i balanse. Og så vet jeg jo at hvis jeg skulle synge masse, så måtte jeg hatt mye mer overskudd. Jeg vet jo at det er en hel fulltidsjobb hvis man skal gjøre det ordentlig. Og det ble ikke sånn. Det tror jeg er litt fordi jeg kanskje har sett så mye; for før så var det sånn at jeg beundret de som var kunstnere og sangere, men jeg har sett så mye dritt!

Synnøve har jobbet hundre prosent stilling i Kulturskolen de siste årene, og uttrykker at for henne er det viktig å tjene penger, slik «at jeg har råd til å kjøpe meg klær og reise på ferie, og kjøpe de klærne ungene trenger. At de skal føle seg stolt, sånne ting som kanskje er overflatisk, men som jeg synes er viktig». Hun trekker en parallell til tidligere studievenninner som har «debutert og stått på», men som man aldri hører noe om i

ettertid. Noen sangere bare *må* være sangere for enhver pris, opplever Synnøve: «De bor på en liten hybel og deler do og bad med andre resten av livet, og tjener 90 000 i året, og lar være å få barn og lar være å gifte seg. Det er mange som har det slik», påstår hun, og rettferdiggjør med dette sin egen løpebane. Også Julia har observert at det er flere mannlige solister som har barnefamilier enn de kvinnelige, «svært få», mener hun.<sup>147</sup> Slike observasjoner kan selvsagt ikke betraktes som faktaopplysninger. Et vesentlig poeng er det likevel at vurderinger av andres veivalg (eller «skjebne») også legitimerer ens egne. Slik som når Ingrid sier: «Det er et tankekors at mange sangere ofrer seg helt for en karriere som er litt sånn passe. Jeg forstår ikke at noen er villige til å forsake, sloss og leve fra hånd til munn, er det verdt det liksom?». Ingrid tror det skal en «usedvanlig drivkraft til», og at det å synge må være det eneste man vil her i verden.

Uten en fast arbeidsplass å gå til, må frilanssangere strukturere arbeidsdagen etter beste evne. Solveig opplever at sangertilværelsen kan være ensom, men at hun har god støtte fra ektemannen, som også er hennes kollega. Det merkes imidlertid godt på økonomien at begge er frilansere, røper Solveig. Og når de reiser sammen på turné, for eksempel med Den kulturelle Spaserstokken, er det en vanskelig kabal å få hverdagen til «å gå i hop» med flere barn å forsørge. Tone, som er enslig, forteller på sin side at det blir svært mange timer på øvingsrommet alene, og at lengselen etter «det rutinemessige» til tider er stort. Hun lever et «totalt forskjellig liv» enn det hun vokste opp med, erfarer hun. Til tross for savnet av det hjemlige som her skinner igjennom, er det rimelig å si at Tone i kraft av sin interesse for sangen, har gjort et investeringsarbeid ved å forsøke å tilegne seg de spesifikke disposisjoner som kreves i feltet. Dette finner i henhold til Bourdieu (1999a, s. 171) sted

---

147 Ifølge Lappegård (2001) er sannsynligheten for barnløshet for kvinner med høyere utdanning innen estetiske/kunstfaglige retninger høyest, mens den for kvinner innen helsefag (som sykepleiere og leger) er svært lav. Årsaken kan være vanskelig å forklare. Det ser ikke ut til være varigheten på utdanningen som er mest utslagsgivende for antall barn eller for utsetting av barnefødsler, men selve utdanningstypen. Størst variasjon i barnetall finner Lappegård mellom kvinner med høyere utdanning innenfor kunstfag og kvinner med høyere utdanning innenfor sykepleie- og medisinfag (s. 421ff).

i forholdet mellom de opprinnelige disposisjonene (som er mer eller mindre fjernt fra disposisjonene som kreves av feltet) og de pålegg som står skrevet inn i feltets struktur. Det spesifikke sosialiseringsarbeidet bidrar til omformingen av den opprinnelige libido – dvs. av de sosialiserte følelser som er dannet i det hjemlige felt – til en eller annen form for spesifikke libido, nettopp ved at denne libido overfører sitt fokus til aktører og institusjoner som hører til feltet.

Tilegnelsen av en sangerhabitus er ingen mekanisk prosess (jf. 5.9). Sosialiseringarbeidet innebærer forsakelser som det å ha usikker inntekt, smått med materielle goder, ensomhet og odde arbeidstider, for å ramse opp noe av det som er brakt på bane. Sosialt konstituerte interesser oppstår nettopp ved å velge «riktig» hva som er viktig og hva som er mindre viktig i relasjon til det sosiale rommet, basert på de mulighetene som foreligger til enhver tid og på ethvert sted.

At operahuset er sangerens «andre hjem» blir tydeligere når Ingrid forteller om mange slitsomme dager med prøver på formiddagstid og forestillinger om kvelden. Ingrid erfarer at operasangere får «et litt spesielt forhold til hva som er morgen og kveld». Hun kan nesten ikke huske å ha kommet seg i seng før midnatt, «for du jobber jo til elleve, ikke sant». Etter forestillingene er det mange som drar rett hjem, mens noen går ut for å ta seg et glass vin eller en øl sammen, «fordi det tar litt tid å lande». Det hjemlige får et bredere innhold når også barna blir tatt med i operahuset fra de er små. Ingrid forteller at datteren «kjente alle», og at hun hjalp til med rekvisitter og påkledning etter hvert som hun ble eldre. Brage formidler at datteren fikk «musikken inn helt fra vuggen». Senere tok han henne med på prøver i operaen og på konserter: «Jeg lærte henne å sitte dønn stille. Hun fikk lese Donald», sier han, og påpeker at barn har godt av å høre den samme musikken om og om igjen: «Da får de referanser».

Sangerlivet har vært «en ensom reise på mange måter», erfarer Stian. Han har savnet «personlig støtte og engasjement», og trekker en parallell til sangere som har hatt «noen som bare dytter og legger til rette». Stian tror det kan ha vært vanskelig for hans nærmeste å håndtere prosessene han har vært igjennom. At det kan være krevende for mange kunstnerektefeller å leve sammen med en sanger, er Kirsten sikker på: «Og de skal jo ikke være tjenere», legger hun til. Kirsten forstår godt at noen sangere drømmer om å undervise, til tross for at de har sunget alle de store partiene som de fleste studentene går og fantaserer om: «Den kampen og den

innsatsen som ligger bak, det er ikke sikkert at det er drømmelivet. Og på det private plan, så hender det jo at kjæresten flytter fra deg. De orker ikke mer opera».

Bjørn erkjenner at det vanskeligste med å være frilanssanger på et lite sted, er ensomheten. «Hadde jeg ikke fått kommet meg ut og gjort ting, så hadde det blitt mye verre». Tilsvarende opplever Andreas, som legger til at uten kona og foreldrene kunne han ikke ha vært frilanser: «Det blir mye reising hvor jeg er borte mange uker ad gangen. Men når man skal være en del av et lite lokalsamfunn, kan det være ensomt å være hjemme også», erfarer han. Med unntak av familien, kan han ikke snakke om «sine ting», slik lokalbefolkningen gjør om sitt: «Jeg har prøvd noen ganger. De detter av lasset med en gang. Ensomheten går ut på at du ikke har noen rundt seg som forstår hva du egentlig holder på med», opplever Andreas og utdyper:

Å være sanger, det er ikke rød løper og sjampanje. De tror vi drar fra premierefest til premierefest, at det er rødvin og kos og sånn hele tiden. Det er jo minst det. Så det er mye jobb, ikke sant, det å være sanger. Det er jo ofte man møter på den der: – Hva gjør du? – Jo, jeg er sanger. – Ja, men hva jobber du med? Kan du jobbe som det? Og den tankegangen møter man ennå. Det er helt utrolig. Men hvis du sier at du er en fiolinist eller pianist så er det noe annet.

Informantene, særlig frilanserne, strever med å legitimere det å være klassisk sanger utad. Det blir diffust for mange, kanskje nettopp fordi det ikke er et sertifisert yrke, og fordi den klassiske sjangeren er noe fremmedartet når det gjelder musikksmaken hos folk flest. På grunn av «den Idol-verdenen», opplever Henrik at folk generelt «har et veldig forenklet bilde av sangere». Hans kollegaer i helsevesenet blir overrasket når han forteller at han øver to timer hver dag etter jobb: «Ja, men hva gjør du når du øver? Står du liksom og ...? Det blir en fremmed verden», konkluderer han. Stian forteller at i løpet av de ti årene han hadde stilling i et operakor utenlands, var det flere folk, blant annet i hjembygda, som ikke forsto hva han drev på med. «De kunne si – ja, men jeg synger jo også i kor, jeg synger i et bygdekor, liksom på den måten. Så de skjønner ikke riktig dimensjonene i det da, for å si det sånn», erkjenner Stian. Slik blir det også et ensomt yrke, opplever noen av informantene. Men denne ensomheten kan også være «selvvalgt». Bjørn har hatt et ambivalent forhold

til det å bo ukesvis på hotell. Det kan bli lange dager før forestillingene går. Det gjelder å sysselsette seg selv. Men det blir ikke til at han oppsøker bekjente: «da kommer du ut av din egen boble, og blir stresset». Mer naturlig blir det å være sammen med sangerne og musikerne i ensemblet, selv om også dette kan bli nokså ensformig i lengden. I noen livsfaser har frilanslivet ført til at Bjørn har vært inne på tanken om å slutte som sanger. Spesielt da barna var små: «Men det koster jo uansett. Og ekstra vanskelig blir det fordi du har et miljø rundt deg som ikke skjønner noen verdens ting».

Petter opplever at ensomheten gjør det vanskelig å bevare pågangsmotet:

En side av saken er at det ikke er så mange som vet hva du driver med. En annen side er at når du drar på en jobb, for eksempel i Tyskland hvor alle de andre er faste ensemblemedlemmer og du er gjest, da har de sin arbeidstid og så drar de hjem til familiemedlemmene sine. Og du drar på hotellet ditt, og du spiser noen ganger sammen med noen, men du spiser mye alene. Og så er det prøver igjen om kvelden. Og ellers så sitter du i leiligheter og leser bøker og prøver å finne på noe. Men det gir ikke energi. Det er jo noen sangere som er veldig flinke til å finne på ting sammen, og som skaper seg et liv rundt dette. Det er så mye dødtid. Og jeg kunne ha funnet meg et treningssenter. Men når du ikke har motivasjon nok til selve yrket, hvordan skal du da ha motivasjon og krefter til alt det andre? Og så ser du en film og drikker litt rødvin. Det blir litt medisin rett og slett. Og man gjør seg selv nesten vondt verre. Det er paradoksalt. Sånn har jeg det ikke nå etter at jeg sluttet å synge.

Slutte å synge gjorde Petter i midten av 30-årene. Da hadde han en stund kjent at han måtte begynne å jobbe «virkelig hardt for å holde nivået oppe». Alt brytes ned på et tidspunkt, og hvis sangeren ikke vet hvordan det skal løses, vil han fort falle fra. Og som Fleming (2005) uttrykker: «the voice is like an inheritance: no matter how great it is, you still have to figure out a way to make it last» (s. 48). Petter tok ikke signalene tidlig nok, men var heller ikke motivert for å ta sangtimer. Etter å ha gjort et par store solistoppgaver som han kom seg igjennom «med et nødskrisk», og et par oppdrag deretter som «ikke var bra», ble Petter sykemeldet. Men han presiserer: «Det er liksom ikke noe trist ved dette her, det var en befrielse å komme av dette hjulet som bare gitt og gikk». Det endte med 17 kansellerte konserter. Petter er likevel glad for at han «kom ut av det med æren i behold». Når han hører de vakreste partiene i *Mattheuspasjonen* eller i *Skapelsen*, hender det at han får tårer i øynene. Men når han tester stemmen på de ariene

han sang best da han var på topp, kjenner han umiddelbart «at her skal det mye jobb til for å få det opp på et ordentlig nivå. Såpass kvalitetsbevisst er jeg», legger han til. Om sitt sangerliv reflekterer Petter:

Jeg var veldig god til å synge, men har aldri følt at jeg tok valget, det bare skjedde. Men når jeg nå har sluttet, da tok jeg et valg for første gang på ordentlig og fulgte ikke bare det jeg trodde jeg skulle gjøre. Og folk ble overrasket, selv om de visste at jeg fant det slitsomt med så mye reising. Men så må man jo ha noe annet å gjøre. Jeg hadde bare utøvende studier og ingen pedagogikk, så jeg startet opp mitt eget firma. Etter hvert fikk jeg tilbud om en fast jobb i kultursektoren, og det er helt rått hvordan jeg føler at jeg er på plass nå i forhold til det å være sanger. Jeg reiser litt fremdeles, men ikke tre måneder ad gangen. Jeg har fått rutine og struktur på livet mitt, står opp til samme tidspunkt hver morgen og har masse energi. Det er helt fantastisk. Og jeg slipper å tenke: «Ja, i dag skal jeg øve, og i morgen skal jeg øve» – det ble et ufattelig destruktivt liv, særlig i periodene mellom jobbene for du var så alene om det du drev med. Det var dritkjedelig, et tomrom, det ble bare mørkt og ensomt. Og så kom ikke lønnen da den skulle, det var null kroner på kontoen og alt var så usikkert.

Gjennom sin korte karriere har Petter «stått mye i sentrum», men han orker ikke tanken på «prestasjonsbiten». Han er ennå ung, og opplever at det ligger flere muligheter åpne nå som han har sluttet tjue år før sin tid: «Jeg er glad nå, og alle merker det», sier Petter og tilføyer: «Jeg har funnet ut at sangerlivet det var ikke for meg. Så kan man jo si at det er utrolig hva jeg har fått til på så kort tid. Men det var det der talentet som bare gjorde det». Noen av sine beste og mest emosjonelle musikalske opplevelser har Petter hatt i profesjonell korsammenheng. Det er dette han vil komme til å savne mest, og han holder derfor døren litt på gløtt: «Men jeg har en følelse av at jeg ikke kommer til å være med der heller, at jeg tar skrittet helt ut og ikke gjør det bare halvveis», sier han. Alt tyder på at Petter har funnet hjem.

Til tross for at habitusformene endrer seg ustanselig etter hvert som nye erfaringer kommer til, skal det inntreffe store endringer, gjerne på strukturnivå for at det i bourdieusk forstand fører til et brudd (Bourdieu, 1999a, s. 168). Habitus kan forklare hvorfor Petter på bakgrunn av sin oppdragelse og utdanning valgte sangerbanen. Det er mer komplisert å forklare hvorfor han brøt ut av denne banen som var «tilskrevet» han. Selv om Bourdieu innrømmer at habitus kan ha «sine feilslag» som kan føre til «en form for refleksjon» som avviker fra det vanemessige (Bourdieu,

1999a, s. 169), finner jeg her en mer adekvat forståelse i Shillings (1993, 2004, 2008) pragmatiske kroppssosiologiske tilnærming, som jeg snart kommer til (9.6). Forskningsmaterialet anskueliggjør at eksterne faktorer bidrar til ulike former for «kriser» og kroppslige reaksjoner hos informantene. En strategi for å bøte på usikkerheten som ligger nedfelt i musikkfeltets hierarkiske struktur, er at sangerne søker etter det hjemlige å trygge. Veivalgene hver enkelt sanger tar for å finne «hjem», får avgjørende betydning for løpebanenes retning.

## 9.6 Stemmekroppen

I boka har jeg med utgangspunkt i Bourdieus praksisteori beskrevet et kontinuerlig samspill mellom individuelle og eksterne forhold for å forstå klassiske sangeres løpebaner og praksis. Sangerens instrument *er* kroppen, og mange kroppslige temaer i livshistoriene belyser usikkerhet, herunder muligheter eller begrensninger for handling i praksisen. Bourdieus begrep «kroppsskjema» dreier seg om aktørenes egne forståelser av kroppslige begrensninger og kapasiteter, og er en hovedkomponent i habitus, styrt av *klasse* (Shilling, 2004, s. 480). Informantenes egne opplevelser av sangutøvelsen er nettopp temaet i dette delkapittelet, men med særlig vekt på hvordan de vurderer egen kropp og andres stemmekropper.

Musikken *er* et kroppslig formål, og det å synge dreier seg nettopp om en spesifikk anvendelse av kroppen, en kroppsbruk (jf. Bourdieu, 1991, s. 173). Tilsynelatende nærmer Bourdieu seg en aristotelisk forståelse av praktisk kunnskap når han legger betydelig vekt på det kroppslige element (*body hexis*) i sosiale aktørers praksis. Men til forskjell fra Aristoteles' *hexis*-begrep, som beskriver ferdigheter mennesker bevisst etterstreber, dreier det seg hos Bourdieu om et sett ubevisste kroppsliggjorte disposisjoner, eller om kroppslig hukommelse (Bourdieu, 2000, s. 265). En «sangerhabitus» er en kroppsliggjøring av det sosiale (jf. Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 111). En sangerhabitus vil også innebære opparbeidelsen av vokalmusikalsk kapital, altså vokale, musikalske og personlige ressurser (jf. 5.9). Denne fysiske kapitalen krever en fysisk kompetanse og en legitim bruk av kroppen (Bourdieu, 1991, s. 197) som står i et relasjonelt forhold til sosiale og kulturelle betingelser, verdier og normer.

Det kan være utfordrende å endre handlemåter, kroppslige rutiner og syngemåter, slik det har framgått tidligere i boka. Shilling (2004) tar til orde for at mennesker kan endre sine handlingsmønstre og sine kroppsskjema på et mer dyptliggende plan enn det Bourdieu anerkjenner. En adekvat teori om menneskelig handling er etter Shillings (1993, s. 13) oppfatning ikke gjennomførbar uten å ta i betraktning de refleksive og praktiske potensialer som er muliggjort av vår kroppsliggjorte erfaring (*embodiment*). Våre kropper gjør handling, involvering og endring mulig. Et kroppsfenomenologisk perspektiv innenfor rammen av en livshistorisk tilnærming, kunne ha vært et alternativ i en analyse av klassiske sangeres opplevde kroppserfaring og endring gjennom livsløpet. Og kanskje spesielt Merleau-Pontys (1994) forståelse av kroppssubjektet. Kroppen retter seg mot verden; den er relasjonell og subjektiv. Slik sett er kroppen samhandlende og intersubjektiv, men samtidig styrt av den individuelle bevisstheten selv om den ikke alltid er begrepsliggjort. Fordi denne studien har som formål å utvikle en helhetlig forståelse av klassiske sangeres løpebaner og praksis, må nødvendigvis en dyptgående analyse av kroppslige temaer vike for helheten.

Med utgangspunkt i begrepet fysisk kapital (Bourdieu, 1991) utleder Shilling (2004) tre handlingsmodaliteter: 1) vanehandlinger (*habitual action*), 2) krise og 3) kreativitet (s. 481). Dette er fundert i perspektiver hentet fra Bourdieu, Dewey, Giddens, Joas og Merleau-Ponty (Shilling, 2004, 2008). Vanehandlinger ligger nært opp til Bourdieus habitusforståelse, som innebærer opprettholdelsen av eksisterende handlingsmønstre, det rutinemessige og stabile (trege strukturer). Det habituelle kan som kjent være vanskelig å bryte. I enkelte situasjoner eller perioder av livet, kan selv de mest suksessfulle vaner bli blokkert, og flyten i de rutinemessige kroppslige handlingene blir forstyrret enten av personlige konflikter, fysiske endringer eller sosiale omstendigheter (Shilling, 2008, s. 16). Vanene oppleves enten mindre akseptert eller hensiktsmessige. Slik jeg forstår det, kan også sangeres opplevelser rundt det å opptre forstås som små «kriser» eller «brudd» med det vanemessige, hvor det kreves en scenisk beredskap og en tilstedeværelse i nuet. Selv om mestringsstrategier knyttet til dette kan forstås som innlært eller inkorporert, vil det likevel kunne føre til endringer av handlingsmønstre som



en følge av refleksjoner, både rundt kroppen og av kroppen i relasjon til verden.

Når Petter opplever at stemmen svikter, blir han tvunget til å reflektere over vaner som han tidligere tok mer eller mindre for gitt (jf. 9.5). Kriser fører gjerne til en følelse av at endring blir essensielt. Dette utløses ofte av «åpenbaringer» eller kreative løsninger, som kan bidra til at aktøren finner andre og nye løsninger for å overkomme hindringene. Også tidligere manglende selvtillit kan utvikles gjennom nye kroppslige handlinger. På sikt blir nye handlemåter også en del av en ureflektert vane. Men kriser og livshendelser kan også føre til fortvilelse, og «a severe loss of physical capital, and downward mobility» (Shilling, 2004, s. 482). Som Shilling poengterer, er det avgjørende å forstå handlingsmodalitetene som kontingente og relasjonelle. Det involverer både kognitive, kroppslige og sosiale aspekter ved handling som et hele. Denne sammenfiltreringen trer fram når informantene forteller om egne forståelser av kroppslige muligheter og begrensninger i sangutøvelsen. Her inngår selvvurderinger som en vesentlig konstituent.

Ingrid gruer seg sjelden til å opptre. «Du profiterer på god fysikk i et sånt yrke som vårt»:

Du er så veldig avhengig av kroppen din og det å holde deg frisk, og du er friskere hvis du holder deg i relativt god form. Du tar litt vare på helsa og trener litt. Ikke maratonløp, men slik at du er sterk i kroppen og ikke et sånt persilleblad, for da blir det veldig slitsomt. Da har du det bedre og du tåler mer.

Ingrid har likevel hatt perioder hvor det ikke har fungert kroppslig. Hun beskriver en slik «kritisk periode» som strakk seg over noen år:

Det er en veldig fysisk opplevelse når det ikke fungerer teknisk, hvor du nærmest mister kontrollen, det er det verste altså. Kroppen bare nekter å lystre. Og i en periode var det virkelig ille, litt av og på alt etter hvilket repertoar jeg gjorde. Jeg ble så nervøs: «Jeg går ikke inn på scenen hvis de ikke bærer meg inn». Men du gjør det jo, og tenkte: «Nå må jeg bare overleve». Og en stund tenkte jeg at «dette orker jeg ikke mer. Nå slutter jeg. Jeg klarer ikke å være nervøs en gang til, liksom». Men så flater det ut og det løser seg, og så er det helt greit igjen. Så det sier jo mye om det å være sanger. Det er ikke nok å ha en stemme og en teknikk og alt mulig. Det er så mye annet som skal til.

Ingrid belyser her en sammenfiltrering av både kognitive, kroppslige og sosiale aspekter ved handling i sangerpraksisen.

Julia tar seg i å sjekke stemmen ved å produsere klynkelyder, også om morgenen når hun våkner og mannen henne spør: «Du har ikke noen oppdrag i dag, hva? – Nei. – Hvorfor varmer du opp da?». Det er helt ubevisst, bemerker Julia, som tror at det har med «den der usikkerheten» å gjøre. «Er stemmen der?». Hun gruer seg litt til konserter, men det går greit når hun kommer til konsertstedet. Hun har laget seg en mental sjekklister som hjelper henne å finne trygghet. Med familie og undervisningsjobb strekker ikke alltid tiden til. Julia blir mest nervøs for at hun ikke skal rekke å øve inn repertoaret, og har våknet opp av mareritt hvor hun står på scenen og synger noe hun ikke kan. «Det er grusomt». Hun ligger sjelden søvnløs, selv om det kan være et ekstra press når hun har store hovedroller. «Men jeg setter meg aldri i situasjoner som gjør at jeg ikke rekker å øve inn stoffet. Da takker jeg heller nei til oppdraget», sier hun.

Ofte har Solveig spurt seg selv hva hun er redd for, og hva det verste som kan skje egentlig er. Hun opplever at det handler om en redsel for å bli så nervøs at hun skal «dumme seg ut». Dårlige kritikker spøker også i bakgrunnen. Fordi hun stiller store krav til seg selv, blir presset større. Når det går bra, opplever hun det nesten som «en slags rus; altså man blir jo gira, nesten høy på en måte». Dette nærer selvfølelsen, og hun føler at hun har gitt publikum en god opplevelse fordi hun får en ro og trygghet i kroppen. Men som alle informantene gir uttrykk for, sitter «det meste i hodet». Solveig beskriver det slik:

Det skal så utrolig lite til, en liten tanke som bare setter i gang full alarmberedskap i kroppen. Det er veldig ubehagelig når det begynner å prikke i fingrene, kroppen blir stiv og hjertet banker. Og da gjelder det å snu disse tankemønstrene. For det henger veldig sammen, og det skal lite til før det slår enten den ene eller den andre veien. Og de negative tankene har jo ofte mye større kraft enn de positive. Så det har jeg jobbet mye med. Men jeg tror jo ikke at det er publikum som merker det mest, og jeg har jo aldri falt helt sammen liksom. Og stadig har jeg tenkt at jeg ikke orker å utsette meg for dette presset mer, men så går det jo bra hver gang. Kanskje er det derfor jeg trives så godt med konserter i litt mindre format? Jeg har ikke behov for å stå på en operascene og ha stor hovedrolle, for jeg kjenner at det koster for mye. Men vet du, jeg tror at det er mange som sliter med prestasjonsangst. Men det kommer aldri fram i lyset. Alle virker så trygge og kule og sikre og sånn. Men jeg har også snakket med mange sangere som sier at de holder på å dø hver gang de skal ha en konsert. Og selv om jeg har gjort en del roller i operaoppsetninger, så kjenner jeg at jo eldre jeg blir, jo verre blir det nesten.

Det krever ryggrad å være sanger, poengterer Andreas, som prøver å unngå «å tolke for mye», fordi det fort fører til at han begynner å dra seg selv ned. Når han skal inn i nye konstellasjoner blir «ting veldig usikkert». Andreas opplever å bli «matt i kroppen» og det blir lite substans i det han gjør. I slike situasjoner går han gjerne på et rom for seg selv og prøver å være veldig «overfysisk», for å få opp energinivået, men også gjennom «jording», slik at han kommer helt ned i kroppen og blir avspent uten å miste energi.

Henrik kjenner at nervøsiteten setter seg i diafragma: «Jeg kommer ikke godt nok ned i kroppen, og det kjenner jeg ganske konkret. Og da kan jeg få problemer med høye toner som ellers ikke er et problem». Selv om han er seg dette bevisst, finner han det vanskelig å gjøre noe med «der og da». Henrik tror det har med rutine å gjøre. På konserter blir det aldri så bra som på øvingsrommet, selv om det heller aldri blir «helt ravgalt», fordi han «tross alt har en viss erfaring». I likhet med Henrik tror Solveig at hvis hun hadde hatt muligheten til å opptre oftere på en operascene, så hadde det også blitt en mer innarbeidet og trygg situasjon: «Men når det går ett år mellom hver gang du står på en stor scene med orkester og ny dirigent som stiller krav og forventer seg det beste, så blir den prestasjonsbiten mer merkbar», erfarer hun. Redselen for ikke å lykkes med et oppdrag bunner i en redsel for ikke å bli spurt igjen og dette blir til «en ond sirkel».

Også Tone har jobbet med å bli kvitt konsertnerver, men forteller at det plaget henne mest i begynnelsen av karrieren. På et kurs ble hun bedt om å skrive ned noen setninger om hvorfor hun begynte å synge, og kom fra til

at det ikke var noe som var viktigere enn akkurat det, ingen ting som var så fantastisk. Det hadde jeg nesten glemte. For hver ting jeg skulle gjøre var det helt forferdelig, og jeg snakket om det til alle hvor mye jeg gruete meg. Og det har jeg jo tenkt, at det skal man være litt forsiktig med. Ikke fordi man aldri skal snakke om disse tingene, men fordi man dyrker nervene på en måte. Men etter det kurset ble det mye bedre. For av en eller annen merkelig grunn fikk jeg en så utrolig bra feedback fra professorene og agentene som var på kurset. Og i etterkant fikk jeg noen sangoppdrag, og det hadde jeg ikke hatt på mange måneder, ikke en gudstjeneste en gang. Men plutselige snudde alt, og jeg klarte å få litt bukt med nervøsiteten. For jeg tenkte at gleden ved å synge skal ingen ta ifra meg. Hadde jeg fortsatt å være like nervøs, så kunne jeg ikke ha fortsatt med dette her.

Tone har også erfart hvor trygt det oppleves når musikerne hun samarbeider med er dyktige: «Det smitter over», sier hun. Heddas kroppslige

opplevelser før en konsert er at hun får «litt vondt i magen og et adrenalin-kick» rett før hun skal inn på scenen:

Men stort sett så har du en ramme når du går ut på scenen. Du kan sangen, men du vet ikke helt hvordan det går. Og jeg har lært meg at selv om jeg ikke husker teksten eller tonene rett før, så er det bare å kaste seg utpå. Jeg føler meg vel med det. Jeg står likevel støtt på beina og stoler på instinktet mitt faktisk. Jeg begynner aldri å tenke på hva som kommer i neste strofe, og det pleier som regel å gå bra.

Hedda har lært seg ikke å stresse, og sier hun hadde «blitt sprø» hvis hun aldri kunne ha slappet av og hatt et vanlig liv ved siden av.

Informantene opplever de ulike arenaene på forskjellige måter. Julia er en av dem som finner det mer utleverende å gjøre opera enn å synges kirkemusikk

for på operascenen må man jo bare kaste alt, liksom, da kan man ikke ha noen hemninger [...] Selv om det er en rolle, er det jeg som spiller rollen, mens når jeg gjør kirkemusikk så er det deilig bare å få gi av seg selv. For da er det fortellingen, musikken og stemningen som er viktig, hvor jeg bare er et medium på en måte.

I motsetning til Julia, opplever Hedda at det å gjøre oratorier er svært konservativt, og at det blir som «å stå på utstilling», som på en audition. Hun påpeker at prøveforløpet er mye lengre i operasammenheng, og at sangerne sånn sett «glir mer organisk inn i det». I oratorier er det ofte to prøvedager «og så er det fullt kjørt», og Hedda sier hun føler seg som «en bløff». Da oppleves det mye friere å gjøre sceniske roller: «Det er rart det der, men jo mer jeg får spille meg inn i roller, slipper jeg å tenke og tulle med plassering, jeg slipper å ha noter og stoler mye mer på min *attitude*, og da kommer mye av seg selv». Det oppleves ikke som utleverende når hun spiller en scenisk rolle, forteller Hedda: «Jeg tenker ikke så mye på meg selv, egentlig. Men det er klart at når du skal gjøre en rolle i bare trusa og hun som alternerer med deg i rollen har en sånn modellkropp, så tenker du jo på det». Heddass mestringsstrategi er å tro på at det folk bryr seg om er «attitude, attitude, attitude».

Jeg liker ikke å føle meg tykk så klart. Så det betyr noe for selvtilliten, men det spørs hva du skal spille. Det er greit så lenge jeg ikke må være fin barbiedukke. Da tvinges jeg til å være noe jeg overhodet ikke er liksom. Men det må jo være enda verre for de som er ti kilo tyngre enn meg da.

Her ser vi et kroppspress skinne igjennom, noe som særlig har sammenheng med typecastingen i praksisen. Hedda gir likevel uttrykk for at hun er trygg i kroppen sin, og presiserer at stemmen reflekterer energien kroppen utstråler, at fysikken avslører om sangeren er en veldig eksplosiv person eller litt treg, langsom eller elegant: «For folk er det veldig bra om stemmen din ligner på det du ser ut som, at du ser ut som ditt rollefag. Der har jeg vært heldig til nå i alle fall». Slik jeg oppfatter informantene, er det personligheten i stemmen som blir projisert i sangutøvelsen. Og her nærmer vi oss en kjerne i vurderingsregimet livshistoriene er gjennomsyret av: Sangerne vurderer seg selv, men også andre basert på aldersnormer, væremåter, handlemåter, talemåter og syngemåter. Dette har i stor grad å gjøre med sangerkroppen i relasjon til verden. «Klang er noe du har», konstaterer Hedda: «Om det er Barbara Bonney, Barbara Hendricks, Cecilia Bartoli eller Kiri te Kanawa, så høres særpreget i stemmen med en gang. Og noen er åpnere, noen er trangere, noen er mer nasale noen har mer tungespenninger». Også Henrik mener at klangen har med sangerens personlighet å gjøre. Han hører mye på stemmer og får «litt lyst til å analysere folk ut ifra hvordan de snakker», bekjentgjør han.

Stemmeklang, definert som lydens kvalitative karakter, er ofte det som umiddelbart identifiserer en sangers kvalitet eller særpreg og det personlige ved stemmen. Vi sier blant annet om en (sang)stemme at den klinger metallisk, nasalt, vakkert eller hult. Begrepet klangfarge beskriver mer spesifikt hvordan stemmen (eller et instrument) klinger, og den metaforiske rikdommen sangere omgir seg med i praksisen er nærmest uendelig.<sup>148</sup> Deltakerne i feltet kan også anvende karakteristikk som gir aldersassosiasjoner. Indirekte assosierer vi en sangers alder når vi sier om en stemme at den er lett, solid eller tung. Når stemmen vurderes som moden, velutviklet eller ung, trenger det ikke nødvendigvis å være i overensstemmelse med de akustiske parametere som man kan forvente (til tross for store individuelle variasjoner) av en sanger i en gitt kronologisk

---

148 For å kategorisere, beskrive og kartlegge stemmens særpreg kan vi for eksempel sette følgende uttrykk foran begrepet klang: anspent, avspent, bløt, dempet, dyp, fattig, fet, flat, fyldig, gjennomtrengende, himmelsk, hul, innestengt, jevn, kald, kraftig, lys, mektig, metallisk, mild, myk, mørk, nasal, overtonerik, rik, ru, rå, skarp, sjenerende, skjærende, skurrende, smatrende, spiss, sprø, stor, svak, tynn, tørr, ujevn, uklar, varm, velklingende eller vulgær. Noen av disse beskrivelsene og metaforene er lånt fra Musikkordboken.no (Klang, ord og uttrykk, 2013).

alder.<sup>149</sup> Slike stemmekarakteristika må samtidig ses i sammenheng med både stemmens volum og repertoaret sangeren framfører. Videre i relasjon til tradisjonsbundne klangidealer og den oppføringspraksis som holdes levende innad i samme musikkultur og de ulike musikkulturene imellom, både på kryss og tvers av landegrensene. Kroppstype og utseende vil selvsagt også innvirke på totalinntrykket. Knyttet til de ulike stemmekarakteristika vil det alltid eksistere subjektive smaksforskjeller.

Når det ikke er gitt at den kronologiske alderen «stemmer» overens med det akustiske inntrykket, vil det opplevde misforholdet mellom stemmeproduksjonen og alder nødvendigvis ikke ha biologiske årsaks-sammenhenger. Derfor er *vokal alder* et begrep jeg mener det kan være fruktbart å innføre i sammenheng med aldersdimensjoner og aldersidentiteter. Vokal alder åpner etter min mening opp for å integrere både biologiske, psykologiske og sosiale aspekter i aldersdimensjonen og forsterker den komplekse sammenfiltringen av ulike faktorer som innvirker på stemmefunksjonen og sangerens utvikling og uttrykksrepertoar.

Det er ikke mulig å spille godt på et bra instrument hvis kroppen er slapp, påpeker Brage, som illustrerer hvordan sangere kan føle seg «avslørt» gjennom stemmen:

Personlig opplever jeg at stemmen, akkurat som kroppen, avslører meg hundre prosent. Men hvis jeg spiller på et instrument så blir jeg ikke like avslørt, fordi det er mer min musiseringsevne eller min teknikk eller min intensjon som blir avslørt. Men nå har jeg ikke noen gang spilt et instrument så godt at jeg har

---

149 Både unge og eldre stemmer har sin karakteristiske akustiske signatur både i sang og tale som er relatert til endringer i den underliggende stemmemekanismen. Men det kan være en signifikant forskjell mellom kronologisk og biologisk alder knyttet til sangstemmen (Thurman & Welch, 2000). Det er mulig å høre flere tiår yngre eller eldre ut, avhengig av sangerens livslange stemmebruk og vokale helse. Stemmer som høres eldre ut kan ha relativt svakere muskulatur og redusert funksjon i respirasjonssystemet, noe som leder til kvalitative endringer i vokalproduksjonen, slik som en mer luftig stemme, redusert styrke, større variasjon i *pitching* (intonasjon) og en sannsynlig vokal tremor (skjelving/vibrato) på utholdte toner. Imellom disse aldre som befinner seg i hver sin ende av et kontinuum, er det andre sangaldre som hver og en er relatert til den underliggende anatomiske og fysiologiske realiteter knyttet til stemmemekanismen. Disse fysiske realitetene har akustiske korrelasjoner som i henhold til Welch (2005, s. 252, 2009, s. 179) indikerer at den vokale utviklingen over hele livsløpet kan deles inn i minst syv faser: Tidlig barndom fra 1–3 år, senere barndom fra 3–10 år, pubertet fra 8–14 år, ungdom fra 12–16 år, ung voksen fra 15–30/40 år, voksen fra 40–60 år og alderdom fra 60 år og oppover. Welch påpeker at det er store individuelle forskjeller og en rekke faktorer som spiller inn i den fysiologiske vokale utviklingen, slik som kjønnsforskjeller og forskjell mellom kronologisk og biologisk alder og det faktum at noen faser overlapper hverandre.

kommet til det punktet. Jeg tror kanskje at hvis man virkelig spiller et instrument veldig godt, så føler man seg like naken der. Akkurat som hvis en veldig god fotograf tar bilde av meg, så kan jeg stå der og smile. Men i det øyeblikket jeg glemmer å ta meg sammen, så tas bildet – «snap». Det er den følelsen av å bli avslørt i de ene mikrosekundet hvor jeg var uoppmerksom; det er jo det som blir de gode bildene. Og sånn opplever jeg at stemmen er. Den viser deg fram uansett hva du vil eller ikke vil, og det er det som er skremmende ved å synge, men på den annen side også det som er gøy da.

Dette fenomenet opptar også Ingrid, fordi hun opplever at sangere ofte kan karakteriseres ut ifra hvordan de synger «fordi det er så veldig deg». Hun utdyper:

Er du veldig ordentlig og skikkelig, så synger du gjerne ordentlig og skikkelig. Er du veldig emosjonell som type, så synger du også veldig sånn emosjonelt, og da er det kanskje litt uryddig. Eller er du veldig følsom, så synger du gjerne følsomt, så du skjønner? Det avspeiler deg. Og er du litt sånn bitchy, så synger du litt bitchy også, ikke sant? Ja, men det er noe med at personligheten din kommer tydeligere fram gjennom sang enn gjennom et instrument som er utenfor deg selv. Og derfor blir det så vanskelig for mange også.

Vurderinger av en sangprestasjon kan farges av hvilket forhold man har til den som synger, erfarer informantene. Derfor blir det i noen sammenhenger viktig å holde avstand til potensielle «dommere» (se 9.8). Som Ingrid påpeker, dreier det seg til en viss grad om å unngå

den der liker, liker ikke [...] for det jo det vi driver med da, det er ikke objektiv kvalitet. Altså, det er objektivt til et visst punkt; at du synger riktig, at du er teknisk bra nok og har en viss musikalitet. Men derfra så er det jo subjektivt herfra og til månen hva du liker og ikke liker. Og du kan sitte på en konsert sammen med folk du kjenner godt, og som du har et fellesskap med, men så opplever man likevel ting helt forskjellig. Så det gjør at det blir veldig mye synsing i miljøet.

Dette smaksfenomenet som er så framtreddende i praksisen, vil også kunne bidra til usikkerheten sangere opplever når de skal opptre. Et viktig poeng er at det ikke kun er sangerne som blir bedømt av andre, de stiller også selv estetiske smaksdommer (se 9.8).

Da Stian var som mest aktiv opplevde han at det «kostet veldig mye», og at han måtte bygge seg opp igjen etter hver konsert. Han kjenner seg ikke igjen i sangere som «bare kan skru seg på», sier han, og opplever at han kan høre «når det blir enn sånn hverdagsgreie». Han spør fordringsfullt:

Hvor er sjela i det på en måte? Jeg er veldig opptatt av det som berører, ikke at det skal være så riktig etter boka. De synger høyt og lavt og koloraturen går sånn og alt er riktig. Men det er liksom noe som mangler. Det er en følelse jeg svært ofte sitter igjen med. Jeg vil berøres altså.

Stian opplever at sangere som «er høyest på strå» og teknisk avanserte, er veldig beredt, men at mange av dem «kalkulerer det emosjonelle». Med dette vurderer Stian at det er en skapt effekt som gir publikum «en følelse av et eller annet», men at det ikke integrerer hele personligheten. Flere av sangerne erfarer at «perfeksjonismen» har fått forrang i sangutøvelsen. Som jeg har vært inne på flere steder i boka, ser det ut til å være et motsetningsforhold mellom teknikk versus musikalitet og formidling. Stian tilkjennegir den nokså allmenne oppfatningen om at «alt påvirker personligheten», og at ting som oppleves vanskelig eller problematisk farger mennesket: «Enten blir du veldig reservert, eller så prøver du å dekke over, og får en overkompensert væremåte». Dette kommer også til uttrykk i sangutøvelsen, mener han.

«Hva gjør en stemme verdt å høre på», spør Bjørn retorisk. «Det er jo et spennende spørsmål, ikke sant? For det er ikke nødvendigvis de som synger best teknisk som er de mest spennende å høre på», sier han, og henviser til en tidligere elev som har nådd veldig langt: «Det har liksom gått greit hele veien og hun har arbeidet til tusen, men jeg synes ikke hun er noe spennende». En annen sanger kan ha slitt veldig mye med seg selv, «men har noe i stemmen sin som er helt fantastisk».

Synnøve mener det er «litt leit» at det bare skal være toppsolister som er noe. Samtidig kunne hun ikke ha stått på en scene og prestert like bra som disse sangerne, presiserer hun. I likhet med Stian, opplever Synnøve at hun ikke alltid blir berørt av disse «flinke sangerne»:

Jeg var på en konsert og hørte en sanger som er veldig i tiden nå, og veldig populær. Hun synger jo fabelaktig flott, men jeg blir ikke berørt en tøddel. Det er ikke en fjær som løfter seg på kroppen. Og jeg husker jeg satt der og ventet på at det skulle løfte seg litt. Men det gjorde det ikke. Det var helt ok, men at hun er internasjonalt anerkjent forstår jeg ikke. Det er ikke noe verdensstjerne over henne. Jeg kjenner henne ikke, og hun er sikkert snill og flink og hyggelig og alt det der. Men er hun er flink til å manøvrere seg også, tenker jeg. For hva er det som gjør at alle sier liksom «wow»?

Slike mekanismer viser seg imidlertid på alle nivå. Også mindre kjente sangere kan «snakke med en sånn overbevisning om sin egen posisjon,



at de får folk til å *tro* at de er bedre enn de er», vurderer Synnøve. Hun påpeker at disse sangerne har mange oppdrag, men spør seg hvorfor oppdragsgiverne lar seg overbevise. Forstår jeg Synnøve rett, har det med oppdragsgiverens usikkerhet å gjøre. Ut ifra sine egne opplevelser i feltet ser hun ut til å ha en formening om at en usikker person som mangler denne evnen til å overbevise, ikke får oppdrag selv om de vokale kvalitene kan være gode.

Den omfattende vurderingskulturen i praksisen fører til at sangerne blir svært selvkritiske. Midt i en arie kan Julia plutselig ta seg i å bedømme toner som allerede er sunget og forteller at hun «reflekterer og jobber hele tiden». Sjelden går det på autopilot:

Jeg prøver alltid å være til stede i det jeg gjør, så det er sjelden at jeg plutselig begynner å tenke: «Åh, hva gjorde jeg nå?». Det kan jeg oppdage når jeg kjører bil liksom: «Har jeg kjørt den biten nå? Det har jeg ikke lagt merke til». Men noen ganger i begravelser når jeg står på galleriet og ikke har folk foran meg, og jeg synger en sang jeg har sunget tusen ganger før, da kan det nok skje. Men jeg prøver virkelig alltid å jobbe med teksten, å jobbe med formidlingen, slik at jeg hele tiden skal være levende på en måte. Det setter jeg høyt. Jeg tror jeg scorer på det også; at det er noe som bidrar til at folk synes det er bra, fordi jeg hele tiden gir energi.

I bourdieusk terminologi, vil vokalutøvelse aldri kunne skje uten «en viss åndsnærværelse [...], en viss form for praktisk tanke» eller «*praktisk refleksjon*» (Bourdieu, 1999a, s. 169). Denne refleksjonen er nødvendig for å kunne vurdere situasjonen umiddelbart, og eventuelt korrigere den utførte handlingen, gesten eller tonen. Som Synnøve sier det: «Vi synger ikke bare i vilden sky». Informantene er imidlertid opptatt av at korrigeringen må skje i forkant av handlingen i en bevisst tilstedeværelse. Ingrid forteller:

Det er så mye av det vi driver med som sitter mellom ørene! For det er jo mye av det vi gjør som det ikke er mulig å styre fysisk. Alle de der småmusklene som du egentlig ikke skal bruke. Så du må styre det med tanken. Og det er kanskje den tøffeste jobben.

Slik jeg forstår informantene, dreier det seg nettopp om et intrikat samspill mellom kropp og tanke som en enhet. Det er vanskelig å endre kroppslige vaner, og i sangutøvelse er ofte tanken raskere enn kroppen, er Kirstens erfaring. Hun var fryktløs som ung, «eller nær sagt hodeløs», og

kastet seg ut i det, både fordi musikken var fin og fordi hun gjerne ville vise seg fram, forteller Kirsten. Etter hvert som kravene steg, måtte hun finne hjelp i kroppsarbeidet som gradvis ble mer automatisert.

Også Stian forteller at han var nokså optimistisk da han begynte å få sangoppdrag, men at optimismen fort forsvant. Han fikk «en mental låsning» og tenkte alltid: «Det kommer til å inntreffe noe» framfor «det kommer til å gå bra på konserten». Dette førte også til søvnproblemer i en periode, men han vil ikke kalle det prestasjonsangst, snarere en redsel for å «bli gjennomskuet»:

Jeg følte nok veldig at jeg ikke strakk til eller at det var sånn på grensen. Og fordi jeg tror at jeg har vært ærlig mot meg selv, det velger jeg i tro i alle fall, så greide jeg likevel å finne løsninger. Sangere blir jo veldig gode på å kompensere, til å fikse og trikse. Men man føler at man faller igjennom. At man egentlig bløffer, selv om man tilsynelatende overlever sånne konsertsituasjoner.

Stian tror han har «en litt sånn rar» form for nervøsitet og utdyper: «Plutselig blir alt borte, som at jeg nærmest står ved siden av meg selv og er litt fremmed overfor meg selv». Han opplever å bli veldig rolig, og føler seg «apatisk, nærmest død liksom, og det er jo litt ekkelt». For å komme i gang må han spenne musklene, forteller Stian. Også Tone opplever at hun blir «litt kraftløs og paralysert, og at det kribler i alle ledd» før hun skal inn på scenen: «Men det har jeg lært av kroppen min, at når jeg først står der, så er det akkurat som at kroppen har ligget på lading».

For de fleste sangere går det «veldig opp og ned, nesten som en jo-jo», tror Brage. En konsert består av mange «frie fall», og i det ene øyeblikket føler man seg fin, og i det neste nærmest dårlig, erfarer han. Å stå på scenen og synge, kan slik jeg tolker det, nettopp oppleves som en rekke små «kriser» som utløser refleksjon og handling i nuet. Brage er inne på lignende når han sier:

Det handler veldig mye om å finne noe å sysselsette seg med i fallet, sånn at man kommer opp igjen, ikke sant. Så man må hele tiden ha noe å hekte seg fast i som gjør at man ikke havner under en viss strek da. For under der blir det rett og slett kjempedårlig, så der vil man ikke være. Men det er masse man kan gjøre, både fysisk og mentalt, enten ved å knytte det til aktivitetens innhold eller til fysiske funksjoner. Når jeg synger bra, er det mer sånne korte øyeblikk hvor jeg tenker at «den tonen var fin», ikke sant. Så hvis jeg får et par sånne optimaliserte toner hvor jeg ikke gir for mye kraft, men heller ikke for lite i løpet av en konsert, så

er jeg kjempeglad. For man har vel kanskje en tendens til å gi for mye når man føler at det ikke er i orden, og klemmer til og drar i nødbremsen på en måte. Så når man finner den optimaliserte følelsen, har man gjort maksimalt ut av den energien man satte inn.

Brage opplever det som «å spille fløyte på rommet» når han synger optimalt. Han har «selvsagt» opplevd prestasjonsangst, gjerne rett før han skal inn på scenen. Brage setter ord på sin tolkning av konsertnerver: «Jeg tror at nervøsiteten sitter i en sprekke, hvor sprekken handler om hva du ønsker å få til og hva du tror at du kommer til å få til. Hvis sprekken er veldig stor, er det veldig mye nerver». Brage mener det handler om å ha realistiske forventninger, «at det blir mindre nerver hvis sangeren klarer å få egne ønsker og forestillinger om hva konserten skal være, hvilken mottakelse den får, og dens ettermæle til å være i mest mulig overensstemmelse med virkeligheten». En «rekke temaer» kan likevel forstyrre, sier Brage, og tydeliggjør relasjonen mellom de kroppslige, kognitive og sosiale aspektene under en opptreden:

Plutselig kommer det noen på konserten som kanskje ikke vil deg vel. Eller det har oppstått noe som gjør at man blir urolig. Kanskje har det vært uenighet om betingelsene som er knyttet til konserten, eller at man tar et honorar som ikke passer til det man skal synge. Eller det kan være samspilling, ikke sant, at man jobber sammen med folk man ikke føler at man kan musisere med. Men stort sett så føler jeg at nervene ligger i den sprekken. Så der er jeg blitt ganske hårdnakket og insisterer på å strekke meg etter det jeg faktisk tror at jeg fikser, og ikke mer. Jeg må senke forventningene til konserten til det nivået som jeg faktisk tror at jeg kan få til. Og da blir jeg ikke så nervøs.

Et godt sangerliv vil altså i stor grad handle om å minske avstanden mellom det arbeidet sangeren faktisk utfører og de ambisjoner sangeren måtte ha.

Nervøsitet inngår i form for spenningsmønster som rent fysisk kan låses opp hvis man er oppmerksom på det, mener Brage. Mye av det fysiske arbeidet har en selvforsterkende effekt, men ved «å endre måter å bruke kroppen på, vil også holdning, følelser, fornemmelser og tanker endres», sier han. Dette blir en slags «kongevei inn til det å sette kroppen inn i en mer opplagt posisjon som springer ut ifra en bevegelse eller en spenningsendring i kroppen». Han opplever at det å låse opp spenningsene og animere de slappe partiene som oppstår i spenningsmønster som har med nervøsitet å gjøre, vil kunne roe sangeren veldig ned:

Når det gjelder hjernen, så tror jeg det fungerer sånn at hvis du har en slags mental ro, så vil du slippe til andre informasjonen enn hvis du ikke har det. Signalene om hva slags spenninger det er i muskulaturen vil ikke kunne slippe til like godt hvis du er i en angstsituasjon eller i angstmodus. Men disse tingene er selvforsterkende, ikke sant, så det blir som om du setter i gang en bevegelse i en retning. Og noen retninger vil føre deg mot angst og noen vil føre deg mot det som jeg kaller for en musikalsk tilstand. Angstens retning er stiv, rigid og låsende, mens den andre er åpen og går i musikalsk retning. Og det valget må du ta hvert eneste sekund på en konsert, du må hele tiden velge: Skal jeg gå i den ene eller den andre retningen?

Et stadig tilbakevendende tema for Brage er altså distinksjonen mellom «det reproduserende og det kunstneriske modus». Det reproduserende modus blir å forstå som «en låsende og umusikalsk retning, hvor sangeren gjentar tidligere mønstre, mens en kunstnerisk modus dreier seg om «en skapende kunstnermodus» som genererer «de livgivende prosessene hvor det blir morsomt å gjøre en konsert». Da blir det «en absolutt selvforsterkende ting», som krever arbeidsinnsats både kroppslig, mentalt og følelsesmessig. Forstått i lys av Shilling (2004) vil rekonstruksjon og refleksjon knyttet til gode musikalske og vokale opplevelser kunne føre til økt kunnskap og muligheter for å endre mindre adekvate handlemønstre.

Relatert til Brages arbeidsmetode, legger Hedda til grunn en annen tilnærming som handler om å stole på instinktet. Hun oppfatter seg selv som «en megabløffer» fordi hun stadig gjør ting hun «ikke kan». I øvings-situasjoner både hjemme og under orkesterprøver, hender det at hun ikke når toppnotene. Likevel sitter de på forestillingene, forteller hun. Da opplever Hedda at hun ikke har noe valg: «Du kan ikke trekke deg, du taper alt om du trekker deg». Det handler om å spare krefter til ekstra vanskelige partier, om å lytte og være til stede:

Jeg tror jeg er veldig til stede, men uten kontroll, og at det er dette som bidrar til at noe av det jeg synger blir bra. Fordi jeg lytter. Jeg tar inn situasjonen sånn at det blir organisk. Jeg beveger meg etter hvordan de andre beveger seg. Hvis jeg bare tenker at nå skal jeg gå til venstre og til høyre og så skal jeg hit og dit og så skal jeg snu meg, så blir det noe uekte over det. For da har du stengt verden ute. Jeg tror jeg er en sånn person som sanser kollegaer og at det blir min trygghet. Jeg vet at jeg ikke skal ut der for å bevise noe, jeg skal ut der for å reagere. Min jobb er å lytte og spille med de andre. Det dreier seg ikke om meg. Men jeg er jo selvsagt redd når jeg skal opp på de høyeste tonene: «Kommer d-ene? Og det kan jeg tenke på underveis. «Å, herregud nå har jeg ingen d-er, og plutselig skal

jeg opp på en e. Jeg har egentlig ingen e». Men så er det ingen vei tilbake. Jeg står i det. Nå kommer den snart, dette er et spill. Akkurat som et skihopp. Du vet jo ikke om du står på beina når du setter utfor, men du må tro på det.

Heddas tilnærming må etter min oppfatning forstås i lys av at hun har et solid sangerfundament: det at hun som tidligere beskrevet, vurderer seg selv som sterk, både musikalsk, kroppslig og mentalt. Instinktet Hedda snakker om, kan forstås som en kroppslig hukommelse. Det vil si kroppsliggjorte erfaringer som ligger innbakt i hennes sangerhabitus og som er en relasjon mellom kroppen og verden. I sin kroppssosiologi, legger Shilling (2004, 2008) større vekt på de individuelle forhandlingene av erfaringene enn Bourdieu. Betydningen av den ubearbeidede fysiske opplevelsen som forener og koordinerer kroppsholdning samt den taktile, kinestetiske og visuelle sansen tillegges større vekt (Shilling, 2004, s. 480). Sangutøvelse er ikke å forstå som en rutinebasert handling, men en fysisk aktivitet som stadig blir forstyrret av små «kriser» (også eksistensielle), utløst av enten interne eller eksterne hendelser, for eksempel sykdom eller dominansforhold. For å konvertere vokalmusikalsk kapital som en fysisk kapital, kreves refleksjon, ikke bare over kroppen, men over at kroppen er en del av den sosiale verden. Derfor opplever jeg at sangerinformantene har en større sosiologisk selvinnsikt enn Bourdieu ville ha vært ved. Sangeren er da også den eneste musikkutøveren som har et instrument, en stemmekropp med en bevissthet.

## 9.7 Solist, korist eller begge deler?

Korsangen i Norge har røtter helt tilbake til midt på 1700-tallet, og rundt 1859 skjøt den norske koretablingen fart (Simonsen, 2010, s. 7). Norge har imidlertid ikke hatt en tradisjon for profesjonell korsang i motsetning til våre naboland og i Europa for øvrig. Kun DNO&B har hatt et profesjonelt kor med heltidsansatte sangere, og Simonsen plasserer derfor dette koret på toppen av en pyramide innenfor korsangens område (s. 10).

Enkelte informanter har prioritert kor- og ensemblesang framfor en solisttilværelse, og ti av dem har sunget i et profesjonelt kor eller vokalensemble i voksen alder. De fleste på prosjektbasis, noen få i helprofesjonelle

kor i Norge og utenlands. Det har skjedd mye på den profesjonelle korfronten nasjonalt de siste årene. Informantene forteller imidlertid ut ifra en kontekst hvor mye ennå var uavklart, og de relaterer i stor grad sine opplevelser til tiden lenge før eller i kjølvannet av *Forsøksordningen for profesjonalisering av kor* som ble initiert i 2009. Ut over det som er nevnt i tidligere kapitler om denne prosessen, kan det være verd å tilføye at den mangeårige diskusjonen som har pågått vedrørende profesjonalisering og «et løft» av korfeltet, blant annet har hatt sammenheng med en utbredt oppfatning om «et påfallende misforhold mellom ressurser til henholdsvis instrumentalmusikk og vokalmusikk» (Simonsen, 2010, s. 5).<sup>150</sup> Dette gjør seg fremdeles gjeldende. Når Heian et al. (2008, s. 280) påpeker at musikere er den kunstneryrkesgruppen i Norge med størst andel faste ansettelsesforhold, gjelder altså dette instrumentalister i orkestre.

«Du må ikke være solist liksom», sier Ingrid, som mener at flere bør få mulighet til å være profesjonell sanger i et ensemble. Ingrid har tidligere reist på turneer med Operaen: «det gjør vi jo ikke lengre», men kommenterer amatørkorenes medvirkning på disse oppsetningene: «Det er det som alltid er ødeleggende, for de greier ikke å holde det gående», opplever Ingrid. Hun snakker derfor varmt om at det burde ha vært et profesjonelt kormiljø rundt omkring «som kunne bidra når det er større oppførelser eller operaer eller hva som helst, sånn at man har en kjerne av proffer, litt sånn som distriktsmusikerne». I det følgende skal vi se at

---

150 Antallet statlige finansierte symfoniorkesterstillinger økte markant i løpet av 1980- og 90-tallet (Mangset, 1998, s. 29). Det er en kjensgjerning at mens flere norske orkestre og instrumentalesembler mottar faste tilskudd, har det ikke vært et eneste kor eller vokalensemble i Norge med noe som ligner de samme rammebetingelsene. Her ser jeg bort i fra DNO&B, med sine fast ansatte korsangere. Allerede for 18 år siden grep Fylling (2002) tak i det faktum at tildelingsforskjellene i kulturbudsjettet var «skrikende urettferdige» med ca. 495 millioner til instrumentale ensembler og orkestre mot ca. 5 millioner til vokale ensembler. Denne forskjellen ble ikke mindre da nok et statsfinansierte orkester (Nordnorsk Opera og Symfoniorkester) ble opprettet i 2009. I 2012 hadde dette orkesteret et budsjett på 62,5 millioner kroner («Beholder styreverv», 2012). Går vi til 2016 ble det til sammenligning fordelt 16 296 000 totalt til profesjonelle kor og ensembler i Norge (Kulturrådet, 2020). Grovt skissert fikk Det Norske Solistkor og Edvard Grieg Kor fast støtte over statsbudsjettet i 2018. I tillegg til det veletablerte ensemblet Nordic Voices, har ensembler som Vokal Nord, VocalART, Kristiansand Solistensemble og Trondheim Vokalensemble fått finansiering gjennom Kulturrådets støtteordning for musikkensembler. Flere av ensemblene har et tett samarbeid med kunst- og utdanningsinstitusjoner, festivaler og kirker. De fleste har fast ansatte sangere i delstillinger, men baserer også sin virksomhet på innleie av frilanssangere.

det å synge i et profesjonelt kor eller ensemble er en stor mulighet for klassiske sangere, men at det også fører med seg begrensninger og til dels uvilje. Igjen kommer dette til uttrykk som holdninger og vurderinger i forskningsmaterialet.

Da Julia kom ut av operahøgskolen som nyutdannet, var hun «lik-som operasanger og solist», forteller hun. Hun savnet «veldig» å synge i ensemble. Henrik opplever på sin side at det er et ekstra press å være «sånn stor solist» som står i forgrunnen til enhver tid. Da gir det bedre mestringsfølelse å være ensemblesanger. Samtidig er det «veldig sosialt». Han sammenligner korsangen før og nå og uttrykker: «Jeg har en følelse av at vi har levd i et u-land når det gjelder profesjonell ensemblesang og kor, men at det nå er mer aksept for at man faktisk kan lønne korsangere». Der man tidligere brukte amatørkor i operaproduksjoner og andre konserter med symfoniorkester, har det blitt stadig mer vanlig å bruke egne forholdsvis nyopprettede ensembler eller å leie inn profesjonelle sangere til produksjonene, i hvert fall som et supplement. I starten opplevde Henrik det som «litt vanskelig» og henviser til amatørkoristene

som har gjort en kjempegod jobb og vært veldig entusiastiske i mange år og har stilt opp på alt! Og nå sitter vi noen profesjonelle og får betalt for det, så jeg tenker at det er nesten som man skjemmes litt for at man har betalt for å synge i kor. Men jeg kjenner jo mange orkestermusikere, og det ville vært helt uhørt å tilby dem en jobb som ligger under tariff. Det skjer jo ikke. De har en kultur på at de ikke sier ja til jobber som er underbetalt. Så vi har en vei å gå der ennå, føler jeg.

Mye har som nevnt endret seg bare på de siste ti årene. Å ha lønnet arbeid som profesjonell sanger i kor er i dag legitimt. Også faste prosentstillinger. Det å legitimere posisjonen ensemblesanger er noe annet, slik Henriks fortelling gir en pekepinn om. Denne tråden følges opp senere i delkapittelet.

Flere informanter har tatt til orde for at ensemblesang bør være et tilbud i musikkutdanningsinstitusjonene. Solveig, som alltid har sunget i kor, har fått mer eller mindre kritikk for det: «Det er ikke så bra for stemmeutviklingen, som noen sier». Jeg oppfatter at det er enkelte sangpedagoger ved musikkutdanningsinstitusjonene Solveig her sikter til. Sangstudenter blir sjelden oppfordret til å synge i kor, fordi de risikerer å

få en koristisk stemme framfor en solistisk. Dette har etter min oppfatning alltid vært en diskurs i utdanningsfeltet.<sup>151</sup>

I USA er det på langt nær de samme gode betingelsene for sangere i operakor som i Europa. Ifølge Keil (2011) er det en økende trend blant amerikanske operasangere, som i utgangspunktet hadde en drøm om å være solister, at de reiser til Europa og søker faste stillinger i operakor. Sangerne opplever det som en «degradering» i starten, men erfarer etter hvert at det nærmest er luksus. Her slipper de unna den stressende solisttilværelsen og alle kravene som det fører med seg å være solist. De får fast lønn, pensjonsrettigheter og stabile liv. Samtidig får de synge på scenen sammen med verdenskjente solister. Også Keil (2011) hevder at ingen snakker særlig positivt om det å synge i profesjonelle kor ved musikkutdanningsinstitusjonene. Dette kan være en av årsakene til at mange vegrer seg for å søke slike stillinger: Det gir ikke samme status som det å være solist.

Brage har sterke vurderinger av hva et profesjonelt kor skal være og hvilken funksjon det skal ha, også hva utdanningene bør vektlegge (jf. 7.4). Han fastholder at mange sangere er kulturarbeidere «som kan brukes til veldig mange typer ting og som synger det samme repertoaret hele tiden, men de er ikke kunstnere» (jf. 8.9). Det handler om å tydeliggjøre hva vokalsemblene skal være, og at det er en holdningssak om man velger å forvalte kulturen eller om man vil bygge opp vokalsembler «med kunstnere som skal tilføre kunst». Brage mener det må legges til rette for at sangere kan få være nyskapende og at de kan få anledning til å jobbe på helt andre måter; gå inn i kunstneriske prosesser, jobbe flermedialt, jobbe med ulike former for regi, med samtidsmusikk, bestillingsverk og «ikke rølpe opp et juleoratorium», men være kulturfornyer. «Da tror jeg at det vil være mange gode sangere som vil være med», hevder Brage.

Både Henrik og Solveig framhever at det er mange profesjonelle sangere som har drømt om en fast prosentstilling i et kor gjennom et helt sangerliv. Henrik gikk sågar ned i 75 prosent stilling i helsevesenet en

---

<sup>151</sup> Her skal det føyes til at UiA høsten 2017, opprettet ensemblesang som en fordypning innenfor hovedinstrumentet sang. Høsten 2020 ble dette omgjort til en spesialisering på masternivå. Dette er unikt i nordisk sammenheng (Universitetet i Agder, 2020).



periode for å kunne synge mer. Begge har fått merke at de har kommet i en alder (over 45 år) hvor de ikke lenger er like attraktive ensemblesangere når det kommer til faste stillinger, og har opplevd at det har blitt innkalt til prøvesang uten at de har bli invitert: «Sangerne ble bare plukket ut på forhånd», sier Solveig. Det kan dreie seg om at de vil ha stemmer som er «formbare», men også om «at den liker ikke den og den liker den og sånt». Solveig forteller at hun føler seg litt «skviset ut», og at det er nokså tungt å svelge, fordi hun innerst inne vet at hun er god nok til å få anledning til å prøvesynge. Det oppleves ikke som en «fair prosess», det er måten det blir gjort på som er vanskelig å takle. Nå er det ikke sikkert at slike prosesser foregår over alt. Den kunstneriske profilen til hvert enkelt kor kan innebære ulike idealer om hva korsang skal være, og mange har nok en mer profesjonell tilnærming i rekrutteringsarbeidet.

«Man er ikke ung og lovende lenger når man nærmer seg 40 altså», sier Henrik. Fordi han har en sikker jobb i helsevesenet, er han økonomisk uavhengig – «så er det ikke noe pes i forhold til økonomi når det gjelder sangen». Han opplever at det har blitt mange gode ensemblesangere etter hvert, og at han er heldig som synger tenor, fordi det ofte er mangelvare, spesielt i mindre byer. Slik får han jobber på prosjektbasis. Andreas, som er trygg i sitt stemmefag, opplever likevel at stemmen har endret seg etter at han passerte 30. Uvaner han har lagt seg til gjennom årene uten sangpedagogisk veiledning har han jobbet mye med å avlære. I den forbindelse har han hatt mye fokus på avspenning: «Du vet når tenorer får skryt for at de har en stor og flott stemme, så vil du gjerne fylle lokalet med lyd, litt for å imponere», innrømmer han, og forteller at det var «en felle» han gikk i tidlig i karrieren. Derfor ser han det som «veldig fornuftig» å være med i «ensembler som holder et nivå» for å jobbe litt mer mot det lyriske.

Gitte har i mange år sunget i et profesjonelt kor i Danmark. Storkoret består av 56 sangere, og har prosjekter minimum ti ganger i året. I vokalensemblet er det 18 heltidsansatte sangere. Lignende profesjonelle ordninger har lenge eksistert i Sverige. I egenskap av å være «formann» har Gitte sittet i opptaksjuryer og vet hvor høy kvalitet det er på sangerne som søker seg til koret. Til to sopranstillinger kan det være 50 søkere. Gitte er svært opptatt av at sangerne skal være stolte av sin arbeidsplass, og at de skal fungere godt sammen: «Når vi alle har konkurrert oss inn,

behøver vi ikke å ha en konkurranse internt. Det er altfor mange sangere som ikke har noe å gjøre og som vil ha våre plasser». Da det åpnet seg en mulighet for å prøvesynge for vokalensemblet, fikk Gitte likevel en del betenknninger: «Altså, som sopran er du så utsatt. I ensemblet skulle vi hele tiden synge med meget slank stemme og idealet var at vi nesten skulle høres ut som guttesopraner». Når hun i helgene skulle gjøre operakonsserter eller underholdningsjobber og være «en *flamboyant*», ble hun nærmest «schizofren i stemmen», som hun uttrykker det. Kontrasten var stor, og hun opplevde tilnærmingen til samtidsmusikken og gammelmusikken i vokalensemblet som «matematisk» hvor det essensielt spennende ble: «Åh, der kommer tre oppløsningstegn, en b og et kryss og en tritonus. Åh, det var fint», ironiserer Gitte, som opplevde at målet i seg selv ble «å løse en vanskelig oppgave», ikke å bli stimulert av stemningen i musikken eller av «en deilig tekst». Gitte valgte å takke nei til en fast stilling i det profesjonelle vokalensemblet, og forteller i den forbindelse:

Det var en stor beslutning å si at jeg ikke ville inn. Men det ble for vanskelig å forholde seg til å måtte synge med en stemme som ikke ubetinget er min, og tilpasse meg hele tiden. Jeg ville ha mistet seg selv som musiker hvis det hele tiden var en annen som skulle bestemme og løse alle mulige oppgaver andre har bestemt, altså at det er andre som velger musikken og sier: Syng! Det er jo dirigentens fortolkning. Som frilans solist kan du velge selv, ikke sant? Men jeg gikk glipp av fast inntekt, full lønn, kun 130 timers arbeid i året, selvfølgelig forberedelser, men også masse fritid. Og jeg ville ha fått pensjonspoeng. Så det er veldig mange ordninger som det hadde vært godt å komme inn under. Men jeg ville ha blitt en ulykkelig sanger simpelthen, jeg ville ha blitt en ulykkelig robot.

For å unngå å bli «en ulykkelig sanger» slik også Hedda har formulert det (jf. 9.4), velges paradoksalt nok det usikre framfor det trygge. Det handler om å finne sin plass. Og personlig autonomi ser ut til å være et sterkt behov hos disse informantene. Det er for øvrig flere informanter som har bestemte oppfatninger av hva korsang skal være eller ikke være, og som vurderer ulike idealer i ensemblevirksomheten. Tone er en av dem som har sunget en del i prosjektbaserte ensembler, men opplever at det alltid blir for kort tid til «å synge seg inn på de andre». Slike prosjektkor, hvor sangere i mange tilfeller også kommer tilreisende, er økonomisk krevende. En konsekvens blir kort prøvetid kompensert med lange prøvedager. Videre erfarer Tone at «det nordiske eller svenske idealet» blir

vanskelig å få til rent stemmemessig, og hun synes den «typiske korsopranen» ofte ligger for høyt, mens mezzostemmen blir for tung å synge. Derfor må hun alltid få informasjon om repertoaret før hun takker ja til å være med i slike prosjekter. Også Tone innrømmer at hun finner det «krevende» å tilpasse seg et ideal hvor dirigenten nærmest forlanger at man skal være «anonym», og hun føler seg tvunget til å synge med «en bitte liten stemme. Det blir ikke min stemme», opplever hun. Tone har også vært vikar i operakoret tidlig i karrieren: «Og da blir det omvendt ikke sant? Da skal du peise på, og de rundt deg synger med en sinnssyk vibrato sånn at du ikke hører deg selv». Bruk av vibrato vil for øvrig være gjenstand for motstridende oppfatninger ut ifra ulike smakspreferanser, stilidealer og uttrykksformer. Sangerens klangplassering og muskellarbeid spiller en viktig rolle når vi estimerer alder (jf. 9.6).<sup>152</sup>

Flere informanter vurderer fordeler og ulemper ved det å synge i kor. Solveig forteller at hun har sluttet å synge i kor som vektlegger homogenitet framfor alt annet. Operakor vurderer hun som friere, «hvor du kan få lov til å synge solistisk uten å måtte holde igjen». Ensemble med få sangere på hver stemme, gir tilsvarende frihetsfølelse. Heller ikke Ingrid er begeistret for dirigenter som vil at solister skal høres ut som en «vanlig korsanger», og snakker fra sitt utenfraperspektiv litt nedlatende om «sanne *mezzopianokor*». Henrik opplever for sin del at sjangerblanding i en og samme konsert, kan være krevende: «Det er ikke så enkelt, for når vi synger operarepertoar, blir vi oppfordret til å synge på vår måte, altså det skal være solister i et kor, mens vi i barokkmusikken skal smelte sammen til en klang». Denne klangsammensmeltingen er enklere å få til i amatørkorsammenheng, hevder Henrik, som «nesten aldri har opplevd dette i et profesjonelt ensemble». Det mener han har sammenheng med

---

152 En naturlig vibrato krever en fri og balansert stemmeproduksjon, men det er ikke uvanlig å høre klassiske skolerte stemmer med uhensiktsmessig vibrato og det som ofte kalles skjelvestemme – eller *wobble* på sangerspråket. Stor vibrato eller «pensjonsvibrato» kan gi aldersassosiasjoner, og nærer dessuten opp under myten om eldre operasangere som kanskje burde ha gjort sin sorti for lenge siden. Reelt sett kan vibrato med for store og langsomme utsving like gjerne dreie seg om yngre sangere som av ulike årsaker har hatt en ubalansert kompresjonsgrad og feilbelastning på stemmen over tid. Vibrato med for hurtige svingninger kan på sin side ha å gjøre med en for høy kompresjonsgrad (jf. Rørbech & Høgel, 1990, s. 25). Dette forteller om en ubalanse i kroppens muskelkoordinering (jf. 6.7).

at de profesjonelle korene «består av så mange egenartede stemmer at det nesten er umulig å få det homogent».

Informantene har altså ulike oppfatninger knyttet til det å synge i kor- og ensembler og hvilke muligheter det gir i forbindelse med det å skaffe seg oppdrag. Det skinner i gjennom hos flere at de helst vil være solister, mens andre finner det optimalt å kombinere solistisk med koristisk arbeid. Med en delstilling i et kor (for eksempel 60 prosent), kan sangeren kombinere ensemblesang med andre oppdrag. Samtidig kan det rent praktisk være vanskelig å få til arbeidstidsmessig. Det kan fort oppstå kollisjoner med hensyn til prøvetid og konsertering. På den måten vil sangere kunne tvinges til å velge enten det ene eller det andre.

For å slippe presset med å være solist, søkte Stian seg til et operakor i Skandinavia på begynnelsen av 1990-tallet. Han forteller at det ble utlyst prøvesang, og at det var et «beinhardt nåløye å komme igjennom» for allerede på den tiden var veldig rift om faste jobber i operakor. Stian sto i jobben i ti år, og det opplevdes på mange måter som en befrielse: «Det var utrolig deilig å komme inn i den anonymiteten i det koret, og kjenne at her står det ikke og faller med meg. Og hadde jeg en dårlig dag, så var det greit nok, for jeg kunne fungere!» Men saken har flere sider: «Du måtte jo underordne deg veldig. Og da tok jo solistkarrieren mer eller mindre slutt, fordi det ikke gikk an å søke permisjon i forbindelse med andre engasjementer. Det måtte være om dine nærmeste døde eller noe sånt». Lønnsnivået var lavt, og det ble trekk i lønn i forbindelse med permisjoner. «Men det ble et valg da, på en måte», forteller Stian, som i perioder av livet nærmest har følt seg «hemmet for alt». Han reflekterer også over hvorvidt alle årene i operakoret har bidratt til at han har lagt seg til uvaner som kanskje «ikke har vært konstruktive i lengden». I slutten av 40-årene erfarte han at han var «sånn annenhver uke i form», og at dette er «status quo i dag». Fra sitt ståsted som operakorist, har Stian sine klare oppfatninger av hvilke kriterier som ligger til grunn når solister blir valgt ut til ulike roller:

Det har jeg iblant lurt på faktisk. For jeg har jo sett dette gjennom mange år på nært hold, både som deltaker og litt fra sidelinjen, og jeg tror det dreier seg om at noen har en type smidighet i selve yrket. Og da tenker jeg ikke stemmemessig, men personlig. At de hele tiden er i stand til å nærme seg beslutningspersoner,

etablere kontakter og holde en dialog gående på en sånn passelig måte. Men mange ganger har jeg vært veldig skuffet over beslutningstakerne som sitter i juryer og i ledende stillinger i operaen og som skal plassere folk i ulike roller. Det kan være dirigenter, regissører, repetitører og operasjefer naturligvis. Og jeg har ofte tenkt annerledes: «Hvorfor valgte de henne? Hun har jo virkelig ingen ting å gi. Hun berører meg ikke, og har heller ikke noe spesielt ved seg teknisk».

Noen ytterst få valg er «selvinnlysende», mener Stian: «Da er det ikke er noen tvil om sangerens kvaliteter, men det er sannelig et lite fåtall altså» legger han til.

«Det er jo et slags hierarki», forklarer Ingrid, «men vi sitter ved samme bord i kantina for å si det sånn». Ingrid opplever ikke holdninger som at noen er mindre verdt, men uttrykker likevel:

Det er klart at det er veldig mange som sitter i det koret og mener at de absolutt burde vært solister og at de er mye bedre enn oss, selvfølgelig. Men med en gang de får en sjanse, så viser det seg jo at det er en egen profesjon å være solist. Samtidig så er det jo mange som er veldig gode sangere, men de har kanskje verken psyke eller det siste som trengs for å være solist. De har likevel lyst til å leve av å synge. Det blir jobben din. Sånn var det særlig i operakoret før. Masse mennesker som var flinke, men de hadde lyst til å være i kor for å slippe å ha det presset på seg. Samtidig så fikk de med seg alt. Det er jo en bragd å få jobb i operahuset egentlig. Sist det var utlysning var det hundre sopraner som søkte, flest utenlandske. Men ingen av dem ble tilbudt jobb, de var ikke gode nok. Så det er beintøft. Og jeg synes det er veldig synd at det ikke skal ha sin egen verdi i utdanningsinstitusjonene.

Det er tydelig at konkurransen om å få synge i et operakor er økende, men tydeligvis ikke blant norske sangere. Ifølge Gembris & Langner (2006, s. 163) viser trenden blant tyske sangerkandidater at de fleste sangstudenter på høyt nivå trakter etter å gjøre karriere som solister, mens det å være sanger i et profesjonelt kor anses som mindre attraktivt. De utøvende sangstudiene har høyest status, og her er også konkurransen størst. Også Havrøy (2015) finner at ensemblesangere må legge ned mye arbeid i å legitimere sin status som sangere i et felt som favoriserer solister og opera. Dette stilltiende hierarkiske systemet mellom sangere og de som engasjerer dem, hvor operasangere har høyere status enn for eksempel korister, gjør det også vanskelig for ensemblesangeren å balansere mellom disse to vokale uttrykksformene. Fordi det i global målestokk finnes så få jobber

for solister, er det i ensembler og kor at de profesjonelle mulighetene ligger for skolerte sangere. Havrøy konkluderer med at musikkutdanningsinstitusjonene, som i dag i stor grad retter oppmerksomheten mot utviklingen av solistiske stemmer, bør ha som målsetting å gi klassiske sangere bedre ensembleferdigheter (Havrøy, 2015, s. 273ff). Forskningsmaterialet i denne studien tenderer i samme retning.

Å være profesjonell korsanger er hardt arbeid, og krever andre kompetanser enn å være solist (se Havrøy, 2015). Som Gitte er inne på, er det ikke slik at korsangere «slipper unna» vanskelige situasjoner. Hun forteller om møter med dirigenter som virkelig «psyker ned» enkeltsangere foran resten av ensemblet, og som stiller enorme krav, både sangteknisk og musikalsk: «Man er nødt til å ta ansvar for seg selv hvis man vil ha respekt som sanger, for det er ingen andre som gjør det, vel, noen få kanskje». Gitte erfarer at det innimellom dukker opp «en fantastisk dirigent som virkelig viser forståelse». Det kan dreie seg om å få lov til å oktavere i krevende partier under prøvene, for eksempel når sopranene ligger og filer på tostrøken f over fem takter. «Men det er ikke mange av dem», hevder Gitte. Hun opplever at dirigenter som er romslige og som ikke har et behov for å promotere seg selv, er de som forstår, og som viser hensyn og empati. «Men noen er sånn: *Look at me! I am the King of the world*, og da blir korsangerne marionetter». I likhet med solistfeltet gjør den symbolske makten seg gjeldende i den profesjonelle korpraksisen. Også her dreier det seg om et asymmetrisk forhold mellom sangere og dirigent, hvor dirigenten med få unntak er den dominerende part.

## 9.8 Coda: Takk for konserten!

I kapittelet har vi sett at informantene har beveget seg på ulike arenaer. De har sunget i sal og på scene, store som små, lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Noen har kun vært solister, mens andre har kombinert solistoppdrag med kor- eller ensemblevirksomhet. Repertoaret spenner fra tidligmusikk til dagens avantgardemusikk. Mange har også sunget til bryllup og fest, eller i begravelser med et variert repertoar også utenfor det klassiske området, både bruksmusikk, funksjonell musikk og underholdningsmusikk i mange sjangre. Omtrent halve informantgruppen har

gjennom det meste av sine yrkesliv kombinert utøvende virksomhet med kunstnerisk tilknyttet arbeid og ikke-kunstnerisk arbeid. Ut over yrker som sangpedagog/musikklærer i kulturskolen eller i grunnskole, videregående skole, høyskole og universitet, kan nevnes arbeid som musikkprodusent, skuespiller, helsepersonell, barnehageassistent, taxisjåfør, kelner, renovasjonsarbeider, gårdbruker og bilvasker. Et mindretall frilanssangere lever av sangen på heltid. Enda færre klarer å livnære seg av å være operasangere alene. Likevel er det opera informantgruppen er mest opp-tatt av i sine livsfortellinger, forstått som en «målestokk» på den ultimate posisjonen i klassiskfeltet. Profesjonell ensemblesang viser seg å være en arena som gir mange muligheter, men det er delte oppfatninger om hva ensemblesang er og skal være sett i lys av kunstneriske kriterier. Også på dette vokalområdet er dominansforhold i spill.

Usikkerhet gjør seg gjeldende på mange plan i sangerpraksisen, og kommer altså ofte til uttrykk som subjektive vurderinger. Dette, som er et hovedfunn i forskningsmaterialet, diskuterer jeg samlet i kapittel 10. Fenomenet er imidlertid svært fremtredende også i dette siste delkapittelet. Gjennom boka har jeg tegnet opp et bilde av det klassiske musikkfeltet som hierarkisk oppbygd, hvor det å synge ikke bare forbindes med glede, men også med makt og dominansforhold. Et vesentlig spørsmål i denne sammenheng, er hva det er som driver sangerne. Hvorfor holder de på?

«Det å synge er så eksistensielt», framhever Stian, «altså noe man ønsker for alt i verden, men samtidig ikke våger»:

Hele den sanglige tilværelsen har vært veldig følelsesoppbygd. Og jeg har kjent at det jeg gjør, det som skal komme fram i stemmen, må ha en gjenklang i min personlighet og mitt følelsesliv. Så det å åpne seg utover, det har betydd mye for meg. Det handler om inspirasjon, at du fyller uttrykket med et eller annet liv, for ellers har det ingen mening. Når jeg har sunget på mitt beste, har det alltid vært en følelse av vemod på bunnen av det hele, også når repertoaret har handlet om eller annet som er veldig muntert uttrykk av glede. Så det er kanskje snakk om en balanse i rommet mellom vemod og smerte og det som skal være lett og lyst.

For Hedda er det «skapertrangen» som er drivkraften. Prosessen fram mot en forestilling opplever hun som mer givende enn forestillingene, «selv om ingen dager er like, og at det er gull der også». Formidlings-evne har høy verdi i informantgruppen, og det å få «synge så mye fantastisk musikk», slik Solveig uttrykker. Sangerne uttaler seg nærmest i

ærbødighet om det å få lov til å bruke stemmen sin som «et medium» i et klassisk repertoar som er velkomponert og krevende å synge. Gitte kommer i det filosofiske hjørnet:

Det er på en måte å kommunisere ut ifra sin sjel. Å bruke musikken til å kunne uttrykke følelser som man ikke kan med ord. Og noen spesielle sanger taler til meg, sanger som jeg er helt nødt til å synge fordi den vil gjøre min sjel godt på en måte. Den vil kjærtegne min sjel. Og det er en form for terapi også. Jeg har jo mistet min far, og det er jo et savn. Og jeg tror at musikk kanskje kan hjelpe en å få ut noe som ligger ubevisst i sjelen. Altså, det er den egoistiske siden av det, at musikken simpelthen gjøres til min. Og så er det jo også det der med å merke at publikum blir berørt. Man har fått en gave. Man kan noe spesielt med sin stemme, og da har man på en eller annen måte et ansvar å gjøre noe med det.

Det hviler unektelig noe karismatisk over informantenes selvfortolkninger av hvorfor de holder på med sangen. I likhet med kunstnere flest, finner jeg at sangere snakker om et «indre driv» snarere enn et «guddommelig kall» (jf. Mangset, 2004, s. 252). Når Julia uttrykker at det «å jobbe med musikken er drivkraften», er det ikke musikken i seg selv, men selve musikkaktiviteten som vektlegges. Dette vil også involvere andre (jf. Becker, 1982; Small, 1998). Julia forteller da også at «det viktige» er er å kunne musisere slik at det gir energi, og at publikum blir sugd inn i noe, at man finner den der kontakten, enten det er som solist eller ensemblesanger». Så er det heller ingen av informantene, bortsett fra Synnøve, som forteller at de synes det er spesielt givende å stå på et øvingsrom alene i timevis. Da er det en jobb som skal gjøres. Drivkraft handler om å sette seg nye mål og delmål for å komme videre i utviklingen, tror Kirsten.

Synnøve gir uttrykk for resignasjon når hun uttaler at hun «ikke er egoistisk nok» til å være sanger, og at det er andre ting i livet som er viktigere enn å få stå i sentrum å synge: «Jeg kan godt stå på øvingsrommet å være fornøyd med det». Samtidig formidler hun at «ingenting er så deilig som å synge en konsert og føle at det går bra. Da lever jeg. Da er jeg lykkelig. For vi har jo et uttrykksbehov». Hun legger imidlertid til: «Men det må være greit å ha det som hobby». Synnøve angrer ikke på at hun tok en sangutdanning. Jobben som sangpedagog opplever hun som svært meningsfull, og gjennom den lever hun fremdeles av å synge. Hun innrømmer likevel at hun innimellom blir «både litt sår og sint» fordi hun ikke får hentet ut alle ressursene sine i kulturskolen. Men også fordi



enkelte fraksjoner i det lokale musikkmiljøet synes å ha kuttet henne ut: «For jeg vet selv at jeg er bedre enn det noen ser ut til å tro. Og jeg forstår ikke helt hva det dreier seg om, for ingen sier noe».

«Anerkjennelse betyr masse for alle», sier Julia med ettertrykk, og tilføyer at tilbakemeldinger «på en måte er lønnen». Informantene legger ikke skjul på at anerkjennelse har stor betydning: «Da lyver vi hvis vi sier at det ikke betyr noe, for det handler jo om å bli respektert og løftet fram, og at noen ser en verdi i deg», påpeker Stian. «Det er jo det som er mat for oss da», erkjenner Ingrid. «Hvis du ikke får noe anerkjennelse, hva er vitsen da – hvis du bare får pepper?». Hedda skulle på sin side «ønske at det ikke betydde noe: Men jeg kjenner i magen min at jeg faktisk bryr meg. Å få respekt for det du har gjort, altså at folk skal vite om at du faktisk har gjort ting».

Gitte finner det meget vanskelig å definere anerkjennelse, fordi «det er en så utrolig subjektiv vurdering om man er en god eller dårlig sanger». Responsen fra publikum blir derfor en målestokk – «når jeg virkelig føler at jeg har oppnådd noe større enn meg selv». Solveig opplever at det er anerkjennelse fra familien og bekjente som betyr noe, snarere enn tusen personer i en sal som hun ikke kjenner. Å føle seg verdsatt av familien og de nærmeste betyr også mye for Andreas, som graderer anerkjennelse inn i fire nivåer, hvor familien er viktigst. Deretter kommer lokalmiljøet, musikkmiljøet og publikum. For Ingrid symboliserer anerkjennelse fra aktørene i feltet det ultimate, mer enn betydningen av å vinne publikums gunst:

Det viktigste er å få anerkjennelse fra de rundt deg, de som vet hva det handler om. Altså kollegaer og regissører og dirigenter. De som utgjør teamet egentlig, det er det som betyr noe. Altså, det er veldig hyggelig når publikum liker det, det er jo dem vi gjør det for. Men for meg personlig, så er fagpersonellet det viktigste. [...] Jeg gjorde en rolle litt utenfor eget stemmefag og komfortsone. Det ble faktisk noe av det beste jeg har gjort både vokalt og scenisk. Selv om jeg hadde gjort mye bra gjennom 20 år, hadde jeg aldri hatt den vanvittige opplevelsen. Pushet alle grenser, men utrolig morsomt. Nesten sånn at jeg gledet meg til hver tone. Jeg visste det var bra, for alle var så opplødd rundt meg. Og i det du kommer ut og applausen bare dunderer mot deg, og folk hyler; det var helt vanvittig altså. Det var sånn «once in a lifetime» med de seks forestillingene. Og alle snakket om det, vet du. Jeg fikk en pris også. «Åh, det er et sånt nytt gjen-nombudd». Men så var det å følge det opp da [ettertenksomt]

Også Bjørn er inne på at selv om anerkjennelse betyr mye, handler det om hvor den kommer fra: «Når en operasjef inviterer deg tilbake for å gjøre en ny rolle, da er det jo en anerkjennelse». For Petter er det å bli engasjert på nytt av de samme aktørene en målestokk. Å være «anerkjent i miljøet» innebærer fra hans ståsted at sangeren er dyktig, og at konsertarrangører på et «visst nivå» vet hvem sangeren er. «Det handler jo rett og slett om kvaliteten på det du leverer, for anerkjennelsen svekkes idet du gjør en dårlig jobb», mener Petter.

Informantene legger altså ulike forståelser til grunn når de reflekterer rundt begrepet anerkjennelse. For noen ser den subjektivt opplevde verdsettelsen ut til å veie tyngst. Men det mest positive ved det å være sanger, er etter Kirstens mening «å få masse oppmerksomhet når det går bra; det er jo virkelig å bade i noe som svært mange ikke får oppleve, et slags adrenalin-*kick* eller en slags rus». Flere informanter anvender tilsvarende beskrivelser. Gitte konstaterer at hele essensen med det å opptre koker ned til ønsket om at noen skal klappe: «Hvem klapper, hvem klapper? Er det noen som klapper? Altså, hvorfor har vi bruk for denne nærmest masochistiske tendensen?», spør hun. Fleming (2005) tror på sin side at sangere har et komplisert forhold til applaus. Og det som i bourdieusk forstand kan kalles et ritual i praksisen, utføres stilmessig forskjellig. Det å ta imot applaus, er etter Flemings oppfatning en form for forførelse: «Sometimes a bow has more of an effect on the audience than the music itself» (s. 179). Måter å ta imot applaus på blir dermed gjenstand for vurderinger både fra publikum og de involverte på scenen: Hvem får mest applaus? Hvem får *Brava* ropt etter seg?

Kunstnerens kapital er som nevnt en symbolsk kapital (Bourdieu, 1996, s. 98). Hver enkelt kunstner er gjennom sine løpebaner avhengige av symbolske tilganger for å bygge opp symbolsk kapital, det vil si «en kapital av anerkjennelse som gjør det mulig for vedkommende å utøve symbolske virkninger» (s. 89). Som jeg har vært inne på, er anerkjennelse en relasjonell størrelse. Sangere blir ikke anerkjent ved å anerkjenne seg selv, men blir «anerkjent av noen vi selv anerkjenner som anerkjennende» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 28). Og fra vi er små, lærer vi oss gjennom en kompleks sosialiseringssprosess at oppfattelsen av vår væren, «defineres i sin virkelighet gjennom andres sanseoppfattelse» (Bourdieu, 1999a,

s. 173). Se, på meg nå! – Ja, hun er sannelig dyktig. Som Bourdieu påpeker, dreier det seg om en sterk følelsesladet utveksling mellom mennesker (s. 174). Denne symbolske avhengigheten, er «å investere i seg selv i det sosiale spillet», noe som også utgjør «én av de drivkreftene som blir grunnlag for alle senere investeringer: *jakten på anerkjennelse*» (s. 173). Den masochistiske tendensen Gitte er inne på, vil slik sett kunne forklares med at applaus på den ene siden dreier seg om «en egoistisk søken etter tilfredsstillende av «egenkjærligheten»», slik som berømmelse, tro, ære, aktelse, omdømme og ry, men samtidig om «en jakt etter ens medmenneskers anerkjennelse» (Bourdieu, 1999a, s. 173). Slik framstår den symbolske kapitalen tvetydig.

En gjengs handlemåte i feltet ser ut til å være iverksettelsen av ulike strategier i etterkant av egne og andres konsertopptredener. Julia forteller at hvis hun ikke synes at andre har gjort en god jobb, «så sier jeg kanskje ikke noe eller jeg sier bare takk for konserten, for de har jo tross alt gjort en jobb. Men jeg sier ikke at det er bra hvis jeg ikke mener det». Ingrid opplever at folk sier noe når de synes det er bra: «Man sier jo aldri at noe er utrolig dårlig eller at noe er helt fantastisk hvis det egentlig er grusomt. Da lar man være å si noe. Det er noe med de nyansene ikke sant», poengtere Ingrid, som *alltid* gir respons hvis det er noe hun synes er fint: «Da går jeg bak og sier at dette var helt supert eller noe sånt». Gitte, som har diskutert fenomenet med sin sangersamboer, forteller på sin side:

«Superbra» er en standardkommentar du kan regne med ikke er ekte, en som ikke kommer rett fra hjertet. Eller «det var så flott i kveld», «åh, så flott du synger». Jeg vil brette meg. Og den der, særlig sangere imellom: «Kjempebra sunget, oau, oau». Vi har snakket veldig mye om det, samboeren min og jeg. Vi har ledd av det. For hvordan går man bort til en kollega og sier: «Du sang utrolig dårlig i kveld!» Det gjør man selvfølgelig ikke. Men man skal jo heller ikke lyve å si: «Tusen takk, det var så flott». Vi har funnet fram til en standardsetning som vi synes er dekkende, og det er bare: «Takk for i kveld».

Det knytter seg en usikkerhet til om folks tilbakemeldinger er oppriktige. Spesielt når det kommer fra andre kunstnere i feltet: «Man stoler ikke på alle, liksom», opplever Julia, som prøver å tenke at det er «hyggelige mennesker og at de mener det». Hun legger merke til at noen sangere aldri gir tilbakemeldinger, mens andre gjør det hele tiden, «og da er man ikke helt sikker på hva som er hva». Bjørn tror på folk som beskriver sin

egen opplevelse, men ikke hvis de «bedømmer og samtidig ikke kan så mye». Det merkes også på klisjeer – «fantastisk og alt det der», erfarer han. Hvem som gir tilbakemelding får derfor betydning. Bjørn stoler på folk han kjenner godt, «men det er klart at det er mange jeg kjenner godt som jeg ikke stoler på også da», legger han til. Og med dette blir spille-reglene og det tvetydige i sangerpraksisen fremtredende. Usikkerheten som oppstår fører dessuten til en rekke selvvurderinger. Så er det heller ikke slik at sangeres egne opplevelser under en konsert alltid stemmer overens med responsen fra omgivelsene. Ingrid opplever at hun innimellom blir overrasket:

For de gangene jeg opplever at det går veldig greit, er det ikke et eneste menneske som sier at det er bra. Mens de dagene hvor jeg strever vettet av meg så får jeg god respons. Jeg tror det har noe med energi å gjøre. Du blir så utrolig fokusert og jobber hardt for å få det til. Mens når det flyter, så kan det lett bli litt sånn laidback.

Dette er et fenomen som blir beskrevet av flere. Tone opplever at det har å gjøre med at «psyken og fysikken henger veldig mye sammen»:

Hvis jeg har en periode hvor jeg har lite å gjøre, kan jeg føle at ingen vil ha meg, og at ingen synes jeg er flink, for det tenker vi jo stadig vekk, ikke sant? Jeg har en venninne som kaller det for sånne «Olga Marie-dager», hvor du er sikker på at du er alene om å synes at du er noen ting. Og selv om alle andre rundt deg skryter, så tenker du bare selv at «dette var helt forferdelig». Så man går jo rundt og er litt paranoid på at de kanskje bare sier ting for å være greie. Det er klart, man kjenner seg selv etter hvert og vet jo ofte om man har gjort det bra eller dårlig. Men jeg blir stadig overrasket over hvor mange ganger jeg tar feil. For jeg tror at jeg har gjort det kjempedårlig og så kommer det masse folk bort og skryter og som samtidig kan sette ord på hva som var bra. Da blir du litt sånn «hva?» Eller du føler at «yes, i dag gjorde jeg det skikkelig bra» og så er det ingen som sier et ord.

Tone formidler at hun oppfatter dette fenomenet som «et mysterium». For øvrig ser de fleste informantene ut til å fornemme at responsen fra publikum er mer troverdig, fordi det ikke ligger noen «agenda» til grunn, at det «kommer rett fra hjertet», som Tone uttrykker. Folk som har kompetanse og betydning i miljøet gir gjerne respons «uten de her følelses-greiene», og det er spesielt i slike situasjoner at Tone begynner å tolke: «Hva synes de egentlig når de sier at det er fint?»:

Og det er nesten verre hvis du treffer dem etterpå, og så sier de ingenting. Samtidig må man må jo gå litt i seg selv også. For når du sitter på en konsert og ikke synes at det er bra, og de samtidig vet at du er der og hører på; da er man jo nødt til å si et eller annet. Det blir feil å la være å si noe, så et helt vanlig «takk for konserten», det tenker jeg er alminnelig høflighet.

At det stort sett er bedre at folk gir tilbakemelding, opplever også Henrik: «For hvis de ikke sier noe, da begynner man jo virkelig å spekulere, hvordan var nå det her, egentlig?». Henrik tror dessuten at sangere som ikke konserterer regelmessig blir mer «på hugget etter tilbakemeldinger». Han har ikke behov for tilbakemeldinger i jobben i helsevesenet, men opplever at det blir «så veldig mye viktigere» når han synger. Han skulle ønske det ikke var sånn, «for man blir mer sårbar»:

Ofta lager man seg mye verre bilder inne i hodet enn man trenger. Hvorfor sa ikke noen noe? Og man begynner å tolke signaler fra andre sangere eller dirigenter, og legger for mye i ting. Jeg liker egentlig ikke å ha det sånn, men det er vel det at jeg føler at det er så mye mer personlig når det dreier seg om sang og musikk, at det går på meg som person hvis det er kritikk. Samtidig er det jo sikkert derfor jeg driver på med sang, fordi det gir meg så mye. Og når det klaffer og når man får gode tilbakemeldinger, da har man det veldig bra med seg selv.

Det er tilfredsstillende at det stilles høye kunstneriske krav, mener Andreas: «Det skal være krav til kvalitet når du velger å være profesjonell sanger eller musiker». I den forbindelse mener han at utdannede sangere ikke må fjase bort tilbakemeldinger fra «den vanlige mann». Selv om de ofte sier «åh, så fint du synger, så er det jo fordi de har lyst til å si noe». Når sangerkollegaer gir tilbakemeldinger velger Andreas å være «litt naiv». Han har ikke lyst til å begynne å tolke. «Men er det totalt falskt, så oppdager jeg jo det. Jeg er ikke så blåøyd».

Også Brage er inne på at det føles mer genuint når «vanlige folk som egentlig ikke har peiling på sang» gir tilbakemeldinger, enn når fagpersoner gjør det. Han blir usikker på hensikten: «Når man får tilbakemelding fra kolleger eller fra andre i miljøet, så blir man i tvil om de sier det for på en måte å sleike deg opp etter ryggen; om de ønsker noen fordeler, eller om de faktisk mener det», bekjentgjør han. Derfor blir han ikke så glad heller. Brage opplever for øvrig at anerkjennelse fra andre musikere ofte foregår på det nonverbale planet: «Man kan føle seg veldig glad i musiseringens øyeblikk, når man føler at kommunikasjonen funker veldig bra. Når

kjemien stemmer med de andre musikerne kan man gjennom nonverbal tilbakemelding føle kjempestor anerkjennelse og utrolig flott glede».

«Takk for konserten» kan tolkes som en form for gaveutveksling (jf. 9.2). Dette sosiale spillet som har en dobbelt betydning, kan bare spilles hvis spillerne nekter å kjenne, og især anerkjenne den objektive sannhet om spillet. Den som mottar noe, det være seg en materiell gjenstand, en gest eller et performativt utsagn (positivt eller negativt) må (underforstått) gi noe tilbake, men ikke før det har gått en tid (Bourdieu, 2007b, s. 168). Dette tidsintervallet bidrar til å understreke det formålsløse ved gaven, men skaper samtidig en usikkerhet, fordi å «udskyde gengælden af gaven eller hævnens kan være et middel til at skabe uvished om de intentioner, man måtte have» (s. 169). Og ved å gjøre mottakerne forpliktet, er det en måte å binde dem på, å få dem i sin makt (Bourdieu, 1997, s. 176). Dette er ikke å forstå som kynisk beregnende handlinger, snarere et resultat av habitus. I virkeligheten er det derfor snakk om en handling som ønsker å være uegennyttig, og det er slik forskeren må forholde seg til den, slik den oppleves i virkeligheten (s. 177). Prisen må forbli implisitt. Når informantene formidler sine opplevelser og vurderinger av takkeritualet, avdekkes implisitte handle- og talemåter som i praksis forblir uuttalt blant feltets aktører. Tausheten omkring utvekslingens virkelige sannhet er en taushet som alle er enige om, altså en felles kunnskap om at jeg vet, at du vet, at jeg vet, at du vil gi meg noe igjen når jeg gir deg noe. Selvfølgelig knyttet til gaveutvekslingen i form av et takk for konserten, er på sin side preget av stor usikkerhet.

Det er i de minste settingene at Stian har følt seg mest fri og verdsatt som sanger. I større sammenhenger har han alltid vært «litt skeptisk» når noen har kommet i etterkant av konserten og sagt noe positivt: «Jeg har ikke trodd på det». Dette mener Stian har å gjøre med at han selv har stått med en annen grunnfølelse. Derfor har han hatt et nokså ambivalent forhold til det å ta imot applaus, noe han beklager i dag: «For nå som karrieren er over, har jeg blitt flinkere til å takke og å ta imot. Men om folk ikke hadde sagt noe etter en konsert i det hele tatt, så hadde jo det vært veldig vondt også, det må man jo være ærlig på».

Når publikum takker i etterkant av en konsert, kan det tenkes at de gjør det uten å forvente noe tilbake. Her er det nærliggende å tenke at en

kunsterfaring også har en egenverdi som rokker ved noe fundamentalt og emosjonelt i oss, som «en *handling* – uten noe mål utenfor seg selv» (jf. Varkøy, 2014, s. 179). Tidligere i boka har jeg vært inne på at den klassiske musikken har en betydelig lavere oppslutning enn andre musikk-sjangre (jf. 2.7 og 9.2). Hvem publikum er og hva de erfarer, blir imidlertid en nærmest umulig oppgave å svare på. Publikum, som en del av et uformelt nettverk, er en form for offentlighet som må forstås ut ifra den spesifikke konteksten de inngår i. Dette innebærer svært mange variabler, som geografisk sted, historisk tid, alder, kjønn, familie- og utdanningsbakgrunn. En konsertopplevelse vil for mange springe ut av den mening den sosiale sammenhengen rundt opplevelsen gir, altså som en særegen sosialitetsform (jf. Danielsen, 2006). Under visse vilkår vil det å inneha kulturell kapital kunne gi tilgang til et større sosialt felt. Tilstedeværelse på en konsert uttrykker med andre ord sosial identitet og symboliserer sosiale kategorier (Bourdieu, 2006).

Usikkerhet handler i bourdieusk forstand om relasjonen mellom kroppen og verden. Mens forholdet til usikkerhet varierer, er vurderingspraksisen likevel et fellestrekk i informantenes livshistorier. Når det å være sanger bringer med seg usikkerhet på så mange plan, gjentar jeg spørsmålet: Hvorfor holder de på? Det er åpenbart at det å synge, musisere og formidle musikk er meningsfulle handlinger som har en verdi i seg selv, og kan forstås som en dyd av nødvendighet. Med Bourdieu vil sangerens ulike synspunkt innebære en kamp om anerkjennelse hvor evnen til å overbevise utgjør forutsetningen. Spillereglene handler om verdsettelse av seg selv og andre, og om *tro* – å få andre til å tro *noe* – altså en måte å definere virkeligheten av en situasjon på som kan få andre til å anerkjenne svaret som det eneste legitime (Bourdieu, 2007b, s. 166). Til tross for at noen sangerinformanter har avsluttet sine karrierer, viser de gjennom sine vurderinger at det er fremdeles er mye som står på spill i sangerlivet.

# Del IV

## Avslutning





## KAPITTEL 10

# Fra usikkerhet til vurdering – et sirkulært fenomen

Yes, singing is how we make our living. But sometimes it really is a labour of love and, for most of us, the artistic satisfaction of a challenging role is far more alluring than a big fee. If not, why would we have become classical musicians in the first place?

— Renée Fleming (2005, s. 134)

Denne bokas formål har vært å bidra til helhetlig forståelse av klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis. Usikkerhet på mange nivå har vært et utgangspunkt, og har senere blitt et omdreiningspunkt i analysen med basis i hvordan musikkverdenen ser ut fra en variert gruppe sangeres ståsted. En helhetlig forståelse har ikke skapt en ny entydighet. Snarere har sangernes livshistorier avdekket det flerdimensjonale knyttet til muligheter og begrensninger for handling gjennom sangerlivet. Dette ved å undersøke noen av de forutsetninger som ligger til grunn for sangeres praktiske kunnskap, og de egenskaper som karakteriserer klassiske sangere som gruppe sett i lys av relasjoner som finnes utenfor denne gruppen. Livshistoriene er forstått i en bred kontekst. Relasjonen mellom det individuelle og kollektive har åpnet opp for å rette søkelyset mot historiske, sosiale og kulturelle mønstre som bidrar til å forme de sosiale løpebanene og praksisen. Det er de felles interessene knyttet til sang- og musikkutøvelsen som binder aktørene i feltet sammen.

Kontekstualisering av livshistoriene i tid og sted, samt endring over tid, har stått sentralt i boka. Betydningen av informantenes bakgrunn har vært viktig, men framtidsmulighetene er likevel ikke forstått som forutbestemt. Sangernes subjektive erfaringer og selvfortolkninger har blitt analysert og tolket i relasjon til ulike mulighetsbetingelser av både konkret og symbolsk art som i større eller mindre grad bidrar til å strukturere

praksisen på bestemte måter. Dette har blitt realisert ved å søke både på langs og på tvers i livshistoriene, i pendlingen mellom helhet og del, nærhet og distanse. Videre ved å se enkeltsangeres handlinger, valg og *strategier*, deres erfaringer, refleksjoner, meninger, preferanser og vurderinger i relasjon til andre sangeres handlinger. Slik har det vært mulig å få øye på likheter og forskjeller, samt å få synliggjort hvordan praksisen konstitueres fundert i dem som selv har erfart den. Her har jeg tatt utgangspunkt i Bourdieus arbeidsverktøy: felt, kapital og habitus. Ved å oppfatte det kulturelle produksjonsfeltet som relativt autonomt, forstås *konstitusjon* nettopp som feltets lover, spilleregler og trosforestillinger (*nomos*). Dette bidrar til å strukturere praksisen på bestemte måter. Det er i dette rommet av forskjeller at sangeres mulighetsbetingelser oppstår i relasjon til andre aktørers posisjoner i feltet.

Den historisk og kulturelt betingede klassiske sangens tradisjon, innbefattet av både solo- og ensemblesang, legger tunge strukturelle føringer i det klassiske musikkfeltet hvor sangere sikter seg mot og handler i. Dette gjelder både utdanningspraksisen og yrkespraksisen. Handlemåter, væremåter, syngemåter, aldersnormer, sosiale konvensjoner, ritualer og myter går i «arv» fra den eldre sangergenerasjonen til den neste. Samtidig bringer yngre generasjoner inn nye holdninger og verdier. På den måten viser studien hvordan generasjonens vekslinger vever kulturelle mønstre sammen.

Denne boka omfatter selvsagt ikke alt; snarere *noen* muligheter og begrensninger gjennom livsløpet som jeg har fulgt opp og tematisert på forskjellige måter. Blant annet har jeg underveis i analysekapitlene og i hvert siste delkapittel løftet fram og diskutert spesielt viktige forhold: fundament, talent, utdanning/skolering, profesjonelt arbeid, drivkraft og anerkjennelse. Disse temaene kan bare atskilles i analytisk sammenheng. I dette avsluttende kapitlet vektlegger jeg trekk og mønstre i analysen som kan bidra til en mer helhetlig forståelse. Dette vil jeg se i lys av et gjennomgående fellestrekk ved søkingen på tvers i informantenes livshistorier, som viser at usikkerhet i overveiende grad kommer til uttrykk som vurderinger. Når en slik betydelig vurderingskultur trer fram i forskningsmaterialet, forstår jeg dette som en konsekvens av usikkerheten, samtidig som vurderingskulturen forsterker usikkerheten. En kan

derfor snakke om et sirkulært fenomen, hvor usikkerhet genererer vurderinger, og hvor vurderingene i neste omgang virker inn på usikkerheten. I det forestående presiserer jeg også hvordan en praksisteoretisk forståelse av livsløp har bidratt til å få kunnskap om klassiske sangeres mulighetsbetingelser og hvordan de forholder seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår for sangerlivet. Kapittelet avsluttes med noen betraktninger knyttet til veien jeg har gått, og mulige veier videre i forlengelsen av denne boka.

## 10.1 Usikkerhet i parentes

De 14 sangerinformantene har alle lang fartstid i det utøvende musikkfeltet. Noen har avsluttet sine sangerkarrierer, mens omtrent halvparten fremdeles er aktive utøvere i en eller annen form og på et eller annet nivå; lokalt, regionalt, nasjonalt og/eller internasjonalt. Noen har gått inn i pensjonistenes rekker, noen underviser, mens andre kombinerer sitt utøvende virke med jobber av ulike slag – både kunstnerisk, kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid. Mange er altså multiarbeidere, eller mangesylsere. Det som trer fram i livshistoriene preges ikke bare av tilbakeblikk, men peker også framover i en imaginær sangerbane hvor framtidshorisonten synes å være alt fra svært åpen til mer eller mindre lukket. Livsfortellingene representerer derfor ikke bare retrospeksjon av tilbakelagte løpebaner, men i vesentlig grad vurderinger og betraktninger som kretser rundt det framtidige sangerløpet og de muligheter informantene opplever at de har i et hierarkisk musikkfelt preget av både samarbeid og konflikt.

Når sangerne i etterpåklokskapens lys reflekterer over veien de har gått, er det åpenbart at den posisjonen de har i feltet ved intervjutidspunktet preger deres selvfortolkninger. Sangerlivene er samtidig under innflytelse av den historiske tiden de vokste opp i, geografisk tilhørighet og familieforhold, men også sosiale, kulturelle og vokale praksiser både lokalt og internasjonalt. Flere av informantene tilhører samme kohort eller historiske generasjon, men aldersspredningen på 33 år plasserer informantgruppen i ulike generasjoner. Å være i samme aldersgruppe er likevel ikke ensbetydende med at sangerne har fulgt hverandre parallelt

gjennom livsfasene. De har for eksempel ulike startpunkt for både studier og yrkeskarrierer. Fortidens opplevelser og forestillingene om den framtidige løpebanen er heller ikke ensartet, selv om det er mange fellestrekk.

En tidlig start med formell sangopplæring, gode kunstneriske prestasjoner i ung alder og et variert musikalsk utgangspunkt med flere høydepunktoplevelser høstet gjennom oppvekstårene, forklarer ikke isolert sett hvorfor noen sangere lykkes godt i det profesjonelle musikklivet. Heller ikke støtte fra familiemedlemmer, musikkfaglige personer og venners betydning kan alene forklare dette. Snarere er det den komplekse helheten som virker konstituerende sett i lys av framtidige muligheter. Opplevelser i oppvekstårene ser suksessivt ut til å ha gitt sangerne «en tro» på valget av en sangerbane. Mange har blitt rost for sitt talent på et eller annet tidspunkt fram til ung voksen alder. Det er lite som tyder på at sangerne har tatt inn over seg den usikre framtiden de går i møte. De kan derfor sies å ha satt usikkerheten i parentes, til tross for advarsler eller reaksjoner fra miljøet rundt. Samtidig skaper de optimistiske beskrivelsene av denne livsfasen en type dramaturgi i livsfortellingene, som enten understreker det selvfølgelige eller kontrasterer det som skal komme. Dette forstår jeg som etterhåndskonstruksjoner som bidrar til å legitimere valget av en kunstnerisk bane.

Informantene ser i stor grad ut til å fortolke sine baner fram mot yrkeslivet som et kall, men kallet begrunnes på ulike måter. Mangset (2004, s. 93) finner at «en karismatisk fortolkning av egen livsbane» står sterkere blant unge kunststudenter enn blant profesjonsstudenter (f.eks. lærer, sosial- og helsearbeider, journalist og ingeniør). Også Røyseng et al. (2007) konkluderer med at til tross for «the processes of deinstitutionalisation and dedifferentiation the charismatic myth of the artist is a surprisingly important resource in the identity construction of young artists today» (s. 14). Den romantiske eller karismatiske kunstnermyten kan imidlertid oppleves nokså svulstig og fremmedartet slik den opprinnelig er konstruert og framstilt. Som Røyseng (2007) er inne på, framheves det i dag fra mange hold at det er få kunstnere som problemfritt identifiserer seg med en slik rolle som denne myten representerer (s. 38). Fordi kunstnerrollen stadig utfordres av substansielle og kontekstuelle endringer i det senmoderne samfunnet, kan en forståelse være at også innholdet i

kunstnermyten refortolkes og omformuleres i takt med strømninger i tiden (Røyseng et al., 2007, s. 11). Men til tross for postmoderne utsagn om en desakralisering av kunsten, beskriver mange kunstnere, herunder klassiske sangere, sine egne profesjonelle karrierer i lys av den romantiske kunstnermyten.

Selv om miljømessige faktorer tillegges stor vekt i livsfortellingene, knytter informantene stemmekroppslige egenskaper til ideen om talent. På bakgrunn av instrumentets egenart er det en gjengs overenskomst i vokalfeltet at talent, og spesielt stemmeklangen, er noe medfødt. Det dreier seg særlig om troen på at enkelte har fått «utdelt» et bedre genetisk utgangspunkt enn andre – et potensial, og at alt ved stemmeproduksjonen ikke kan utvikles gjennom skolering. Kunnskapsutviklingen innen ulike forskningstradisjoner som sosiologi, psykologi og pedagogikk på den ene siden, og biologi og medisin på den andre, viser også at det eksisterer nokså motstridende oppfatninger. Også innad på disse fagområdene finnes det ingen konsensus. Striden mellom arv og miljø er en evig diskurs i forskningsfeltet, slik jeg diskuterte i kapittel 6.9. Som argumentert for, ser jeg ikke at det å ta høyde for sangeres stemmemessige egenskaper som noe delvis medfødt, skal hindre forståelsen av at sosial forming har stor betydning. Og for å si det med Menger (2014, s. 142), ville denne boka neppe hatt noen mening hvis det kun dreide seg om talent. Et annet vesentlig poeng er at talent alltid vil påføres av noen andre. Å ha talent innebærer differensiering, og det skaper usikkerhet. Vurdering av talent medfører derfor en moralsk forpliktelse fordi det dreier seg om å stille estetiske dommer (jf. Kingsbury, 1988).

I bourdieusk forstand vil det ikke være slik at sangere, i motsetning til andre yrkesutøvere, er naturlig kalt til yrket på bakgrunn av særskilte ansamlinger av «estetiske nådegaver» (jf. Bjørkås, 1998, s. 31). Snarere vil det dreie seg om et møte mellom habitus og felt. Klassisk sanger kan forstås som en på forhånd fastsatt identitet. Men identiteten blir utfordret fordi den blir gitt i spesifikke kontekster, og derfor må relateres til feltets strukturer og muligheter (jf. Hammerslev, 2009, s. 82).

Informantene som vokste opp på bygda har spesielt savnet tilgang til en sanglærer. De åtte som hadde sin oppvekst i byer av ulik størrelse har helt klart hatt et bedre tilbud, både privat og gjennom den kommunale

musikkskolen, men ser ut til å ha tatt dette tilbudet mer eller mindre for gitt. Mye tyder på at de seks sangerne som vokste opp på bygda er mer opptatt av muligheter og begrensninger for handling i sine livshistorier, både musikalsk og personlig. Åpenbart vurderer de sine egne sjanser og egenskaper i lys av den kunnskap de senere har innhentet om andre jevnaldrende eller yngre generasjoners muligheter på musikkområdet. Slik veves kulturelle mønstre i samtiden inn i de tilbakeskuende individuelle livshistoriene. Fødestedet virker spesielt formende på individet (Bourdieu, 1996, s. 154–157). Selv om informantene anvender hverdagslige begrep, ser noen av sangerne ut til å nærme seg en forståelse som tilsier at de ikke har vokst opp på steder rike på kulturell kapital. Dette kan ha innvirket på måter å beherske «den legitime kulturen», både gjennom studietiden og videre gjennom yrkeslivet.

*Sangerfundament* er et begrep som har vokst ut av denne studiens empiri, og innbefatter både vokale, kroppslige, personlige og musikalske faktorer. Et slikt ideelt fundament må, i overført betydning, være utformet med tilstrekkelig bæreevne, slik at det tåler belastning over tid og uten at det oppstår store endringer eller varige brudd. Og selv om alle informantene har sine helt særegne sangerbiografier, har de på ulikt vis erfart at kompetansen de besitter langt ifra er sikker i møtet med det utøvende feltet. Som livsfortellingene illustrerer, dreier det seg ikke kun om å besitte vokale og musikalske ferdigheter, men å ha fysisk og mental styrke for å kunne mestre usikkerheten. Sagt på en annen måte, krever det en sangerhabitus rik på kulturell og til dels sosial kapital.

Bestemte historiske perioder åpner handlingsrommet for unge generasjoner. Velstandsutviklingen og utdanningssamfunnet ga generelt sett helt nye muligheter for utdannings- og yrkesvalg i befolkningen (Frønes et al., 1997). For noen informanter var det likevel ingen selvfølge å ta «gymnaset», og enda mindre musikklinjen. Andre hadde ikke denne muligheten overhodet. Ut ifra omgivelsenes reaksjoner, opplevde noen at det var et nokså uvanlig valg for en ungdom å ta musikklinje både på 1970- og 80-tallet. Valget som indikerte en framtidig yrkesbane ble vanskelig å legitimere: «Sanger, hva er det, liksom?» Flere tilkjennegir at det ikke lå helt klart opp i dagen at det var denne veien de skulle gå. Yrket skulle helst ha relevans, være til nytte og gi trygg inntekt. Sangerne kan

derfor ikke sies å være styrt av gjengse tradisjoner med hensyn til utdanningsvalg og yrkesbane, snarere foretar de fleste av dem «utradisjonelle valg» (jf. Frønes, 1998, s. 138). Noen møtte liten forståelse og nokså sterk motstand, enten hjemme eller i nærmiljøet, og slik sett kan vi si at det ble skapt et brudd i forhold til de forventninger som var tilskrevet dem, det vil si i forhold til det å ta utdanning for å skaffe seg «et ordentlig yrke». Samtidig blir dette en litt forenklet framstilling, med tanke på at eldste informant i studien (født 1945) opplevde det som «helt naturlig» å følge en vokal løpebane, til tross for flere omveier.

Informantenes livsfortellinger fra oppvekstårene, videregående skole, folkehøgskolen og studier i musikkvitenskap omtales i overveiende grad i positive termer relatert til musikalske aktiviteter generelt og sang spesielt (kap. 5). Det er ingen som beskriver studieløpet ved de utøvende musikkutdanningsinstitusjonene på tilsvarende måter (kap. 6). For enkelte blir møtet med musikkutdanningsinstitusjonen nærmest et «kulturelt sjokk» sett i lys av tidligere erfaringer og forhåpninger, og studietiden framstår svært krevende for disse informantene. Denne perioden kan derfor sies å ha fungert som en slags oppvåkingsfase for noen og en justeringsfase for andre med tanke på framtidige muligheter (jf. Mangset, 2004). Fra en nokså ubekymret tilværelse, hvor sangen og andre musikkaktiviteter utelukkende har vært forbundet med noe tilfredsstillende og med «lykke», får alle på ulike vis erfare at sang også kan utestenge, og at vokal aktivitet er forbundet med makt, dominansforhold og hierarki. Usikkerheten står ikke lenger i parentes.

## 10.2 En voksende usikkerhet

Relatert til studietiden legger sangerne for dagen en voksende usikkerhet. De forteller om krevende omstendigheter knyttet til bytte av sanglærer, stemmefagsproblematikk, sangtekniske problemer, intern konkurranse, utøvende virksomhet på andre arenaer; kort sagt om en rekke personlige, kroppslige, relasjonelle og kontekstuelle forhold både innenfor og utenfor musikkutdanningsinstitusjonen. Dette har på ulikt vis bidratt til å stake ut kursen. Ulike livshendelser har utløst forskjellige former for vendepunkt eller «kriser» (jf. Shilling, 2004). De to eldste informantene gikk



utradisjonelle veier for å bli sangere relatert til dagens utdanningsnorm, og to valgte å skolere seg utenfor musikkutdanningssystemet. De skaffet seg erfaringer direkte i praksisen, og deres handlinger framstår mer selvstendige og rasjonelt overveide (kap. 7).

Den prosessuelle forståelsesrammen som denne boka legger opp til, innebærer at selv om verdier og sosiale mønstre endrer seg hurtig historisk sett, er det likevel en treghet i den sosiale og kulturelle materien. Sosiale og kulturelle utviklingstrekk er ikke trender. Holdninger, kulturelle idealer, forestillinger og verdier kommer gjerne «listende» (jf. Frønes & Brusdal, 2001, s. 12–14). Den historiske utviklingen slår også ulikt ut for forskjellige grupper og individer. Selv om eksisterende løpebaner virker inn på framtidige løpebaner, influeres de bare indirekte av om det er gode eller dårlige tider. Dette fordi ethvert menneskes komplekse livsløp «skapes i et vekselspill av allmenne historiske betingelser, lokale forhold, livsfase og individuelle handlingsevne» (Elder & Shanahan, 1997, s. 22).

I dag er det ikke uvanlig at folk starter en ny yrkeskarriere i midten av 40-årene. I motsetning til mange andre yrker, opprettholdes en status quo i struktureringen av sangeres løpebaner gjennom generasjonene, uavhengig av historisk tid og samfunnsmessige endringer. Det henger selvsagt sammen med stemmekroppen. Selv om det kan være store individuelle forskjeller, forstås dette i lys av biologisk gitte og fysiologiske endringsprosesser gjennom livsløpet. Yrkeslivets varighet vil være forbundet med hver enkelt sangers funksjonelle alder; herunder den enkeltes fysiske konstitusjon og helse til enhver tid. Måten aldersrelaterte forandringer i stemmen virker inn på stemmeproduksjonen, dreier seg også i stor grad om tilbakelagte læringsprosesser og øvingsmengder, i mange tilfeller helt fra barndommen av. Ut fra et kulturelt perspektiv vil det tilbakelagte øvingsfundamentet og kroppslige muskelsamarbeidet profesjonelle sangere har opparbeidet over lang tid, i henhold til Gembris (2006b, s. 148) gradvis utvide gapet mellom profesjonelle og amatører. Etter hvert som årene går, vil løpebanene derfor bevege seg i helt motsatte retninger.

Relatert til endringstendenser vil sangernes egen kultur, og sangfagets opphav og utvikling prege nåtidens forståelser og tenkesett (jf. Schei,

2007, s. 48). For å forstå hvilke faktorer som konstituerer praksisen, har det vært avgjørende å se klassiske sangeres livshistorier og deres praktiske kunnskap om den sosiale verden, både som knyttet til historisk tid og til et felt som er dypt forankret i den kulturelle tradisjonen klassiske sangere tilhører. Når det er sagt, har det verken vært hensiktsmessig eller gjennomførbart å gjøre rede for alle endringer på musikkfeltets mange arenaer helt tilbake til slutten av 1960-tallet, da eldste informant trådte inn i arbeidslivet og fram til i dag. Ved hjelp av ulik dokumentasjon har jeg likevel, men innenfor rimelighetens grenser, forsøkt å kontekstualisere og situere informantenes livsfortellinger. Ut fra studiens delproblemstillinger er det likevel meningsnivået, eller informantenes erfaringer og forståelse av mening knyttet til endring over tid, som har vært hovedanliggendet. Derfor har jeg vært opptatt av hvilke opplevelser og tolkninger av endring som kommer til uttrykk i sangernes livshistorier, med utgangspunkt i perioden da intervjuene ble gjennomført, det vil si mellom 2010–2013. Som også Røyseng (2007) er inne på, vil slike beskrivelser av endringsprosesser «være interessante innganger til å analysere hva som er kjernen i de forståelsesmåtene aktørene anvender i dagens situasjon» (s. 98).

Vesentlige muligheter og begrensninger for sangerløpet ser ut til å ha sammenheng med mindre overganger og livshendelser gjennom studietiden (kap.6). Å bli musiker er ikke en prosess som dreier seg om sekvenserte passeringer gjennom spesifikke utviklingsstadier (Juuti & Littleton, 2012). Prosessen innebærer tvert imot forhandlinger av betydningsfulle og komplekse overganger som involverer stadig endrede kontekster (s. 6). Hver enkelt informants håndtering av disse overgangene ser ut til å innvirke på den videre progresjonen, både personlig og musikalsk.

Ut ifra denne studiens forskningsmateriale kan utdanningsinstitusjonene vanskelig forstås som ideelle livsverdener utviklet på basis av en felles søken etter mening. Uansett om det gjelder moderne eller tradisjonelle samfunn, innebærer Bourdieus framstilling av sosiale maktforhold at kulturen har en tendens til å reproducere seg selv. Slik fortsetter neste generasjon å leve opp til de krav som er nødvendige for å bevare nettopp denne kulturen (Olesen, 2004, s. 166–168). På tross av utdanningsinstitusjonenes endringsvillighet og innovative innstilling, sleper den pedagogiske

diskursen etter det moderne samfunnets fortsatte utdifferensiering. Tregheten i institusjonene, spesielt innenfor skolesystemet, beholder i henhold til Bourdieu (1995a) et «tilsynelatende monopol på legitime kulturelle virksomheter» (s. 128). Kanskje forklarer dette til dels hvorfor ensemblesang inntil nylig ikke har vært et reelt valg i sangutdanningen.

For de fleste informantene ligger studietiden flere tiår tilbake i tid. Det er ikke slik at alle de ni sangerne som søkte seg til en høyere musikkutdanningsinstitusjon er spesielt opptatt av denne fasen i livet. Enkelte sangere ser ut til å ha hatt en nokså problemfri studietid. Samtidig er det et analytisk poeng at noen ser ut til å ta opptaksprøven og studietiden mer eller mindre for gitt. Seleksjonsprosessen gjennom opptaksprøven, og selve «overgangsritualet», kan i et bourdieusk perspektiv nettopp forstås som en innvielse i de verdier som også yrkesfeltet gjennomsyres av og en legitimering av sangerpraksisen, uten at informantene nødvendigvis er seg dette bevisst. Sett framover i banen, viser forskningsmaterialet at informantene som ikke forteller spesielt mye fra studietiden samtidig ser ut til å ha hatt de mest sømløse overgangene til yrkeslivet, selv om yrkespraksisen på ingen måte har forløpt problemfritt. De samme informantene har, i tillegg til sangerne som valgte andre skoleringsveier, også de sterkeste vurderingene knyttet til utdanningens verdi sett i lys av hva som kreves i yrkeslivet. Dette inkluderer vurderinger knyttet opp mot utdanningens lengde («oppbevaring») og til aldersnormer i feltet. Her dreier det seg om muligheter for oppdrag sett i lys av stemmefag, sceniske roller og repertoar som er tette sammenvevde faktorer i yrkespraksisen (jf. 7.4).

Noen informanter opplever at dagens sangstudenter nærmest utdanner seg «til besvimelse» (Ingrid), uten at dette sikrer en framtid som profesjonell sanger. Et langt utdanningsløp kan forstås som en måte å mestre den voksende usikkerheten på. Samtidig fører aldersnormene i feltet til at noen sangere får det mer travelt enn andre med å komme seg inn på markedet, spesielt lyriske sopraner. I operafeltet vil det for alle sangere i tillegg handle om å få tid og anledning til å gå «gradene», noe som i praksis viser seg å være bare et fåtall forunt, nettopp fordi det finnes for få faste stillinger.

Stemmefaget, som en historisk konstituert mulighetsbetingelse, strukturerer praksisen på bestemte måter (8.5). Herunder hvilket repertoar som passer stemmen, hvilke sceniske roller som er aktuelle, hvilken kroppstype

og personlighet som gjenspeiler stemmefaget og de aldersnormer som følger av dette. Regiteater og nye krav til sceniske ferdigheter gjør at sangerne helst skal kunne synges og samtidig hoppe, danse, ta armhevinger, være sexy, henge i trapes, se pen ut og ha karisma, for å sette det litt på spissen. Typecastingen blir derfor vesentlig i prøvesangssituasjoner. Portvokternes funksjon i feltet, både som «*vaktposter* og *speidere*» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 30), er å dele ut «belønninger» i form av å velge sangerne ut.

Også musikkutdanningsinstitusjonenes portvoktere vil vurdere stemmefaget. For sangeren kan dette få konsekvenser under opptaksprosessen, spesielt til operastudier. Videre kan stemmefagsforvirring underveis i studiene føre til at sangeren revurderer sin framtidige karriere. Inndelingen i stemmefag får på den måten konstituerende kraft i feltet. Usikkerhet knyttet til stemmefaget oppleves av noen informanter som et hinder for utviklingen av en sangeridentitet, mens andre, som aldri har vært i tvil, opplever stemmefagsinndelingen som hemmende for den kunstneriske utviklingen. Noen gir også «blaffen» i denne «båsinndelingen» og skaper seg nisjer, for eksempel på samtids- og avantgardemusikkområdet. De går sine egne veier, og dette kan fungere så lenge sangeren allerede har opparbeidet anerkjennelse i feltet.

Jeg har i boka vært inne på at sjansene kunstnere flest har i markedet ofte sammenlignes med et lotteri, noe som innebærer at kunstutdanningene spiller en tvetydig rolle. Men den sosiale verden er ikke et lotteri med like muligheter for alle (Bourdieu, 1999a, s. 223). Lotterianalogien kan dessuten få oss til å tro at det er helt tilfeldig hvem som når fram, når det i stor grad har med individuelle ferdigheter og personlig egenart å gjøre (jf. Menger, 1999, s. 554). Det er nettopp denne særpregede egenarten som konstituerer forutsetningen for å kunne overbevise og forutsetningen for symbolsk makt. Kanskje er det likevel slik at det stilles for tidlige dommer? Som forskningsmaterialet viser, bruker noen sangere lang tid på å finne «sin stemme» i vrømmelen, mens andre har et noe mer problemfritt studieløp, både vokalt og sosialt. Dette har også sammenheng med stemmekroppens modning og utvikling, som foregår i forskjellig tempo (jf. Welch, 2006). Analysen viser dessuten at flere av informantene som formelt sett startet sent både med tanke på utdanning og karriere, i dag jobber heltid som profesjonelle sangere både nasjonalt og internasjonalt.

Det mangetydige vil nettopp kunne bidra til den opplevde usikkerheten som vokalfeltet altså ser ut til å gjennomsyres av.

Det vil være ulike praksiser knyttet til forskjellige områder (eller subfelt) av klassiskfeltet, for eksempel vokalensemblefeltet (Havrøy, 2015) eller kirkemusikkfeltet (Christensen, 2013). På samme måte eksisterer ulike vokalpraksiser innen klassisk, jazz og pop (Schei, 2007). I studien har det ikke vært rom for å trenge dypt inn i strukturelle forhold på hvert av disse virksomhetsområdene. I boka er blikket rettet mest mot opera og ensemblesang, fordi det er disse arenaene og systemene informantene er mest opptatt av i sine livsfortellinger. Det handler også om at hvis sangere vil leve av å synge på heltid, er det med få unntak her at de største mulighetene for mer langvarige oppdrag finnes (se også 10.3).

Kapitalformen som jeg i studien har kalt *vokalmusikalsk kapital* vil kunne få en symbolsk funksjon når den konverteres til kulturell kapital. Sammen med sosial kapital, har disse kapitalformene størst verdi i vokalfeltet. Faglig dyktighet opparbeidet gjennom en lang skoleringsprosess, gir ingen automatisk vei til framgang, men skaper forutsetningene for den. Denne evnen til å overbevise andre om at man besitter en særpreget individuell egenart er ikke et tilstrekkelig vilkår, snarere en tvingende nødvendighet for å skape en kunstnerisk karriere (jf. Broady & Palme, 1992). Det å lære seg spillereglene, slik de formidles gjennom utdanningen og direkte i praksisen, gir ingen nøkkel til suksess. Det blir å forveksle den symbolske kapitalen med dens innhold. For eksempel vil ikke sanglærerens oppgave, slik vi kjenner mesterlæren i sin opprinnelige form, være å introdusere til yrkespraksisen og dens ofte skjulte eller uutalte normsystem (selv om dette også skjer). Som informant Brage er inne på, bør oppgaven være å utdanne sangere som «er i stand til å definere seg selv». Det vil si å utvikle kompetente selvstendige individer, dyktige sangere med personlig egenart og integritet som gir mulighet for anerkjennelse. Den vokalmusikalske kapitalen innebærer derfor å ha en evne til refleksjon og vilje til endring av rutiner (jf. Shilling, 2004). Slik blir det mulig å konvertere den vokalmusikalske kapitalen til en kulturell kapital som på sikt kan få en symbolsk funksjon.

Det kan ta mange år befeste sin posisjon i feltet, og tålmodighet ser ut til være en viktig faktor. En sanger kan «dunke navnet igjennom»

ved å starte i det små (Brage). Hvis sangeren er «god nok», vokser anerkjennelsen, noe som gjerne fører til økt oppdragsfrekvens, større utfordringer og høyere honorar. I mange tilfeller vil en TV-opptreden eller det å vinne en sangkonkurranse kunne sette fart på karrieren. Helt avgjørende er det likevel å ha tilstedeværelse i jobbmarkedet, spesielt i startfasen, for å ha tilgang til nettverk. For deltidssangeren som sysler med flere arbeidsoppgaver både i og utenfor kunstrområdet, blir dette ofte vanskelig å realisere. Videre svekkes den daglige motivasjonen for øving når tiden blir en knapphetsressurs og oppdragsfrekvensen er lav. Slik vil deltidssangeren ofte kunne tape terreng over tid (kap. 8). Og slik vokser usikkerheten.

Pensjonsalderen ved operahusene ligger på rundt 52 år for solistene og 56 år for koristene. Det er ikke ensbetydende med at yrkesløpet er over. Noen sangere, spesielt mannlige, holder det gående på et høyt nivå til langt opp i 60-årene og i enkelte tilfeller enda lenger, til tross for at den anatomiske og fysiologiske *stabile* fasen i en sangers liv har en estimert varighet på mellom 15 og 20 år (jf. Spahn & Richter, 2006, s. 121). Det jeg med en samlebetegnelse har valgt å kalle *vokal alder*, herunder sosial, biologisk, psykologisk og subjektiv alder, representerer helt andre aldersdimensjoner enn kronologisk alder. De er bundet sammen på en kompleks måte, men det finnes likevel ingen absolutter knyttet til det å være *on time*, *off time* eller *out of time* i den kulturen man tilhører (jf. Krueger et al., 1995, s. 83). Idealet om å bevare ungdommelighet og vital helse gjennom livet endrer likevel ikke det faktum at vi blir eldre, og at kropp og helse og vår totale kapasitet forandres kontinuerlig. Med tanke på at alderen «tynger» allerede før fylte 30 år, er det heller ingen tvil om at aldersidentiteten innvirker på folks personlighet og selvbilde. I vokalfeltet får dette konsekvenser nettopp fordi aldersdimensjoner, aldersnormer, stereotype oppfatninger og timing av livshendelser innvirker på struktureringen av sangeres løpebaner og praksis, slik boka har vist. Og dette aspektet ved praksisen fører også med seg en rekke vurderinger både av egne og andres synge-, være- og handlemåter.

I forbindelse med den voksende usikkerheten blir et vesentlig spørsmål hvordan *suksess* skal defineres, siden det ikke finnes eksakt kunnskap om hva som er nøkkelen til suksess på kunstfeltet (jf. Menger, 2014, s. 180).

En sentral faktor for å nå fram i den risikofylte sangerverdenen, vil likevel være å bygge opp et omdømme. For å få anseelse, oppstår et paradoksalt fenomen: For å komme innenfor porten, kreves det at sangeren allerede må være innenfor. Det å tilhøre stallen til et agentur gir i dag den største muligheter for oppdrag, særlig internasjonalt. Men for å få en impresario må sangeren nå fram ved prøvesang, og for å få tilgang til betydningsfulle arenaer for prøvesang, må sangeren ha en impresario. Et lignende paradoks oppstår i forbindelse med søknader om støtte til egne prosjekter: Sangeren får ikke innvilget støtte uten anseelse, men får ikke satt i gang egne prosjekter uten støtte. Samtidig er det viktig å presisere at sangere har mange arenaer å utfolde seg på, og de er kreative.

Arbeidet med å konstituere en spesifikk sosialisert *libido* eller interesse, krever et investeringsarbeid. Til syvende og sist vil det å beherske den legitime kulturen dreie seg om å beherske kulturelle koder, altså spesifikke smakspreferanser, handlemåter, talemåter og måter å ferdes på i det sosiale rommet. Denne «kultivering» er et tilegningsarbeid. En tidlig start betyr derfor å vinne tid. Det vil imidlertid være en feilslutning å tro at det å være sanger ikke har med vokale kvaliteter å gjøre, eller andre faktorer som aldersnormer og stemmefag. Og kanskje er det ikke slik at kroppsliggjort kultur, som kulturell kapital, i like stor grad fungerer «som et middel til å oppnå eksklusive fordeler» i relativt udifferensierte samfunn, hvor midlene for å tilegne seg kulturell arv er nokså likt fordelt (Bourdieu, 2006, s. 11). Med Bourdieu er poenget likevel at sangerhabitusen må være tilpasset de feltspesifikke verdier som bebor feltet. Det vil ikke bare kreve at sangeren kan framvise vokale ferdigheter, men at hun og han behersker spillereglene.

### 10.3 Et rom av usikre plasser

I boka har det usikre sangerlivet blitt belyst fra ulike ståsted med et utenfra- og et innenfrablikk. En sangers karriere kan med Menger (2014) sies å følge «a trajectory of projects realized through a string of contractual transactions, and for which there exists none of the guarantees associated with ordinary wage labour» (s. 179). Usikkerhet genererer både angst og glede, og karakteriseres av Menger (2014) som avstanden mellom de

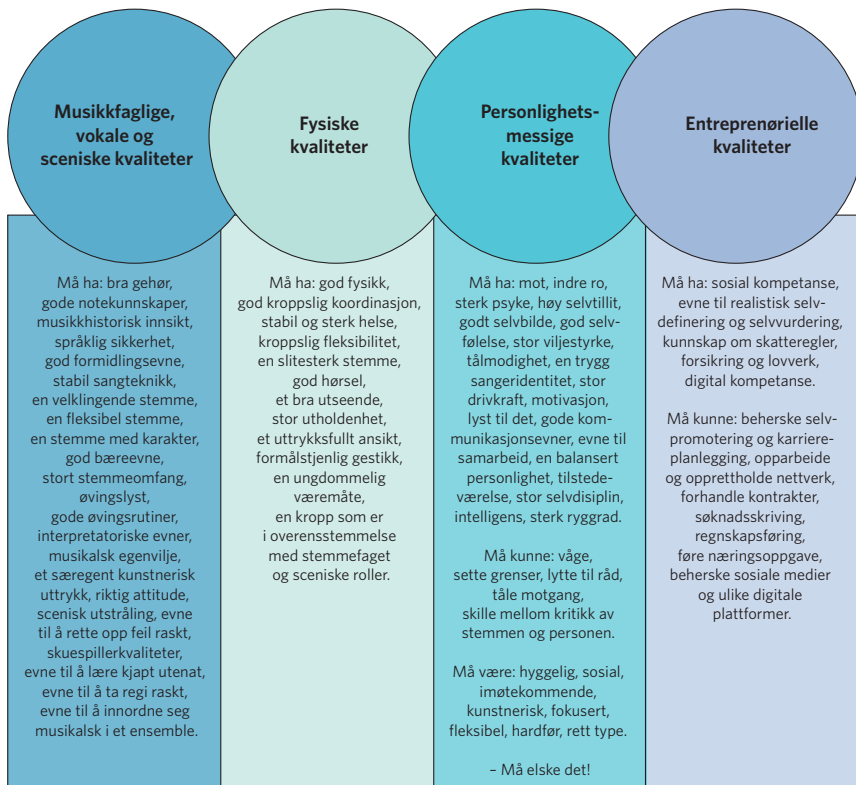
anstrengelser som investeres og målene som blir realisert (s. 118). I motsetning til Bourdieu, er Menger opptatt av kunstneres *frie* handlingsrom innenfor et handlingsfelt preget av usikkerhet og risiko.

Det har skjedd betydelige strukturelle endringer i musikkverdenen i løpet av den tiden sangerinformantene har virket i feltet, fra 1970-tallet og fram til i dag. I boka er endringer forstått i lys av både «interne prosesser» i det klassiske musikkfeltet og eksterne utviklingstrekk i samfunnet omkring (jf. Bjørkås, 1998, s. 20). Selv om sangermarkedet både nasjonalt og internasjonalt «alltid har vært vanskelig» (Stian), opplever informantene at antallet dyktige sangere, og spesielt teknisk dyktige sangere, har økt de siste tiårene. Mye tyder dessuten på at en ny «sangertype» er i framvekst, selv om dette framstår tvetydig. Sangeres være- og handlemåter er i endring, men mye består. Sangere kan derfor sies å spre seg langs et kontinuum som i hver sin ende kan illustreres ved to representanter i feltet, begge født i 1971: Anna Netrebko (sopranen som på mange måter inkarnerer den klassiske forestilling om en operadiva) og Barbara Hannigan (den selvstendige, grensesprengende sopranen som gir blaffen i stemmefag og sangerattityde). Også Abbing (2002, s. 298) mener å se framveksten av nye «typer» kunstnere med nye holdninger. Kunstneres holdninger beveger seg hovedsakelig i fire retninger, hvor hver retning eksemplifiserer de ulike typene: Kunstnerforskeren, den postmoderne kunstneren, kunsthåndverkeren og kunstnerentertaineren. De fleste moderne kunstnere har trekk fra alle fire, men med ulik vektlegging. Overført til denne studien gir dette mening, selv om slike idealtyper ikke vært denne studiens anliggende, heller ikke å definere ulike «kunstnerroller».

Ofte er det slik at konsekvensen av sosiale endringer først kommer til syne etter lang tid (Elder & Shanahan, 1997). Når det ser ut til å være en felles forståelse innad i informantgruppen at yngre sangere (født etter 1975) framviser mer strategiske og beregnende handlemåter for å posisjonere seg i feltet, kan dette nettopp skyldes generasjonsforskjeller. Den «nye» sangertypen, som for informantene framstår mer kalkulerende og iscenesettende, kan også forstås som en gradvis endring av sangerhabitusen. Musikkverdenen er da heller ikke et isolert univers, upåvirket av generelle samfunnsendringer. Abbing (2002) har registrert at selv om «personlighet» er essensielt i popverdenen, er det i større grad blitt sånn



at «soloists and above all directors try to ‘steal the show’. This is probably essential if live classical music is to survive at all» (s. 173). Samtidig gir informantene uttrykk for at det er de mest sympatiske og samarbeidsvillige sangerne som når fram. Det er altså mange ulike og til dels motstridende oppfatninger av de egenskaper en klassisk sanger må inneha for å muliggjøre det å bli, være og forbli profesjonell kunstner. I illustrasjonen nedenfor (figur 2) har jeg samlet noen av de kvalitetene som har blitt uttrykt gjennom livsfortellingene, og som sangerinformantene framstiller som ideelle. Disse har jeg delt inn i fire hovedkategorier: 1) musikkfaglige, vokale og sceniske kvaliteter, 2) fysiske kvaliteter, 3) personlighetsmessige kvaliteter og 4) entreprenørielle kvaliteter. Kvalitetene kan samtidig forstås som et svar på det sangerne opplever er usikkert. Det vil si de ideelle kvaliteter som kan bidra til å sikre det usikre:



Figur 2. Ideelle kvaliteter for å sikre det usikre.

Kvalitetene henger også sammen på intrikat vis. For eksempel kan fleksibilitet innebære både det å ha en fleksibel stemme, musikalsk fleksibilitet, kroppslig fleksibilitet og en fleksibel væremåte. Men bare et «overmenneske» vil kunne inneha alle disse kvalitetene alene og på en og samme tid. Likevel indikeres her en felles kunnskap om de ferdigheter som sangere forstår som optimale. Sett i lys av Bourdieus kapitalformer, er dette kompetanser som faller inn under sosial og kulturell kapital. I den kulturelle kapitalen inngår også vokalmusikalsk og fysisk kapital (ervert gjennom oppvekst og utdanning) som to vesentlige komponenter i de oppsamlede ressurser som legitimerer forskjeller i feltet.

Når informantene forteller om overgangen mellom «det gamle» og «det nye», blir vurderingsaspektet i livshistoriene svært fremtredende. Det er tydelig at den klassiske sangens tradisjon og feltets *nomos* legger tunge føringer på hva som er de rette handlemåtene, væremåtene, syngemåtene og talemåtene knyttet til nettverksbygging, entreprenøriell virksomhet, tilganger i feltet og til livet på, bak og utenfor scenen (kap. 8 og 9). Den klassiske sangens tradisjon overleveres fra den eldre til den yngre sangergenerasjonen. Men også livsløpene endres. Store felles forandringer i ungdomstiden (formingsfasen) vil kunne prege hele samfunnet over lang tid (jf. Frønes & Brusdal, 2001, s. 38). Unge sangere bringer andre væremåter, holdninger og verdier inn i feltet, som kan befeste seg etter hvert som disse sangerne blir eldre. Og slik avdekkes generasjonenes dynamikk i boka. Likevel er det bred enighet i informantgruppen om hva som kreves av en sanger i det kunstnerisk profesjonelle arbeidet, men det eksisterer ingen konsensus knyttet til hva en profesjonell sanger (eller kunstner) er og skal være. Hvordan denne legitimeringen konstrueres, forhandles og utfordres, er nettopp stridsspørsmålet i feltet.

Muligheter for personlige valg, frihet og overskridende livshandlinger kombinert med en stadig voksende usikkerhet er et generelt utviklingstrekk i samfunnet, ikke minst i forbindelse med arbeid og relasjoner. Når Bourdieus praksisteori er anvendt som et overordnet teoretisk rammeverk for studien, innebærer det en forståelse av at klassiske sangeres løpebaner verken er privatiserte eller fullstendig preget av frie valg. Med tregheten (*hysteresis*) i habitus markerer Bourdieu (2008b, s. 99) at det ikke eksisterer en atskillelse av tid og rom. Som også forskningsmaterialet

viser, kan ikke hvem som helst bli profesjonell klassisk sanger etter «*do it yourself*-metoden» (jf. Aakvaag, 2008, s. 82). De tilbakeskuende livsfortellingene vitner om at fortiden har stor betydning. Videre at avgrensede sosiale posisjoner, aldersdimensjoner, den kulturelle tradisjonen og sosiale konvensjoner samt nokså klare forventninger fra omgivelsene, bidrar til å strukturere sangerløpene og praksisen. Likevel finnes det ikke én standard sangerbiografi.

Informantene tegner opp et bilde av det klassiske musikkfeltet som et hierarkisk system og «en kynisk verden», hvor de inntar en dominert posisjon med lav grad av personlig autonomi. Det er spesielt operafeltet som beskrives slik, men de samme mekanismene ser ut til å gjøre seg gjeldende på mange arenaer; både lokalt, regionalt, nasjonalt og internasjonalt. Her beskrives og vurderes ulike former for makt, konkurranseforhold og dominansforhold. Videre forteller sangerne om prestasjonskrav og prestasjonsangst, om ensomhet, utnyttning, trakassering og økonomisk usikkerhet som følge av ulike muligheter i feltet. Det fortelles også om en lengsel etter det hjemlige og trygge. Sangerne drives likevel av et «indre behov» for å synge, kombinert med et ønske om anerkjennelse både innad i feltet og utad. Det er helt tydelig at musikalske erfaringer har en eksistensiell dimensjon som vanskelig kan forstås på bakgrunn av kunnskapsarven alene (jf. Varkøy, 2012). Slik kan Bourdieus tilnærming på et vis oppleves reduksjonistisk.

Som jeg har løftet fram flere steder i boka, er det lite som tyder på at hierarkiene i kunstfeltet har brutt sammen og at skillet mellom dagligliv og kunst er oppløst. Dette til tross for nyliberalismens frammarsj, også på kunstfeltet. Generelle utviklingstrekk i samfunnet påvirker selvsagt feltets aktører. Når jeg har valgt en Bourdieu-inspirert tilnærming er musikkfeltet forstått som relativt autonomt, hvor de som bebor feltet kjemper om noe annet enn i den omkringliggende verden. Dette er historisk frambrakt. I løpet av 1800-tallet ble sang en av de betydelige måter å artikulere det intime forholdet mellom klasse og musikksmak (Potter, 1998, s. 86). Og helt opp til våre dager har den klassiske vokaltadisjonen hatt en dominerende posisjon overfor andre vokaluttrykk i musikkutdanningsinstitusjonene (jf. 2.3). Til tross for den potensielle tendensen i retning av en vokalstilistisk pluralisme, blir sangere troligvis

fremdeles bedømt i forhold til hvor konforme de er i tråd med gjeldende normer, snarere enn som enkeltindivider (Potter, 1998; Schei, 2007). De siste tiårene har vi imidlertid sett endring ved at den klassiske vokalstilen presenteres og formidles på nye måter. Dette blir særlig muliggjort av sangere med høy anseelse i feltet.

I kunstfeltet er det ikke nødvendig med samme nedarvede økonomiske kapital som i det økonomiske feltet, heller ikke med like stor akademisk kapital som kreves i universitetsverdenen eller i visse sektorer av maktfeltet. Musikkfeltet er nettopp «en av dessa osäkra platser i det sociala rummet» som tilbyr vagt definerte posisjoner som snarere må skapes enn å overtas i ferdig tilstand (jf. Bourdieu, 2000, s. 328). Framtidsutsiktene er ekstremt varierende, og posisjonene elastiske og krevende. Dette er forklaringen på at kunstfeltet trekker til seg og tar imot aktører med svært ulike egenskaper og disposisjoner. Fordi kunstneryrket (herunder sangeryrket) er så vanskelig å definere, vil det ikke være snakk om en profesjon eller et yrke i sin egentlige betydning. I motsetning til for eksempel en universitetskarriere, er kunstneryrket

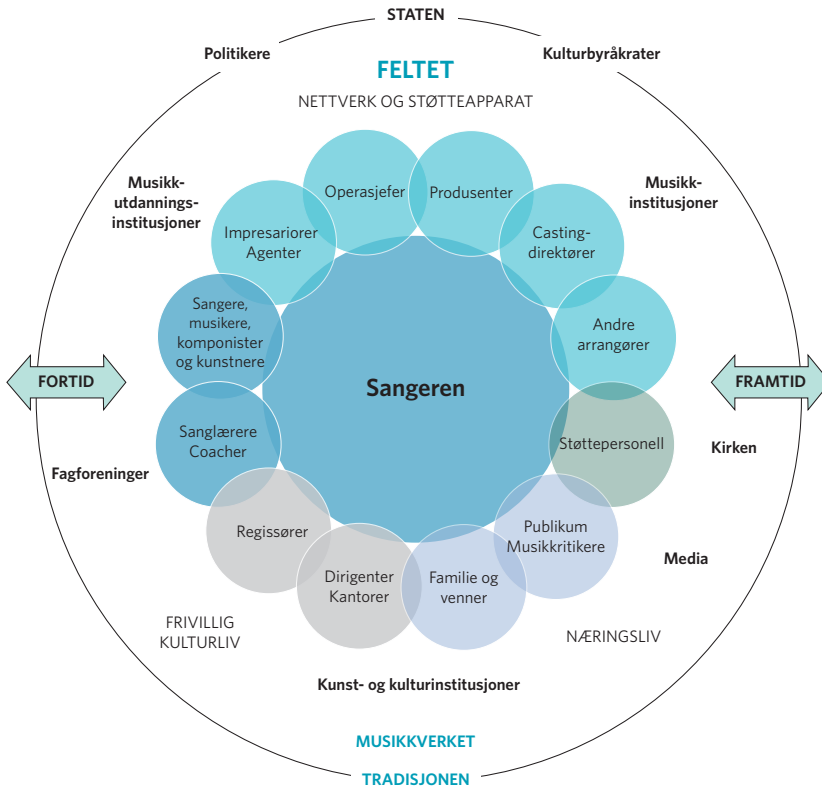
i själva verket ett av de minst kodifierade som finns; det är också ett av de yrken som har svårast att tydligt definiera (och att försörja) dem som åberopar sig på det, och som ofta inte kan ägna sig åt denne uppgift som för dem är den viktigaste utan att ha ett annat arbete bredvid, som ger dem deras huvudsakliga inkomst. (Bourdieu, 2000, s. 329)

Dette sær- og fellestrekket ved kunstneres arbeidsmarked er redegjort for i boka. Jeg finner også at yrket «klassisk sanger» kan være vanskelig å legitimere, og at det framstår diffust for utenomverdenen. Sangerinformantene forteller at de stadig må forklare og forsvare hva de holder på med og hvorfor. Dette kan også ha å gjøre med at sangeryrket ikke har oppnådd samme autoritet som andre kunstneryrker i det offentlige rom, for eksempel forfattere. Å forstå det klassiske sangeryrket som profesjon vil kunne dekke over noen problemer; som at sangeryrket lar seg utdanne til. Med dette mener jeg at «profesjon» i enda større grad vil kunne underkjenne det usikre ved yrket. Men usikkerheten forsvinner ikke ved å kaste blå i øynene på dem som søker seg til vokalfeltet. Det er ikke plass til alle. Og som jeg har vist i boka, har de konstituerende trekkene ved sangeryrket og musikkutdanningsinstitusjonene en innebygd treghet

som er dypt befestet i den klassiske sangens tradisjon. Disse konstituerende trekkene lar seg ikke fjerne ved å kalle yrket ved et annet navn. Til tross for høy mobilitet i samfunnet, er det altså en form for stabilitet ved praksisen, som kan forklares ved hjelp av Bourdieus feltbegrep.

I bourdieusk forstand eksisterer ikke sangeren uten et kunstnerisk felt. Men konstitueringen av feltet gjennom en gradvis prosess, kan heller ikke konstrueres uten å gå veien om sangeren. Når sangeryrket er såpass vanskelig å definere, har jeg i studien anvendt feltbegrepet som «et orienteringskart» (jf. Gustavsson et al., 2012, s. 16). Dette primært for å få å danne et bilde av musikkfeltets posisjoner og hierarkiske struktur/maktdimensjoner. Fordi alle produksjonsfelt har en spesifikk struktur som avhenger av fordelingen av ressurser (kapital), slites sangere langs et kontinuum mellom den autonome og heteronome polen i feltet. De synger ikke bare for sangens skyld, men også for å «overleve». Samtidig er det ikke penger som driver dem – da ville de ha valgt et annet yrke, forteller informantene.

Makten til å kunne ha innflytelse på de interne kampene er ikke likt fordelt, men avhenger i stor grad av den posisjon som kapitalen gir. Klassiske sangeres praksis: Hvor sangerne synger, hvordan de synger, hvilke standpunkt de tar i feltet, hva slags repertoar de foretrekker, kort sagt hva som er ettertraktet, er ikke bare avhengig av kapitalen alene, men også av deres habitus. Feltet har også en internasjonal utstrekning, både ved at utenlandske aktører praktiserer i hjemlige trakter og at nasjonale aktører praktiserer utenlands. Dessuten krysser ofte kunstnere grensene mellom de ulike kunstfeltene og kunststartene. På samme vis står også nasjonale og internasjonale musikkinstitusjoner, det være seg operahus, konserthus eller utdanningsinstitusjoner, i relasjon til hverandre og til det økonomiske og politiske feltet. Musikkfeltet består til enhver tid av spesialiserte aktører og institusjoner av ulike typer som involverer sangere/musikere (frilansere og fast ansatte på heltid eller deltid), dirigenter, regissører, produsenter, impresarioer, sanglærere, direktører, administrativt personale, ulike typer støttepersonell, musikkritikere, politikere, kulturbyråkrater, musikkinstitusjoner, kirken, andre typer oppdragsgivere, utdanningsinstitusjoner, agentbyråer, fagforeninger, medier osv. Disse posisjonene står i relasjon til hverandre, slik figur 3 illustrerer:



**Figur 3.** Musikkfeltet – et rom av muligheter.

Det som i bourdieusk forstand binder musikkfeltets aktører sammen, er kampen om definisjonsmakten. Som forskningsmaterialet viser, dreier det seg sett fra sangernes ståsted blant annet om hva som er god eller dårlig musikk (altså smakshierarkier), herunder en symbolsk kamp om hva som er «riktige» syngemåter, handlemåter og væremåter. Det kan altså dreie seg om hvordan sangere skal synge, te seg, takke, hilse, protestere og tale. Kort sagt hva som skal sies og gjøres, både på og utenfor scenen. Slik oppstår også stereotypier i feltet. Den underliggende grunnstriden er å forstå som en «kamp» om hvem som til enhver tid er gode sangere og hvem som ikke er det, eller snarere – hvem som er profesjonelle, og hvem som er amatører.

Klassiske sangere står som nevnt i en rekke ulike yrkesrelasjoner både i og utenfor kunstfeltet parallelt med eget sangerverke. Å være solist på heltid og *three-prong-singer* (jf. Fleming, 2005), trer fram som den ultimate posisjonen. Dette trenger nødvendigvis ikke være uttalt, men slik jeg ser det, er

det denne posisjonen som legger føringene, og det er her den høyeste prestisjen og anerkjennelsen i feltet ligger. Det innebærer å være fortrinnsvis operasanger, men også å kunne gjøre klassiske konserter på andre arenaer, for eksempel med orkester og kor, eller liedkonserter. Noen få sangere har fast ansettelse, men disse stillingene er under hardt press til fordel for åremålskontrakter og korttidsengasjement. Fordi konkurransen generelt er stor, og ekstra stor innen det lyriske sopranfaget, sjonglerer svært mange frilanssangere mellom oppdrag utenfor *three-prong*-området. Mange heltids- og deltidssangerne må beherske en «potettilværelse». Sangere er derfor ikke endimensjonale individer med begrensede sosiale relasjoner. De deltar på tvers av ulike arenaer, både i og utenfor kunstrområdet, og kan sies å ha «multiple identiteter» (jf. Hammerslev, 2009, s. 83).

Klassisk sanger, som en dominert posisjon i musikkfeltet, står altså i relasjon til en rekke andre posisjoner, både over- og underordnede. Som i andre felt, er ikke posisjonene i musikkfeltet fiks ferdige. Klassiske sangere utdannes derfor ikke til faste posisjoner, men «kan flytte (og blir flyttet) fra den ene posisjonen til den andre» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 74). Feltets løpebaner; de individuelle bevegelser i tid gjennom posisjoner i det sosiale rommet, kan ha mange ulike retninger (oppover eller nedover) og bevegelige gjennomgangspunkter hvor folk treffes for kortere eller lengre tid. Dette midtre området mellom den autonome og den heteronome polen, blir «til et sted for forholdsvis mye usikkerhet og ubestemthet [...] fordi menneskene som treffes der for kortere eller lengre tid skaper bevegelse i posisjonene gjennom sine egne bevegelser» (Bourdieu, 1995a, s. 168). Jo lengre tid det tar, og jo mer krefter man bruker for å flytte seg mellom posisjonene, desto større avstand er det mellom dem. Denne skjellsettende avstand er konstituerende for hans eller hennes posisjon eller synspunkt. Sangeren inntar, som andre aktører, den estetiske posisjonen som er potensielt mulig «inden for feltet af muligheder» (jf. Bourdieu, 1997, s. 69). Usikkerheten eller spenningen som oppstår, er det som gjør vurderingskulturen så fremtredende i sangerpraksisen.

## 10.4 Vurdering som svar på usikkerhet

Vurderingsaspektet blir en helt sentral akse i min teoretisering av sangeryrket. Hele feltet oser av verdsettende vurderinger som også er knyttet til følelsesaspekter og personlighetstrekk. Det innebærer at informantene i

stor grad forstår og «dømmer» både egenskaper, løpebanene og praksisen vurderingsmessig. Selv om det er individuelle forskjeller, er det et generelt trekk i forskningsmaterialet at sangerne forteller og reflekterer over sine livshistorier samtidig som de vurderer sine egne baner opp mot andres baner, og hva som kunne ha vært, eller hva som kan komme til å skje i framtiden ut ifra hvor de befinner seg i sine potensielle baner. Informantene vurderer også de egenskaper, både stemmemessige og personlige kvaliteter, som de mener er nødvendige for å kunne oppnå en profesjonell sangerkarriere, herunder egne og andres handlemåter; talemåter, syngeomåter, musiseringsmåte, formidlingsmåter, væremåter, utseende, gester og så videre.

Det handler alltid om «å like eller ikke like noe», erfarer informantene. Dette forstås i lys av de relasjoner sangere står i, det være seg sangerkollegaer eller dirigenter, produsenter, musikere, regissører, castingdirektører, operasjefer, impresarioer, professorer, publikum, medier, familie og venner, samt hendelser i eget liv som i deres selvfortolkning har innvirket på løpebanene og muligheter for handling i feltet. Egenvurderinger er også fremtredende, og slik jeg tolker forskningsmaterialet vurderer kort sagt alle alt og alle, nærmest uavbrutt. Denne vurderingspraksisen tolker jeg altså som et svar på den usikkerhet som preger både sangutøverne, sangopplæringen, sangutøvelsen og sangeryrket.

Noen vurderinger er sterke, mens andre oppleves vage eller snarere tveytidige når de uttrykkes skriftlig eller overføres til prosa. Det kan være vurderinger av typen: «Egentlig synes jeg at kunstnere kan være noe herk, på alle nivå og i alle miljøer. Og de har bare skjønt hvordan de skal manøvrere seg og er hyggelige med de rette menneskene». Eller som dette:

Operasangerne som går inn i kirkemusikken har ikke peiling altså, for de tror at de skal ha lyset på seg hele tiden. Men plutselig er det en oboist som skulle ha hatt lyset, eller en cellist. Og hvis man ser på partiturene på den måten der, så blir de veldig morsomme og levende og inkluderende for alle musikerne å være med å spille, og det merker publikum.

Eller som dette:

Noen av disse gutta, de knytter kontakter og er utrolig flinke til å holde på dem hvis de først får en kontakt et sted. Og de mener noe i det ene øyeblikket som kan være ganske negativt, og i neste øyeblikk når de treffer vedkommende som



de snakker om, så er de så hyggelige som bare det. Og hvis en jente hadde sunget sånn som mange av disse gutta gjør, så hadde de aldri fått jobb. De må være så utrolig mye bedre. Og da har det noe å gjøre med hva den som sitter og bestemmer liker. Og hvem den som sitter og bestemmer liker.

Og som dette:

Det forundrer meg at sangere som er kjempeflinke både vokalt og på scenen begynner å skifte til de litt større tingene alt for tidlig, og som hele tiden drar det et hakk videre. Så blir det kjempesvært nede og så mister du toppen, og skal prøve å lappe dette sammen etter hvert. Det er sangerinne på sitt verste synes jeg. Det blir jo grusomt å høre på, og de er jo helt ute å kjøre. Men da har de allerede oppnådd en status. Gjort stor karriere, og du kan leve lenge på en sånn status, i ti år, mens andre som er hundre ganger bedre, de er ukjente fordi de kanskje ikke har psyke til å sloss for roller og som fungerer best innenfor faste rammer med folk som bryr seg.

Og til slutt:

Man blir litt provosert og litt irritert over hvordan noen sangere bruker sine attributter både på den ene og den andre måten. Og koketterer og griner, og gjør alt mulig. Og det må jeg si også, at da jeg studerte, så måtte vi jo gi ekstra støtte til de kvinnelige sangerne, for «de var jo så følsomme». Men alle har vi jo følelser. Og der synes jeg faktisk at kvinner har hatt et monopol til å bruke et eller annet altså, i tillegg til utseendet. At det har vært mer akseptert at de spiller på et større register, sett utenfra.

Sangernes vurderinger kan forstås som en symbolsk kamp om hvilke oppfatninger av den sosiale verden som skal være gjeldende. Den praktiske kunnskapen som kommer til uttrykk i praksisen, drives av en praktisk sans gjennom en forestilling om hva som er det riktige, gode, kloke, sanne, rasjonelle eller fornuftige å gjøre til enhver tid. Slik kommer vurderingene til uttrykk gjennom forskjellige klassifikasjonsskjemaer eller klassifikasjonsprinsipper for hvordan man skal anskue og oppdele verden, det vil si forskjellige former for smak (jf. Bourdieu, 1997, s. 24). Uttrykk for holdninger, personlig uttrykk og stil som for noen sangere kan oppleves naturlige, kan for andre oppleves prangende eller vulgære. Slik blir ulike smaksdommer til symbolske forskjeller som konstituerer seg som et «egentlig sprogsystem» (s. 24). Om dette utdyper Bourdieu (1999a, s. 251):

Å være kjent og anerkjent betyr også å besitte makt til å gjenkjenne og å anerkjenne, å stadfeste, å kunne uttrykke seg med en viss suksess om hva som fortjener gjenkjennelse og anerkjennelse, og mer generelt, å kunne uttrykke det som er, eller enda bedre, å kunne uttrykke hva som er ved det som er, hva man skal mene om det, gjennom et performativt utsagn (eller en forutsigelse) som kan bringe det som er sagt til eksistens i samsvar med utsagnet.

Symbolisk makt er en makt til å skape ting med ord, gester og kroppsspråk; en makt til innvielse eller til å skjule eller åpenbare ting som allerede er der (Bourdieu, 2008a, s. 68). Symbolisk makt dreier seg i siste instans om en makt til å konstruere den sosiale virkeligheten. Kampen om den symbolske makten kan for eksempel handle om hvilke oppfatninger som hvem som er «ute» og hvem som er «inne» på et gitt tidspunkt, det være seg sangere, instrumentalister, regissører, dirigenter, lærere, utdanningsinstitusjoner eller kulturinstitusjoner. Kampen kan også dreie seg om hvilke kunnskapsformer og egenskaper (for eksempel personlige, vokale, musikalske, sceniske, musikkfaglige) som er verdifulle og hvilke musikksjangre eller framføringspraksiser som er legitime eller ikke. Men som nevnt er sangere (med unntak av de aller største), først og fremst i en posisjon til å *ha* kunstnerisk anerkjennelse, ikke til å *gi* en slik anerkjennelse (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 320). De kan heller ikke anerkjenne seg selv, og dette understreker en slags maktesløshet som nettopp vil kunne gi seg utslag i vurderinger.

Sangernes vurderinger kan også forstås som legitimerende «unnskyldninger», noe enkelte informanter selv er inne på. Alle vet for eksempel at stemmefaget i stor utstrekning er bestemmende for hvilke sceniske roller som er aktuelle, og på den måten kan stemmefaget anvendes som et forsvarende, en sovepute eller en trøst. Når det gjelder selve sangutøvelsen, kan en annen legitimerende unnskyldning være at stemmen er sårbar. Som informantene uttrykker, finnes det få dager i året hvor sangformen er helt på topp. Overdrivelser, bakvaskelser, ironi og sarkasme av ulike typer kan dermed tolkes som performative eller standardiserte bortforklaringsprinsipper hvor ting blir satt på spissen. I noen tilfeller kan vurderingene dessuten forstås som et retorisk grep for å senke forventningene eller for å høste empati.

Som presisert flere steder i boka, er det sangutøvelsen og musikken som er omdreiningspunktet i praksisen. Det er sangen det «forhandles» om. Men å syngje er ingen sikker kunnskap, og vurdering av sangfaglige prestasjoner er bare «objektivt til et visst punkt, men deretter subjektivt herfra til månen» (Ingrid). Vurdering av vokale prestasjoner forutsetter i henhold til Gynnild (2010, s. 7) at vurderingskriteriene, altså kvaliteten på det som skal vurderes, alltid står i forhold til et normativ standard, men at begge størrelsene ofte blir utilstrekkelig konkretisert. Den største utfordringen i utøvende disipliner innebærer at standarder ikke er direkte målbar (s. 13). Dette skaper usikkerhet. Vurderinger står alltid i relasjon til noe eller noen. Den sosiale praksisen involverer sangutøvelsen, musikken og estetiske og kroppslige erfaringer, men også sosiale forhold, arbeidsmarked, makt og hierarkisering. Og i siste instans er det jo slik at alle mennesker har et forhold til stemmen og en mening om den, bevisst eller ubevisst. Stemmer gjør inntrykk på oss, både positivt og negativt.

Idealsangerlivet finnes ikke. Det å stå på de største scenene er heller ikke alle sangeres drøm. Jeg har vært inne på at usikkerhet kan forstås som avstanden mellom de investeringer som gjøres og de målene som oppnås (jf. Menger, 2014). Snur vi på det, vil suksess slik den oppleves, innebære at dette gapet er betraktelig redusert. På den måten vil sangere uansett posisjon kunne oppleve at de har funnet sin plass i sangerverdenen. Sangere som lever på en drøm som aldri nås, blir ulykkelige. Dette er selvsagt trivielt. Men på grunn av sangeryrkets egenart og de krav som hører til praksisen, vil det være rimelig å si at en «lykkelig sanger» har funnet en livsstil hvor forholdet mellom de subjektive forhåpningene og de objektive mulighetene er i mest mulig overensstemmelse (jf. Bourdieu, 1999a, s. 224–225). Sangere bør utfordre grensene (Brage), men ikke stå «på grensen av sin egen utilstrekkelighet til enhver tid» (Stian). Det gjelder å finne en god balanse.

Investeringen i sangerpraksisen vil alltid være forbundet med usikkerhet, «men en begrenset usikkerhet, som på en måte er regelstyrt» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 222). Derfor er spillanalogien så treffende:

For at dette spesielle forholdet mellom subjektive forhåpninger og objektive muligheter, dette forholdet som bestemmer investeringen, interessen, *illusio*, skal kunne opprettes, må de objektive mulighetene plassere seg mellom det

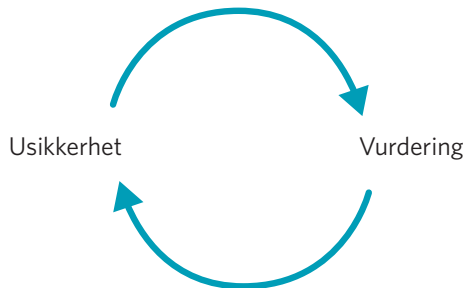
absolutt nødvendige og det absolutt umulige; aktørens muligheter for å vinne må hverken være lik null (uansett hva man gjør, så taper man) eller garantert sikre (uansett hva man gjør, så vinner man), eller sagt på en annen måte: Ingenting må være absolutt sikkert, uten at alt av den grunn skal være mulig. Spillet må ha en porsjon uvisshet, en porsjon eventualitet, eller «spillmargin», men det må også være en viss nødvendighet i eventualiteten og dermed en mulighet for kunnskap. (Bourdieu, 1999a, s. 222)

For sangeren gjelder det altså å tilpasse målene og «begjæret» etter å synge til muligheten for å tilfredsstille det (jf. Bourdieu, 1999a, s. 225). Som studien viser, er det flere sangere som har mistet sin «interesse» eller justert sine ambisjoner i møte med feltet. Noen har også falt fra underveis i yrkeslivet. Faktorer som nevnes i den forbindelse er blant annet trygg økonomi, barnefødsler og prioritering av familieliv. På grunn av markedets harde betingelser er det mange sangere som «knekker» og mister troen på både seg selv og det de driver med. Og mange blir tiet i hjel. Studien viser også at sangere søker «det hjemlige» for å kompensere for usikkerheten og det de opplever som utrygt.

Sangerinformantene gir uttrykk for at de ikke bare synger for anerkjennelsens del. De synger også for å synge. Å lykkes som sanger innebærer å ha «en indre glede, som er en kroppslig følelse», hvor det ikke alltid handler om å få «sånn voldsom oppmerksomhet» (Solveig). Bak kampen om anerkjennelse ligger det en drivkraft som knytter seg til den eksistensielle meningsdimensjonen i sangutøvelsen, musiseringen og formidlingen, selv om den alltid er relasjonell. For som Fleming (2005, s. 134, min oversettelse) uttrykker: «Hvorfor skulle vi ellers holde på?» Sang er kroppslig. Det å synge er «så veldig personlig, så veldig deg» (Ingrid). Sangernes valg kan derfor forstås som en «nødvendighetsdiskurs» (jf. Mangset, 2004, s. 141). Profesjonelle klassiske sangere kan sies å investere hele sin kropp og sin væren i et felt hvor ikke alle har de samme mulighetene. Mange opplever derfor skuffelser. De får ikke livet og karrieren, altså sangerlivet, til å henge sammen.

Vurderingskulturen blir fremtredende i møtet mellom sangerne og feltets «krefter». Den opplevde usikkerheten genererer vurderinger, men vurderingene slår på sin side tilbake på usikkerheten. Dette sirkulære fenomenet (figur 4) oppfatter jeg som doksisk; så selvfølgelig at informantene ikke legger merke til det. De har alle mer eller mindre samme

klassifiseringssystem i hodet (jf. Bourdieu, 1991, s. 107). «Det er bare sånn det er», sier mange når de forteller om sine sangerliv. Og selv om informantene gir uttrykk for en stor uvilje mot «systemet» og viser til en reflektert oppfatning av sangerverdenen og sangerpraksisen, er det ikke like sikkert at de forstår sammenhengen knyttet til hvordan denne logikken har oppstått (se også kap. 10.5).



**Figur 4.** Usikkerhet og vurdering – et sirkulært fenomen.

Den praktiske tro er konstituerende for tilhørighetsforholdet til feltet (jf. Bourdieu, 2007b, s. 112). *Doxa* hindrer at det stilles spørsmål ved selve prinsippene, fordi dette truer den gitte orden og overenskomstene som danner grunnlaget for virksomheten i den klassiske musikkverdenen. Når sangerne vurderer den sosiale praksisen, er det sjelden i direkte opposisjon til dem som innehar de betydningsfulle posisjonene i feltet, selv om også dette skjer med alt hva det måtte innebære av sanksjoner. I det sangerne for eksempel iverksetter «sangerrevolusjoner» trues ikke feltet «ovenfra», men «nedenfra». Fordi feltets strukturer er historisk frambrakt, og dermed har en tendens til å reprodusere seg selv, er det sannsynligvis ingen garanti for at slike utspill skal endre allerede etablerte praksiser i feltet, i hvert fall ikke på kort sikt. Så lenge troen på at noen kan nå toppen av pyramiden er i spill, vil sangerlivet alltid være usikkert. For til syvende og sist dreier det seg om et felles anliggende knyttet til troen på spillets verdi. Med utgangspunkt i Bourdieu (1991, s. 239) vil det si at uavhengig av posisjon, bindes feltet sammen av alle aktører som har tilknytning til sangen (musikken), som er interessert i sang, som har interesser i sang og i sangens eksistens. Kort sagt de som lever av sangen og for sangen.

## 10.5 Betragtninger

I kapittel 4 redegjorde jeg for forskningsforløpet og reflekterte over anvendelsen av livshistorie som metode, vitenskapsteoretisk ståsted, utvalgsriterier og etiske hensyn og dilemma knyttet til mange sider av forskningsprosjektet. Også kvaliteten av livshistoriestudien ble diskutert i lys av undersøkelsens troverdighet. Jeg vil nå avslutte med noen betraktninger omkring anvendelsen av livshistorier som metode sett i lys av det teoretiske rammeverket.

I boka har livshistorier vært en kilde til å få en forståelse av klassiske sangeres selvfortolkninger, deres refleksjoner og vurderinger av veien de har gått. Gjennom livshistoriene har jeg fått innblikk i hvilke muligheter og begrensninger de i lys av usikkerhet på mange nivå har opplevd som sentrale for å få tilgang til, men også for å kunne opprettholde en posisjon i det klassiske musikkfeltet. Også hvordan sangere forholder seg til usikkerhet som et konstituerende vilkår. I den biografiske forskningstradisjonen jeg har lagt meg tett opp imot, understrekes betydningen av kontekstualisering av den enkelte informants livshistorie i tid og rom. «En historie» vil nettopp kunne bidra til å fange inn både konteksten hvor livsfortellingen er lokalisert, og rammeverket for tolkningene av den. Goodson og Sikes (2001) uttrykker i den forbindelse: «In this way it is possible to gain some glimpse of, and insight into, the rupture and the marriage between individual lives and the social settings in which they are lived» (s. 107). Fordi livshistorieforskning trekker på kontekstuelle faktorer som virker inn på livsfortellingene, skiller denne forskningstradisjonen seg fra narrativ forskning, selv om det er et slektskap.

Jeg har i studien fulgt hver enkelt sangerinformants løpebane, og lagt vekt på å skrive inn disse banene i et sosialt rom. En *sosial løpebane* er i bourdieusk forstand et alternativ til *livshistorie* (Barrett, 2015, s. 4). Det sosiale livsløpet livshistoriene forsøker å gjenskape, kan på den måten defineres «som den *serie av positioner* en agent eller en viss grupp av agenter successivt innehaft i en rad rum» (Bourdieu, 2000, s. 372). For å forstå sangernes livshistorier (eller løpebaner) har jeg til dels gått «omveien» via konstruksjonen av rommet – for som Bourdieu (2004, s. 93–94) retorisk spør – «hvem ville finne på å snakke om en reise uten å ha en viss forestilling om hva slags landskap den finner sted i?». Anvendelsen av ulike

dokumenter som supplerende kilder har bidratt til å utvide forståelsen av dette landskapet. I boka har jeg lagt vekt på å plassere klassiske sangere og den klassiske vokaltradisjonen inn i vitenskapen, i historien og i relasjon til musikkfeltet som sangerne sikter seg mot og handler i. Ved å fokusere på den historiske forankringen, erfaringen og alt som inngår i praksis, har konteksten blitt ontologisk forankret.

Livshistoriene er forstått som moderate sosiale konstruksjoner, og innebærer at jeg har undersøkt om sangerens livsfortellinger har fulgt noen bestemte mønstre eller spor (jf. Mangset, 2004). Informantenes fortellinger helt fra tidlig barndom og gjennom alle livsfasene med sine overganger, kan sies å representere en måte å forstå og organisere egne livshistorier på; som et prosjekt som har en kronologisk og logisk orden, med en begynnelse; et utgangspunkt og en slutt (Bourdieu, 1995b, s. 68). Livshistoriene, eller de selvbiografiske fortellingene, er sannsynligvis inspirert av et ønske om å skape mening, hvor blikket er rettet både bakover og framover for å skape begripelige forbindelser mellom successive stadier eller faser i en nødvendig utvikling (s. 69). En slik «artifisiell meningsskapning» om livsløpet, og en spontan oppfattelse av eget liv som en serie hendelser på rekke og rad, er gjerne forskeren tilbøyelig til å akseptere (jf. Broady, 1991, s. 391).

Ved å anvende Bourdieus perspektiver på handling, har jeg forsøkt å bryte med det som kan karakteriseres som en «hverdagsforestilling» om livsløpet. Til tross for at jeg har forsøkt å unngå å framstille sangerlivet som en «totalitet», er det likevel en viss fare for at det kan oppfattes slik når jeg har beveget meg på langs i de tilbakeskuende livshistoriene. Også fordi analysekapitlenes overordnede struktur følger en form for kronologisk rekkefølge som kan gi inntrykk av at hvert enkelt sangerliv har en endelig mening, en finale. For å sikre den interne sammenhengen i dette rikholdige materialet, har denne innfallsvinkelen likevel vært nødvendig. Parallelt med bevegelsen på langs, har jeg søkt på tvers i livshistoriene (jf. Haavind, 2000). Denne hermeneutiske pendlingen mellom helhet og del har gjort det mulig å få øye på og tematisere informantenes subjektive oppfatninger i lys av ulike mulighetsbetingelser gjennom sangerlivet.

Når jeg i hovedproblemstillingen spør hvordan profesjonelle klassiske sangeres løpebaner og praksis konstitueres, har dette hatt en dobbelt

funksjon. I et praksisteoretisk perspektiv er det ikke nok å søke i *sanger-subjektet* «etter mulighetsbetingelsene og begrensningene for den objektive kunnskap» (jf. Bourdieu, 1999a, s. 125). Det dreier seg også om å søke hver enkelt sangers habitus og en gruppe sangeres habitus sett i relasjon til musikkfeltet og de mulighetene som finnes der, det vil si «en særlig relation til et særligt univers af sandsynligheder» (Bourdieu, 2007b, s. 108). Sangerpraksisen er verken slik jeg har konstruert den, men heller ikke slik sangerinformantene i retrospekt grunngir den.

Utgangspunktet for det bourdieuske perspektivet i boka, er at i løpet av sangerlivet går den enkelte sanger gjennom en sosialiseringsprosess hvor bestemte forståelser og praksiser utvikles og internaliseres og blir en del av sangerens *habitus*. Oppkomsten av deltakernes habitus innebærer de forskjellige holdningssystemer eller system av disposisjoner som er ervervet gjennom et bestemt livsløp, og som gir mer eller mindre fordelaktige muligheter til å kunne virkeliggjøres i feltet (Bourdieu, 2000, s. 312; Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 91). Slik kan ethvert sosialt livsløp forstås som en spesifikk måte å ferdes gjennom det sosiale rommet, hvor habitus' disposisjoner kommer til uttrykk. Hver forflytning mot en ny posisjon markerer en etappe i den sosiale aldringen (som må ses i forhold til biologisk alder), og på veien forkaster man en mer eller mindre omfattende mengde erstattelige posisjoner, noe som ugjenkallelig begrenser registret av opprinnelige forenelige muligheter (Bourdieu, 2000, s. 373).

Hver enkelt produsent, det være seg en skribent, en kunstner eller en vitenskapsmann, konstruerer sitt eget skapende prosjekt ut fra en oppfatning av de tilgjengelige mulighetene, og denne oppfatningen er sikret gjennom de kategoriene for persepsjon og verdsettelse som er skrevet inn i hans eller hennes habitus gjennom en bestemt løpebane. (Bourdieu, 1996, s. 121)

Forholdet som etableres mellom den enkelte aktør og feltets krefter, forstås derfor som «et forhold som objektiverer seg i en *løpebane*» (Bourdieu, 1996, s. 128). Slik avhenger sangutøvelsen og løpebanenes retning av sangerens situerte erfaringer og de tilgjengelige kontekstuelle ressurser som hver enkelt til enhver tid har til rådighet. Gjennom dette konstrueres nye individuelle handlemåter. De objektive strukturene, forstått som ikke-determinerende mulighetsbetingelser, blir sånn sett viktige for regulering av handling. Disse strukturene eksisterer to ganger, det vil si som objektivitet



av første grad (fordeling av materielle ressurser og midler til å tilegne seg knapper og goder og verdier sosialt sett). De eksisterer også i andre grad i form av klassifikasjonssystemer (mentale og kroppslige skjemaer) som «på et *symbolsk plan* fungerer som ramme for den enkeltes handlinger, adfærd, tanker, følelser og vurderinger» (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 21).

Når det er sagt, har jeg flere steder i boka tatt til orde for at disse mulighetsbetingelsene ikke synes å være like skjult «bak ryggen» på informantene, slik Bourdieu fastholder. Et eksempel er når Gitte uttrykker følgende: «Oppdragsgivere må jo tenke på to ting: Det ene er om sangeren er god, om han kan utføre oppdraget på en tilfredsstillende måte. Det andre er markedsføring av den sangeren». Som Gitte er inne på handler det «om navn og om man er kjent, og at noen andre tror på dem»:

Men det er selvfølgelig også fordi det er noen andre som kan tjene penger på dem. Og det er klart, hvis du har en kjempegod sanger som ikke er kjent så kommer det ikke noen folk og da er det bedre å ta en som har et navn. Så det er et viktig moment. Og det er jo også meget interessant, ikke sant? De agenter som sitter ute i verden skal også tjene penger. Og selvfølgelig vil de ikke sende noe skitt ut i verden. Det er en synergieffekt.

En lignende uttalelse har Brage: «Det er klart at oppdragsgiverne skal finansiere sin virksomhet, og da må de jo ta noen som de tror selger. Så kvalitet er bra, og kjent navn er bra for dem». Umiddelbart kan det derfor forstås dithen at Bourdieu ved å insistere på sitt eget prosjekt om objektivisering, opphøyer seg selv og sin praksisteori som den eneste veien å gå vitenskapelig fram for å oppnå en adekvat forståelse av verden. Overført til denne studien blir det derfor betimelig å reflektere over hva det er jeg ser, som informantene ikke ser. Har jeg klart å avdekke noe av praksisens tvetydighet ved å søke den dobbelte sannhet? Et annet spørsmål er om anvendelsen av Bourdieus prakseologi har sperret utsikten for noe annet? En måte å se dette på, er at når Bourdieu insisterer på at forskeren skal foreta et «dobbelt brudd», dreier det seg om å forstå en helhet som er større enn forståelsen av en enkelt hendelse eller en enkelt opplevelse. Den samme skolastiske logikken bør med andre ord ikke reflekteres likt både på helheten og på delene. Som nevnt flere steder, dreier det seg ikke om å komme fram til en ny entydighet, snarere om å understreke det mangetydige (jf. Frønes, 2001). Derfor har det også vært viktig å anvende

livsløpsperspektivet for å få en bedre forståelse av tid og endring over tid. Videre har en tverrfaglig innfallsvinkel og noen kontrasterende perspektiv og begreper stedvis bidratt til å belyse delene. Men det er bevegelsen på tvers i sangernes livshistorier som har gjort det mulig å utvikle en analytisk forståelse som skiller seg fra informantenes selvforståelse (jf. Haavind, 2000, s. 176). Dette fordi det ikke dreier seg om forståelsen av hver enkelt sanger, men relasjonene mellom dem og feltet.

Bourdieu's habitusbegrep har tidvis bydd på motstand i arbeidet med denne studien. En forståelse kan med Broady (1991) være at sangeres eller sangergruppens habitus, som et system av disposisjoner, genererer de måter å handle, tenke, oppfatte og vurdere verden på som kreves i bestemte sosiale sammenhenger ut ifra et begrenset antall prinsipper (s. 229). Et argument er at det i sang, som i mange andre yrker, i stor grad krever «en praktisk deltakelse fra kroppens side, og dermed en mobilisering av den kroppslige 'intelligens' som kan være bestemmende for en transformasjon, eller til og med en inversjon av de ordinære hierarkier» (Bourdieu, 1999a, s. 150). Den praktiske kunnskapen Bourdieu forfekter, gjør det mulig for aktøren «å fremkalle tilpassede strategier som hele tiden fornyes, men innenfor de strukturelle begrensninger som de er produkter av, og som definerer dem» (Bourdieu, 1999a, s. 144). Habitusformene vil derfor alltid endres av nye erfaringer, men aldri fullstendig, fordi vi alltid vil bringe fortiden med oss inn i nåtiden. Likevel opplever jeg at sangerinformantene er i stand til å tenke igjennom, vurdere og redegjøre for egne handlingsmotiveer og de forhold som er knyttet til handlingene uten at dette skjer kontinuerlig. Og i likhet med Aslaksen (2004, s. 192) finner jeg at også denne studiens informanter framstår med en reflektert og nokså kritisk holdning, i dette tilfellet til musikkfeltet og yrkesrollen som sanger.

Jeg har tatt til orde for å forstå habitus som «moderat refleksiv», blant annet fundert i Aarseth (2009), Crossley (2001), Giddens (1996) og Shilling (2004, 2008, 2012). Dette innebærer at aktørene er i besittelse av en diskursiv bevissthet som gjør dem mer kapable til å forhandle sine identiteter. Det gir likevel mening at habitus «accommodates past experiences in a cumulative form» (Abbing, 2002, s. 91). Videre gir det mening at selv om ingen sangere har den samme livshistorien og habitusen derfor varierer

fra en sanger til en annen, så deler de ofte en felles bakgrunn og et felles miljø. Derfor er det adekvat å snakke om det Abbing kaller en «modal» habitus eller gruppehabitus.

Bourdieuens praksisteori er anvendt som redskap for å få hjelp til å løfte informantenes livshistorier og mitt eget innenfrablikk ut av feltets verdisystem (selv om noen vil hevde at Bourdieu har blitt feltets verdisystem). Det er sangerposisjonen som er utsiktspunktet i denne boka. Dette innebærer et begrenset utsyn, og at jeg som forsker ikke har kunnet bevege meg fritt mellom sangerposisjonen og andre posisjoner i feltet (jf. Hammerslev, 2009, s. 89). Samtidig tror jeg at et viktig bidrag fra denne studien nettopp kan være at jeg studerer sangere som sådan, mens andre studier studerer musikergruppen, eller enda bredere – kunstnergruppen, under ett.

I boka har jeg argumentert for en abduktiv tilnærming, men det er selvsagt en fare for at teksten stedvis bærer preg av «se hvordan teorien passer med mine funn», hvor sammenfall konstateres. Når det er sagt, valgte jeg ikke enkleste motstands vei da jeg gikk inn i Bourdieu-universet, som var relativt nytt for meg da jeg startet dette prosjektet. Jeg opplever at innfallsvinkelen jeg har valgt, har bidratt til å utvikle min epistemiske refleksivitet som et dialektisk forhold mellom teori og forskningsmessig praksis (jf. Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 45). Men fordi det sosiologiske universet ikke ligger innbakt i min «habitus» har dette utenfrablikket på praksisen også bydd på motstand. Teori kan, som Christophersen (2009) skriver, ikke «brukes til å autorisere eller legitimere den praksis man selv er en del av. Teori må tvert om kunne hjelpe forskeren å utvikle et kjølig og kritisk blikk på eksisterende praksis» (s. 35). Det opplever jeg i høyeste grad at perspektivene jeg har valgt har bidratt til. Samtidig har jeg muligens fanget opp sider ved praksisen som et utenfrablikk ikke kan på samme måte.

I intervjusamtalene har informantene delt informasjon av svært personlig karakter knyttet til fortidens opplevelser og framtidige forventninger. Den sensitive informasjonen innebærer etiske dilemma som har bidratt til at jeg har stått overfor en dobbel utfordring: på den ene siden ivaretagelse av, respekt for og hensyn til informantens integritet, og hensynet til studiens formål og problemstillinger på den andre. Informantene (noen mer enn andre) beveger seg dessuten ofte inn på det som på hverdagspråket kan karakteriseres som baksnakking og sladder. Jeg har

valgt å gripe fatt i dette snarere enn å forkaste denne typen empiri, fordi jeg opplever at også slike vurderinger er informasjon som kan forstås som et «symptom» på usikkerheten praksisen gjennomsyres av.

Det er nærliggende å tenke at jeg som innenfraperson til dels ubevisst har lagt til rette for at vurderingsaspektet ble sentralt i intervju-samtalene gjennom mine spørsmål, væremåte og tenkemåte. Videre at jeg fra mitt utsiktspunkt har rettet søkelyset mot sider ved praksisen som kan ha implikasjoner for studiens troverdighet. Samtidig forstår jeg vurderingskulturen som doksisk; så selvfølgelig at det ikke er sikkert informantene er klar over at deres livsfortellinger er fullspekket av vurderinger. Ved å stille spørsmål til materialet knyttet til hvilke mulighetsbetingelser som ligger til grunn for at informantene sier og tenker som de gjør, kan deres oppfatninger av verden som nevnt forstås som en symbolsk kamp om hvordan verden skal inndeles. Slik kan vurderingene, men også sladder, bakvaskelser og insinuasjoner, forstås som «magiske forsøg på kategorisering», altså en egen logikk i sangerpraksisen som til syvende og sist dreier seg om forhandlinger av egen identitet (jf. Bourdieu, 2008a, s. 64).

Når jeg tar opp igjen denne tråden her, er det for å begrunne det åpenbare faktum at boka har blitt lang. En måte å snevre inn på kunne ha vært å konsentrere boka rundt sangeres yrkesbaner. Når hensikten har vært å få en mer helhetlig forståelse av sangerlivet, har det likevel vært nødvendig å finne trekk og mønstre ved å se alle livsfasene i sammenheng. I liket med Merleau-Ponty, tar Bourdieu avstand fra både det subjektivistiske og det objektivistiske. Følgende formulering kan være et passende credo for bokas holistiske tilnærming:

Objektivismen ødelægger en del af den virkelighed, den hævder at afdække, i samme bevægelse, som den griber og fastfryser den. I sin yderste konsekvens kan den kun fremmane konturerne af et spøgelsesagtigt subjekt og må nøjes med at fremstille individer og grupper som passive resonansbrædder for kræfter, der sætter sig igennem mekanisk ifølge deres egen logik. (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 22)

For å ikke stivne i *rigor mortis* har jeg lagt vekt på en narrativ framstillingsform med sirkulære tematiske analyser og diskusjoner. I noen delkapitler har jeg også lagt stor vekt på informantenes egne beskrivelser. Her

anvendes mange sitater i flukt med den fortløpende teksten. Det viste seg å være svært krevende å fortette og parafasere alt tekstinnholdet som hadde karakter av vurderinger. Jeg opplevde at forsøket på å omskrive bidro til at fortellingene mistet sitt meningsinnhold og sin autenticitet. Et viktig poeng i denne sammenheng er at mitt anliggende ikke har vært å vurdere eller (be)dømme informantenes framstillinger, men å anvende det de forteller om sine sangerliv i en større sammenheng. Talemåtene sett i lys av hvilken posisjon det tales ut ifra og i forhold til hva, ble vesentlig i analysen, selv om jeg ikke reflekterer eller teoretiserer dette fortløpende. Det at alle informantene opprettholder sine vurderinger, også de som har avsluttet sine karrierer, tolker jeg som et forsøk på å forstå hvordan sangerverdenen er oppdelt og inndelt. Vurderingene tyder ikke på at sangerne er likegyldige eller interessefrie i sin relasjon til sangerverdenen. Snarere har den betydning og gir mening.

Et resultat av det arbeidet som er gjort, er den reflekterte etterpåklokskap analysearbeidet har brakt. Resultatene gir samtidig et grunnlag for nye analyser. «Denne bevegelsen fra forforståelse til etterforståelse til nye forforståelser er en form for generalisering – og kanskje den form for generalisering som er mest gyldig og relevant i fortolkende metodologi» (Haavind, 2000, s. 158). Når det gjelder veien videre, er det fire spor jeg opplever kan være svært relevante å følge opp. Det ene sporet vil være å undersøke hvordan unge, nyutdannede klassiske sangere opplever feltet, både utdanningspraksisen og yrkespraksisen. Dette som et ledd i den kritisk-konstruktive begrunnelsen som er gitt i denne studien. Det andre sporet kan være å få større kunnskap om aldringens utfordringer hos klassiske sangere som har avsluttet sine karrierer. Hvordan opplever de sine liv, vokalt, kunstnerisk, emosjonelt og finansielt, når de ikke lenger står på en scene? Det tredje sporet, som ikke er eksplisitt teoretisert i boka, knytter seg til kjønnsdominans, kjønnsstereotyper samt kjønns- og seksuell orientering i sangerverdenen. Noe av materialet som jeg har lagt til side, dreier seg nettopp om dette. Andre aspekter er berørt i studien, men jeg opplever at slike kjønns spørsmål krever en mer konsentrert analyse, hvor kjønn er hovedfokuset. Når det er sagt, aner det meg at noen av livshistorienes hvite flekker (jf. Danielsen, 1993b) hører inn under dette temaet. Et fjerde spor, som aktualiserer nåtiden, er selvsagt å

undersøke hvilke konsekvenser koronapandemien har hatt for profesjonelle klassiske sangere spesielt.

Det kan være betimelig å spørre seg om jeg i boka har framstilt musikkfeltet «som infisert av maktbegjær» (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 299). Å forstå maktutøvelse i og omkring kunsten og grunnlaget makt i kunstfeltet hviler på, er en kunstsosiologisk oppgave. I denne studien har jeg ikke tatt for meg alle typer makt, men den symbolske makten (makten til å gi anerkjennelse og jakten på anerkjennelse). I en videre teoretisering av sangeryrket ser jeg det som aktuelt å anvende andre måter å forstå makt på.

Til slutt vil jeg understreke at enhver livsfortelling som handler om egne opplevelser og erfaringer er personlig og subjektiv. Gjennom sangutøvelsen lærer vi at det kan være vanskelig å sette en grense mellom det personlige og private. Jeg har derfor stadig stilt meg selv spørsmål om hvor denne grensen går, og om sangeres erfaringer kan ha interesse for andre. Det har ikke vært en enkel øvelse. Sangernes livshistorier er konstruert i en sosial, kulturell og historisk kontekst, og skapt i en bestemt sammenheng i samspillet med meg som forsker. På et vis «forbryter» mine tolkninger seg mot sangernes livshistorier, fordi de «sier noe mer og noe annet» enn det informantene har sagt eller ment (jf. Ehn & Öberg, 2011, s. 68). Når jeg har vektlagt vurderingsaspektet i livsfortellingene, har jeg kanskje andre interesser enn informantene hadde tenkt seg. Mine tolkninger kan derfor oppleves som en «invadering» av deres liv og selv-bilde. Sangerne har gitt sitt samtykke til å fortelle om sine liv, ikke «til å bli analysert ved hjelp av forskjellige teoretiske kategorier og begreper» (jf. Ehn & Öberg, 2011, s. 68). Sangernes posisjon i feltet kan dessuten ha endret seg etter at intervjuene fant sted. Ut ifra nåsituasjonen tenker de kanskje annerledes om seg selv. Det at noen i ettertid vil oppleve at de er feiltolket, eller sågar føler seg utnyttet, er en risiko jeg må ta og leve med.

Refleksiv sosiologi har en moralsk slagside, blant annet ved dens avslørende funksjon som skal «avmystifisere» det sosiale. Sosiologien blir slik å forstå en politisk vitenskap (Bourdieu & Wacquant, 1996, s. 50–51). Knyttet til de etiske sidene ved yrkesutøvelsen, kan for eksempel kunstnerens normer for hvordan hun skal operere «på en beslektet måte forstås som en form for profesjonsetikk» (Røyseng, 2011, s. 11). Det at den kunstneriske ambisjonen skal gå foran kommersiell interesse, kan virke

fullt ut forståelig innenfor sangernes tradisjonelle yrkesetikk, men besynderlig sett fra andre synsvinkler. Videre vil det å stille estetiske dommer også innebære etiske dommer. Den praktiske kunnskapen som kommer til uttrykk i handling dreier seg ikke bare om sangtekniske og musikalske ferdigheter (*techne*), og kommer heller ikke i aristotelisk forstand til uttrykk som «gode» moralske vurderinger (*fronesis*) alene. Holdninger, verdier og vurderinger blir også et resultat av at sangutøving foregår i sosiale relasjoner som inkluderer makt og dominansforhold. Ikke minst preger utøvelsen av skjønn vurderingene som musikkfeltet ser ut til å gjennomsyres av. Dette bidrar til å understøtte det tvetydige og usikre ved sangerpraksisen. Ut over sterke selvvurderinger, kan ingen vite helt sikkert hva det er som vurderes, hvordan det vurderes og hvem som vurderer hva.

## Sorti

Gjennom hele sangerlivet har det ligget en tanke i Bjørns bakhode om at han kunne ha gjort ting annerledes. Han opplever at det har med selvtillit å gjøre, og spør retorisk: «Og hvor får du *den* fra?» Han mener bestemt at han ikke fikk den hjemme, og sikter til oppveksten i det lille bygdesamfunnet hvor det ikke var vanlig å flytte ut, og i hvert fall ikke å ta en utdanning: «Du skulle ikke gjøre noe som var annerledes. Og operasanger var i hvert fall annerledes. De snakket jo i to generasjoner om onkelen min som sluttet som gårdbruker og ble lærer. Og det var jo kolossalt». Bjørn tror det er mange i hans generasjon som har opplevd det samme.

De siste årene har Bjørn gjort flere konserter i forbindelse med Den kulturelle spaserstokken. «Og da kommer gamlingene og takker deg for at du gjorde akkurat den eller den sangen. Og de sitter med tårer i øynene». Bjørn spør seg hva som er «viktige konserter». Etter et langt liv som sanger, har han kommet fram til at det å bygge en karriere er én ting, men at det viktigste må være å nå fram til publikum, uansett om det er på en stor operascene, i et lite grendehus eller på et gamlehjem. Bjørn forteller at han har tenkt mye på hva som er viktig i selve livet, og tror at han ville ha mistet mange av sine kjerneverdier om han hadde valgt å satse fulltid på sangen. Bjørn formidler samtidig at han er klar over at dette kan tolkes som «et selvforsvar». Og selv om han blant mange andre typer oppdrag har gjort over 40 operaroller, er det fremdeles mye han ikke har fått utrettet: «Men det er et valg å være dem på Monolitten. Og når man er kommet godt opp i 60-årene så skal en vel ikke ha så veldig store drømmer. Da er man vel litt på overtid».

«Man sitter jo inne med noen erfaringer som har farget livet», sier Stian om sitt sangerliv: «Det er klart, mye hadde jeg ønsket annerledes. Det ble sånn som det ble». Når han går igjennom sin livshistorie, opplever han seg sviktet av «viktige personer», men innser samtidig at det nok var hans eget ansvar til syvende og sist:



Jeg har tenkt mange tanker både i løpet av de aktive sangerårene, men også etterpå, og det er mange typer resonneringer man kan ha. Jeg hadde et bra materiale, en bra stemme og en stemme som folk likte å høre på. Jeg tror jeg kan tillate meg å si det. Men jeg mangler noen biter i personligheten som har gjort at jeg ikke har greid å sette grenser eller stille krav. Jeg tror faktisk at det er ganske mange sangstudenter og sangere som bærer på en type skuffelse: «Hvorfor sa ikke lærerne det, eller hvorfor jobbet de ikke med det? Hvorfor forsøkte de ikke å løse problemet på et tidlig tidspunkt? Men jeg har jo på mange måter valgt å legge i fra meg disse her tingene og si at jeg har hatt mange fine opplevelser.

Flere informanter har sluttet som aktive sangere, blant dem Synnøve og Petter. Andre har tenkt på hva det vil innebære å avslutte sangerkarrieren en gang i framtiden. «Jeg elsker jo det jeg holder på med når det er gøy!», uttrykker Hedda som spør seg hva hun skulle ha gjort hvis hun måtte slutte å synge:

Altså, jeg er pedagog, men jeg har ikke lyst til å undervise. Det finnes masse man kan gjøre, men jeg vet ikke. Det løser seg sikkert men – hjelp! Hvis jeg slutter, vil jeg jo fremdeles være sanger i mitt hode. Jeg har jo identiteten min der. Av og til så sier jeg til meg selv at jeg kan være fornøyd fordi jeg har fått realisert. Jeg har opplevd så mye, jeg har vært sanger og levd av det. Selv om det går til helvete nå, så kan jeg i alle fall si til meg selv at jeg har vært der. Jeg vet hva det er! Og så kan jeg heller leke med andre ting. Gjøre mine sære små prosjekter. Det er ikke så ille det?

Også Gitte er inne på at det i framtiden vil handle om å bevare sangeridentiteten:

Særlig som sopran så vet jeg jo at på et tidspunkt blir mindre og mindre konserter. Så jeg er i gang med å tenke på min framtid. Det er en prosess som tar lang tid. Man knipser ikke bare i fingrene, for det er jo en del av ens identitet å stille seg opp på en scene og framføre musikk å få en klappsalve. Jeg har tatt noen kurs og vil kanskje bevege meg et eller annet sted hvor jeg kan bruke det jeg har lært gjennom et aktivt liv som sanger. Hvorfor skulle jeg skyve bort 20 års erfaring? Altså, jeg skal selvfølgelig bruke det jeg kan, jeg må bare omforme det til noe, og ikke bare til undervisning.

Det å anvende sangerlivets erfaringer for å etablere egen kreativ virksomhet slik Gitte her er inne på, er noe Solveig og Petter allerede har iverksatt. Synnøve har derimot valgt sangundervisning som sin hovedbeskjeftigelse, noe også Andreas ser for seg langt fram i tid. Julia uttrykker

på sin side at hun har tatt seg i å tenke på hvilket «sjokk» det ville ha blitt hvis hun brått ble syk og måtte gi seg. Fordi det har «gått sakte oppover», mener hun at den naturlige veien er at det skal «gå sakte tilbake». Julia presiserer samtidig at sangere må bli mer selvkritiske med alderen: «Mange holder på for lenge, og det låter *ikke* bra». Tone tror også at karrieren vil opphøre av seg selv fordi det ikke lenger vil være fysisk mulig å synge: «En pianist vil kanskje kunne spille fint til han er 70, kanskje lenger. En dirigent vil kunne dirigere til han dør. Jeg trøster meg med at hvis jeg ikke har de alt for store kravene, så kan jeg holde på en stund til», sier hun.

Kirstens største opplevelse som sanger kom i forbindelse med en konsert i Tyskland, hvor hun gjorde en foredragskonsert med samtidsmusikk. Hun fikk fantastiske kritikker i avisene, og selv opplevde hun at det aldri før hadde stemt så godt verken teknisk eller mentalt. Det hun likevel tenkte var: «Dette var prikken over i-en. Jeg har aldri sunget så bra. Kanskje skal jeg slutte nå? – Men jeg sa det ikke til noen». Dette ble Kirstens siste offentlige konsert. Hun angrer ikke, og forklarer at hun hadde fått sunget de verkene hun hadde drømt om å framføre, og at hun valgte å gi seg mens hun var på topp. «Kanskje kjente jeg også på at det ikke ga meg den samme gleden som før. For jeg har jo så mye annet som jeg synes det er kjempeartig å holde på med, og jeg ble jo sett der også». Skulle hun ha startet opp innenfor musikkbransjen i dag, hadde hun valgt å bli instrumentalist «med større muligheter for å spille sammen med folk; til å musisere. Og til de som vil bli sangere vil jeg anbefale å begynne sangutdannelsen ganske tidlig. Men det er jo et livslangt løp da».

Som fast ansatt i operakoret, begynte Stian i slutten av 40-årene å planlegge hva han skulle gjøre som 52-årig pensjonist. Han forteller at det var mange i miljøet som ikke visste hva de skulle gå til etterpå, for de hadde «aldri gjort noe annet enn å synge». Selv var han sikker på at en frilanslivelse ikke var aktuell. Dette hadde også med pensjonspoengopptjening og økonomi å gjøre. Stian opplevde likevel at det var vanskelig å starte en ny karriere i academia, og at miljøet ikke var «så raust – altså at det jeg hadde med meg i bagasjen egentlig ikke var noe verdt». Det var heller ikke så givende å undervise i sang, fordi lærerstudentene ikke alltid var

like motiverte: «Og du skal være så fleksibel på alle områder, du skal favne alle ting og det som står deg nærmest, sangen, det havner langt i bakevjen på en måte». Stian tok seg i å tenke: «Herregud, hva har jeg brukt tida på? Var det sånn det skulle ende liksom?» Han opplever dessuten at det har vært et dilemma å sette et endelig punktum, at han lenge ikke ville stenge døra helt: «Har jeg sluttet å synge? Og så kom det jo en del forespørsler, og så takket jeg ja, og så angret jeg med å takke nei igjen og sånn da. Så nå er det jo ingen som spør lenger, naturligvis».

Stian synes det er trist at fast ansatte operasangere «plutselig forsvinner ut bakdøren» når de går av med pensjon: «Jeg synes operahusene har vært veldig dårlige på å gi disse sangerne en flott sorti». For Ingrid del var det imidlertid «viselig innrettet» at hun ble pensjonist i en periode hvor det var mye turbulens i ledelsen i operahuset. «Det var deilig å slippe faktisk. Men sammen med solistkollegaene gråt jeg masse. Jeg har jo levd der halve livet». Ingrid legger til at det er en «rar» følelse ikke å være en del av det, men at hun ikke ser på seg selv om «ute av dansen ennå – og innimellom er man jo ikke det heller». Likevel sier hun:

Karrieren kommer ikke og besøker deg på gamle hjemmet, altså. Og det synes jeg vi ser: Teppet går veldig fort ned, og du blir veldig fort glemt på mange måter. Det er øyeblikkets opplevelse, så de sangerne som var fantastiske da jeg begynte og som kanskje gikk av for 15 år siden er det ingen som vet hvem er i dag. Og det er ganske skremmende at de færreste blir husket.

Samtidig opplever Ingrid at hun ikke *må* synge. Hun tror at sangere som ikke er opptatt av andre ting enn å synge; «sanne sangersangere», får det mye tøffere når de må slutte. «Du må sette ord på hvorfor du synger og bevisstgjøre det for deg selv. Og når jeg nå har ferie i fire uker så får jeg ikke abstinenser. Da tenker jeg: 'Gud, så deilig at jeg slipper'». Full pensjon dekker regningene akkurat, forteller Ingrid. Hun har stor arbeidskapasitet og har lyst til å holde seg «gående». Hun underviser i sang, men har vært i tenkeboksen: «Hva har jeg egentlig lyst til å gjøre?».

Jeg føler at jeg står ved et veiskille. Jeg kan jo synge, jeg fikser det jo. Jeg har ikke noen sanglige problemer og høres ikke ut som om jeg er 90. Vil jeg gi slipp på det? Jeg kjenner at den ligger der litt, ikke sant? Men det er noe med å bli frilanser. Vi fast ansatte har jo bare blitt fortalt hva vi skulle gjøre. Så jeg har jo ikke det nettverket, og jeg vet jo ikke hvordan jeg skal gjøre det heller. Man får jo lyst til å gjøre noe annet, at man på en måte blir litt forsynt. Men så

er det utrolig gøy når du står midt oppi det. For det er livet ditt, ikke sant? Det er dét det handler om. Og selv om det går litt opp og ned og ikke alltid føler deg verdsatt, og du tenker: «Åh, jeg slutter». Men så gjør du det ikke likevel, ikke sant. Så det er de motsetningene der som er veldig sterke. Jeg kunne ha prøvesunget og søkt meg ut i igjen til Europa for å se hvordan det hadde gått. Da hadde jeg i hvert fall prøvd. Men jeg har ikke den «driven» lenger. Samtidig er det jo fantastisk å stå der å holde på, ikke sant. Om du så synger på sykehjem hvor noen sitter og holder seg for ørene, eller om du står på hovedscenen med 1500 mennesker, så er det et eller annet med at du kjenner at du lever. Og hele den prosessen hvor du driver og leter og prøver og blir forbannet og ikke få det til, og hvor du jobber deg igjennom det – for det er jo ikke likt! Det er kanskje både det skumle og det mest spennende ved hele yrket, at ting forandrer seg gjennom alle årene. Og det du syntes var kjempelett da du var 21, det ville ha vært umulig i dag. Og motsatt. Og det du trodde du hadde skjønt i går, det finner du ikke igjen i morgen.

Brage er opptatt av den klassiske sangens framtid, og opplever at det er et tankekors at kroppen ikke er mer til stede i klassiske sangeres faglige selvbilde ettersom sangere jobber uten mikrofon: «Klassisk, hva er det da? For meg så er det alt uten mikrofon! Og det er klart at om femti år så kan man ikke si det lenger». Renée Fleming er også opptatt av hvordan den framtidige klassiske sangerverdenen vil fortone seg, og hvordan sangere passer inn i et større kulturelt bilde. Hun registrerer at mange

think the answer to the salvation of classical music is to tap into the obsession with celebrity to find artists who can make the industry seem less classical. Others predict that what has been called «the cult of celebrity» is a sure path to ruin. (Fleming, 2005, s. 131)

Som musiker, og primært klassisk musiker, opplever Fleming (2005) at det hennes ansvar å forstå «both the mechanics of the business itself and the changing role of classical music in contemporary culture» (s. 127).

«Det her er det siste jeg gjør!», oppfatter Henrik at mange sangere bedyrer etter en konsert. Han tror ikke helt på dem, og sier lattermildt: «Det er bare tull, for de holder jo på. Og jeg vet ikke helt om jeg skjønner det selv en gang, hvorfor jeg holder på». Fleming (2005) uttrykker på sin side at hun selvfølgelig kunne tenke seg å synge i 20 år til eller enda lenger: «But if I have a good voice for just another twenty days, then I only hope I can be dignified enough to recognise that and step aside gracefully» (s. 149).

«Det handler om å leve her og nå, om å plassere ting og legge ting fra seg [...] Finne en mening med tilværelsen», opplever Stian:

Jeg kan kjenne på en sorg eller et savn – jeg sitter liksom med fasiten i hånden, ikke sant? Det har vært mange faser i livet som har betydd veldig mye for meg, og når jeg blar i utklipp så får jeg jo positive bekreftelser. Og nå har jeg kommet til et punkt i livet hvor jeg har kunnet ta det til meg. Ting jeg har fortrenget til fordel for bekymringer. Så sånn er livet vårt da.

## Referanser

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Abrahamsen, B. (2008). Profesjoner og karrierer. I A. Molander & L. I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 333–351). Universitetsforlaget.
- Aksdal, E. (2008). Kjønnfordelingen i søkning og opptak ved Institutt for musikk, NTNU – med spesielt fokus på jazzutdanningen. I A. Kvalbein & A. Lorentzen (Red.), *Musikk og kjønn – i utakt?* (s. 121–136). Norsk kulturråd.
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur.
- Alwin, D. F. & McCammon, R. J. (2004). Generations, cohorts, and social change. I J. T. Mortimer & M. J. Shanahan (Red.), *Handbook of the Life Course* (s. 23–49). Springer.
- Andersen, H. & Kaspersen, L. B. (2013). Klassisk og moderne samfundsteori – en indledning. I H. Andersen & L. B. Kaspersen (Red.), *Klassisk og moderne samfundsteori* (5. utg., s. 11–33). Hans Reitzels Forlag.
- Angelo, E. (2012). *Profesjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser* [Doktoravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet]. NTNU Open. <http://hdl.handle.net/11250/270300>
- Angelo, E. (2014). Kunstner eller lærer? Et illustrerende profesjonsdilemma i det musikk- og kunstpedagogiske landskapet. I E. Angelo & S. Kalsnes (Red.), *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning* (s. 21–41). Cappelen Damm Akademisk.
- Angelo, E. & Kalsnes, S. (2014). *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning*. Cappelen Damm Akademisk.
- Antikainen, A. & Komonen, K. (2003). Biography, life course, and the sociology of education. I C. A. Torres & A. Antikainen (Red.), *The international handbook on the sociology of education* (s. 143–159). Rowman & Littlefield.
- Arder, N.-K. (1996). *Sangeleven i fokus*. Ad Notam Gyldendal.
- Aristoteles. (1999). *Den nikomakiske etikk*. Bokklubben Dagens Bøker.
- Arnesen, C. Å., Waagene, E., Hovdhaugen, E. & Støren, L. A. (2014). *Spill på flere strenger: Kandidatundersøkelse blant personer utdannet i skapende og utøvende musikk* (NIFU-rapport 10/2014). Nordisk institutt for studier av innovasjon, forskning og utdanning. <http://hdl.handle.net/11250/280115>

- Arnold, D. (1988). Music at the 'Ospedali'. *Journal of the Royal Musical Association*, 113(2), 156–167. <https://doi.org/10.1093/jrma/113.2.156>
- Aslaksen, E. K. (2004). *Ung og lovende: Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Abstrakt forlag.
- Aune, S. H. (1995). *Muterende stemmer: Sangundervisning med gutter i stemmeskifte*. Solum forlag.
- Aune, S. H. (2003). *Om sangpedagogikk*. Tapir Akademisk Forlag.
- Aakvaag, G. C. (2008a). Klasseanalyse på hell? *Sosiologi i dag*, 38(3), 72–103. <http://ojs.novus.no/index.php/SID/article/view/950>
- Aakvaag, G. C. (2008b). *Moderne sosiologisk teori*. Abstrakt forlag.
- Aakvaag, G. C. (2013). Farvel til gullaldersosiologien. *Sosiologisk tidsskrift*, 21(4), 374–395. [https://www.idunn.no/st/2013/04/farvel\\_til\\_gullaldersosiologien](https://www.idunn.no/st/2013/04/farvel_til_gullaldersosiologien)
- Aakvaag, G. C. (2014). Naturens gjenkomst. *Samtiden*, 22(4), 72–83. [https://www.idunn.no/samtiden/2014/04/naturens\\_gjenkomst](https://www.idunn.no/samtiden/2014/04/naturens_gjenkomst)
- Aarseth, H. (2009). Situert refleksivitet: det narrative selv mellom tilhørighet og distanse. *Sosiologi i dag*, 39(4), 7–28. <http://ojs.novus.no/index.php/SID/article/view/1013>
- Barker, C. (2012). *Cultural studies: Theory and practice* (4. utg.). Sage Publications.
- Barret, T. (2015). Storying Bourdieu: Fragments toward a Bourdieusian approach to «lifehistories». *International Journal of Qualitative Methods*, 1–10. <https://doi.org/10.1177/1609406915621399>
- Bauman, Z. (2000a). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2000b). *Savnet fellesskap* (K. M. Thorbjørnsen, Overs.). Cappelen Damm Akademisk.
- Baumol, W. & Bowen, W. G. (1966). *Performing arts – the economic dilemma: A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. Twentieth Century Fund.
- Baune, T. A. (2007). *Den skal tidlig krøkes: Skolen i historisk perspektiv* (3. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity*. Sage Publications.
- Becker, H. S. (1967). Whose side are we on? *Social Problems*, 14(3), 239–247. <https://doi.org/10.2307/799147>
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Beholder styreverv. (2012, 9. desember). *Avisa Nordland*. <https://www.an.no/nyheter/holder-styreverv/s/1-33-6386100>
- Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke: Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Aschehoug.
- Bennet, D. (2007). Utopia for music performance graduates. Is it achievable, and how should it be defined? *British Journal of Music Education*, 24(2), 179–189. <https://doi.org/10.1017/S0265051707007383>

- Berge, O. K., Haugsevje, Å. D., Heian, M. T. & Hylland, O. M. (2016). *Operasjon operanasjon: Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater* (TF-rapport nr. 381). Telemarksforskning. <https://intra.tmforsk.no/publikasjoner/filer/2962.pdf>
- Berkaak, O. A. & Ruud, E. (1992). *Den påbegynte virkelighet: Studier i samtidskultur*. Universitetsforlaget.
- Bertaux, D. & Kohli, M. (1984). The life story approach: A continental view. *Annual Review of Sociology*, 10, 215–237. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.10.080184.001243>
- Birkeland, H. (1991). *Å tolke lieder: Om interpretasjon av solosanger med gjennomgåelse av 30 tyske lieder*. Universitetsforlaget.
- Bjørkås, S. (1998). *Det muliges kunst: Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Norsk kulturråd.
- Blom, K. (2007). Hva karakteriserer profesjonsutdanninger og hvordan er de vokst frem. I E. Ertesvaag (Red.), *Profesjonsutdanninger i Bergen* (Skriftserien 1/2007, s. 11–28). HVL Open. <http://hdl.handle.net/11250/2481651>
- Bonde, L. O., Ruud, E., Skånland, M. S. & Trondalen, G. (Red.). (2013). *Musical life stories: narratives on health musicking*. (NMH-publikasjoner; 2013:5). Norges musikkhøgskole. <http://hdl.handle.net/11250/196825>
- Bonde, L. O. & Theorell, T. (Red.). (2018). *Music and public health: A Nordic perspective*. Springer.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1989). Social space and symbolic power. *Sociological Theory*, 7(1), 14–25. <https://doi.org/10.2307/202060>
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). *Kultur och kritik*. Bokförlaget Daidalos.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1995a). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (1995b). *Praktiskt förnuft: Bidrag till en handlingsteori*. Bokförlaget Daidalos.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolisk makt: Artikler i utvalg*. Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (1997). *Af praktiske grunde: Omkring teorien om menneskelig handlen*. Hans Reitzels Forlag.
- Bourdieu, P. (1999a). *Meditasjoner*. Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (1999b). *The weight of the world: Social suffering in contemporary society*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Bourdieu, P. (2003). *Firing back: Against the tyranny of the market 2*. Verso.



- Bourdieu, P. (2004). Den biografiske illusjon. *Agora*, 22(3), 86–94. [https://www.idunn.no/agora/2004/03/den\\_biografiske\\_illusjon](https://www.idunn.no/agora/2004/03/den_biografiske_illusjon)
- Bourdieu, P. (2006). Kapitalens former. *Agora*, 24(1–2), 5–26. [https://www.idunn.no/agora/2006/01-02/kapitalens\\_former](https://www.idunn.no/agora/2006/01-02/kapitalens_former)
- Bourdieu, P. (2007a). *Viten om viten og refleksivitet*. Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (2007b). *Den praktiske sans*. Hans Reitzels Forlag.
- Bourdieu, P. (2008a). Sosialt rum og symbolsk magt. I S. Callewaert, M. Munk, M. Nørholm & K. A. Petersen (Red.), *Pierre Bourdieu: Centrale tekster inden for sociologi og kulturteori* (s. 52–69). Frydenlund.
- Bourdieu, P. (2008b). De tre former for teoretisk viden. I S. Callewaert, M. Munk, M. Nørholm & K. A. Petersen (Red.), *Pierre Bourdieu: Centrale tekster inden for sociologi og kulturteori* (s. 72–108). Frydenlund.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1993). *Den kritiske ettertanke: Grunnlag for samfunnsanalyse*. Det Norske Samlaget.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1996). *Refleksiv sociologi – mål og midler*. Hans Reitzels Forlag.
- Boysen, B. F., Dahl, P., Grynning, M. -L., Mydske, K. N., Ruud, E., Selvik, R., Vatlestad, O. & Solvik, K. (1999). *Fra vugge til podium: Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen* (Rapport, Boysenutvalget). Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2010022500079](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010022500079)
- Broadly, D. (1991). *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. HLS Förlag.
- Broadly, D. (2012). Förord. I M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (s. 7–10). Bokförlaget Daidalos.
- Broadly, D. & Palme, M. (1992). *Högskolan som fält och studenternas livsbanor* (Rapporter från Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi nr. 1). HLS Förlag. <http://www.skeptron.uu.se/broadly/sec./sec-1.htm>
- Broermann, C. (2013, 12. mars). Faire Behandlung gibt es woanders. *Opernnetz*. [http://www.opernnetz.de/Alt/seiten/backstage/sal\\_kulman\\_bro\\_130312.htm](http://www.opernnetz.de/Alt/seiten/backstage/sal_kulman_bro_130312.htm)
- Brown, O. L. (1996). *Discover your voice: How to develop healthy voice habits*. Singular Publishing Group.
- Brox, O. (2000, 2. mars). Resirkulering av grågrenddiktaren [Anmeldelse av boken *Tor Jonsson: Blant bygdedyr og vestkantkrokodiller. Prosa i utval* av I. S. Kolloen]. *Dag og Tid*. <http://old.dagotid.no/arkiv/2000/09/bygd/index.html>
- Burland, K. (2005). *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students* [Doktoravhandling, University of Sheffield]. <http://theses.whiterose.ac.uk/15097/>

- Burland, K. & Davidson, J. W. (2002). Training the talented. *Music Education Research*, 4(1), 121–140. <https://doi.org/10.1080/14613800220119813>
- Burland, K. & Pitts, S. (2007). Becoming a music student: Investigating the skills and attitudes of students beginning a music degree. *Arts & Humanities in Higher Education*, 6(3), 289–308. <https://doi.org/10.1177/1474022207080847>
- Börjesson, M. (2012). En artegen rekrytering: Studenter i fri kunst, 1986, 1996, 2006. I M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2009* (s. 83–109). Bokförlaget Daidalos.
- Bø-Rygg, A. (1991). Institusjonen kunst. I A. Bø-Rygg & H. Sørby (Red.), *Kunst- og kulturformidling* (2. utg., s. 11–26). Universitetsforlaget.
- Callaghan, J. (1997). *The relationship between scientific understandings of voice and current practice in the teaching of singing in Australia* [Doktoravhandling, University of Western Sydney]. <http://handle.uws.edu.au:8081/1959.7/730>
- Callewaert, S. (2008). Indledning (1994). I S. Callewaert, M. Munk, M. Nørholm & K. A. Petersen (Red.), *Pierre Bourdieu: Centrale tekster inden for sociologi og kulturteori* (s. 10–19). Frydenlund.
- Chapman, P. (2008, 23. februar). Dame Kiri Te Kanawa attacks 'opera fakes'. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1579633/Dame-Kiri-Te-Kanawa-attacks-opera-fakes.html>
- Christensen, S. (2013). *Kirkemusiker – kall og profesjon: Om nyutdannede kirkemusikeres profesjonelle livsbetingelser* [Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <http://hdl.handle.net/11250/172658>
- Christophersen, C. (2009). *Rytmask musikkundervisning som estetisk praksis: En casestudie* [Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <http://hdl.handle.net/11250/2481465>
- Christophersen, C. (2011). Interesser, nærhet og brudd: Om å forske på egen musikkpedagogisk kultur. I S.-E. Holgersen & S. Graabæk (Red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 12* (s. 31–42). <http://hdl.handle.net/11250/172672>
- Cole, A. L. & Knowles, J. G. (2001). What is life history research? I A. L. Cole & J. G. Knowles (Red.), *Lives in context: The art of life history research* (s. 9–24). Alta Mira Press.
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* [Doktoravhandling, The University of North Carolina]. NC Docks. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1296.pdf>
- Crossley, N. (2001). The phenomenological habitus and its construction. *Theory and Society*, 30(1), 81–120. <https://doi.org/10.1023/A:1011070710987>
- Crutchfield, W. (1989). Voices. I H. M. Brown & S. Sadie (Red.), *Performance Practice 2, Music after 1600*. Macmillan Press.

- Daatland, S. O. (2005). Hvor gammel vil du være? Om aldersidentiteter og subjektiv alder. *Aldring og livsløp*, (2), 2–7. [http://www.reassess.no/asset/603/1/603\\_1.pdf](http://www.reassess.no/asset/603/1/603_1.pdf)
- Damasio, A. R. (2001). *Descartes' feiltagelse: Fornuft, følelser og menneskehjernen*. Pax Forlag.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/0c3dcfc9-ff8e-414a-ac56-6ee444719ae1>
- Danielsen, K. (1993a). *Ekteskap og velferd. Analyser av en generasjons livsløp basert på livshistorisk materiale* (Rapport 3). Norsk gerontologisk institutt. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2008011501016](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008011501016)
- Danielsen, K. (1993b). Livshistoriens hvite flekker. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 34, 333–360.
- Danielsen, K. (2001). En analyse av institusjonaliseringsteoriens potensiale ved hjelp av livshistorisk materiale. *Dansk Sociologi*, 3(1), 10–29. <https://rauli.cbs.dk/index.php/danksociologi/article/download/655/688/o>
- Davidson, J. W., Moore, D. G., Sloboda, J. A. & Howe, M. J. A. (1998). Characteristics of music teachers and the progress of young instrumentalists. *Journal of Research in Music Education*, 46(1), 141–160. <https://doi.org/10.2307/3345766>
- Den Norske Opera & Ballett (2015). *Evalueringsrapport. Den Norske Opera & Ballett 2011–2014*. [https://www.regjeringen.no/contentassets/c8cb5185539542ac95fa41774064a2fo/dno-egenevaluering\\_dnob\\_2015.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/c8cb5185539542ac95fa41774064a2fo/dno-egenevaluering_dnob_2015.pdf)
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2017). The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway. *Music Education Research*, 19(4), 438–454. <https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1204280>
- Dunne J. (1993). *Back to the rough ground: 'Phronesis' and 'techné' in modern philosophy and in Aristotle*. University of Notre Dame Press.
- Ehn, B. & Öberg, P. (2011). Biografisk intervju metode. I K. Fangen & A.-M. Sellerberg (Red.), *Mange ulike metoder* (s. 57–70). Gyldendal Norsk Forlag.
- Eken, S. (1998). *Den menneskelige stemme: psyke, soma, funktion, formidling*. Susanna Eken & Hans Reitzels Forlag.
- Elder, G. H. & Shanahan, M. J. (1997). Oppvekst, sosial endring og handlingsevne: Et livsløpsperspektiv. I I. Frønes, K. Heggen & J. O. Myklebust (Red.), *Livsløp: Oppvekst, generasjon og sosial endring* (s. 19–45). Universitetsforlaget.
- Elder, G. H., Johnson, M. K. & Crosnoe, R. (2004). The emergence and development of life course theory. I J. T. Mortimer & M. J. Shanahan (Red.), *Handbook of the life course* (s. 3–19). Springer.
- Engelsviken, H. (2017, 19. april). Kapp ikke hodet av operasangere. *Dagsavisen*. <https://www.dagsavisen.no/nyemening/alle-meninger/kapp-ikke-hodet-av-operasangere-1.954936>

- Ericsson, K. A. (2006). An introduction to Cambridge handbook of expertise and expert performance: Its development, organization, and content. I K. A. Ericsson, N. Charness, P. J. Feltovich & R. R. Hoffman (Red.), *The Cambridge handbook of expertise and expert performance* (s. 3–19). Cambridge University Press.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T. & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363–406. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>
- Ericsson, K. A., Prietula, M. J. & Cokely, E. T. (2007a). The making of an expert. *Harvard Business Review*, 85(7–8), 114–121. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17642130/>
- Ericsson, K. A., Roring, R. W. & Nandagopal, K. (2007b). Giftedness and evidence for reproducibly superior performance: an account based on the expert performance framework. *High Ability Studies*, 18(3), 3–56. <https://doi.org/10.1080/13598130701350593>
- Eriksen, T. H. & Nielsen, F. S. (2013). *A history of anthropology* (2. utg.). Pluto Press.
- Espeland, M., Allern, T.-H., Carlsen, K. & Kalsnes, S. (2011). *Praktiske og estetiske fag og lærerutdanning: En utredning fra en arbeidsgruppe nedsatt av Kunnskapsdepartementet høsten 2010, i samarbeid med høskolene i Nesna, Telemark og Stord/Haugesund* (HSH-rapport 2011:1). HVL Open. <http://hdl.handle.net/11250/152128>
- Evetts, J., Mieg, H. A. & Felt, U. (2006). Professionalization, scientific expertise, and elitism: A sociological perspective. I K. A. Ericsson, N. Charness, P. J. Feltovich & R. R. Hoffman (Red.), *The Cambridge handbook of expertise and expert performance* (s. 105–123). Cambridge University Press.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism* (2. utg.). Sage Publications. (Opprinnelig utgitt 1991)
- Featherstone, M. & Hepworth, M. (1991). The mask of ageing and the postmodern life course. I M. Featherstone, M. Hepworth & B. S. Turner (Red.), *The body: Social process and cultural theory* (s. 371–389). Sage Publications.
- Fields, V. A. (1947). *Training the singing voice: An analysis of the working concepts contained in recent contributions to vocal pedagogy*. King's Crown Press.
- Fink, R. & Demarest, R. J. (1978). *Laryngeal biomechanics*. Harvard University Press
- Fleming, R. (2005). *The inner voice: Notes from a life on stage*. Virgin Books.
- Flyvbjerg, B. (1991). *Rationalitet og magt. Bind 1: Det konkrete videnskap*. Akademisk Forlag & B. Flyvbjerg.
- Folketrygdloven. (1997). *Lov om folketrygd* (LOV-1997-02-28). Lovdata. <https://lovdata.no/NL/lov/1997-02-28-19/§1-9>
- Fossland, T. & Thorsen, K. (2010). *Livshistorier i teori og praksis*. Fagbokforlaget.
- Frey, B. S. & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and markets: Explorations in the economics of the arts*. Blackwell.

- Frønes, I. (1997). Generasjoner, barndom og familier i etterkrigs-Norge. I I. Frønes, K. Heggen & J. O. Myklebust (Red.), *Livsløp: Oppvekst, generasjon og sosial endring* (s. 60–74). Universitetsforlaget.
- Frønes, I. (1998). *Den norske barndommen*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Frønes, I. (2001). *Handling, kultur og mening*. Fagbokforlaget.
- Frønes, I., Heggen, K. & Myklebust, J. O. (1997). Livsløpsanalyse – begreper og forståelsesformer. I I. Frønes, K. Heggen & J. O. Myklebust (Red.), *Livsløp: Oppvekst, generasjon og sosial endring* (s. 9–17). Universitetsforlaget.
- Frønes, I. & Brusdal, R. (2001). *På sporet av den nye tid: Kulturelle varsler for en nær fremtid*. Fagbokforlaget.
- Frønes, I. & Brusdal, R. (2003). Generasjoner, livsløp og forandring: Generasjon, kohort og livsløp. I I. Frønes & L. Kjølørød (Red.), *Det norske samfunn* (s. 283–306). Gyldendal Norsk Forlag.
- Fuglseth, K. (2015). Relevant kunnskap? Sosialfenomenologisk grunnlag for erfaringsbasert profesjonsforskning. I J. McGuirk & J. S. Methi (Red.), *Praktisk kunnskap som profesjonsforskning* (s. 177–196). Fagbokforlaget.
- Furness, H. (2013, 11. juni). Opera singers 'need a bit of beef', Dame Kiri te Kanawa says. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10111095/Opera-singers-need-a-bit-of-beef-Dame-Kiri-te-Kanawa-says.html>
- Furunes T. & Mykletun, R. J. (2010). *Tid for lederskap: En oppsummering av forskning om aldersriktig ledelse 2007–2010*. Universitetet i Stavanger.
- Fylling, J. (2002, 18. oktober). FONOKO: – Profesjonelle kor og mer penger. *Ballade.no*. <http://www.ballade.no/sak/fonoko-profesjonelle-kor-og-mer-penger/>
- Gadamer, H.-S. (2003). *Forståelsens filosofi: Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Gadamer, H.-S. (2010). *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Pax Forlag.
- Gembris, H. (2000). Sängerinnen und Sänger zwischen Ausbildung und Praxis. *Neue Musikzeitung (NMZ)*, 49(11). <http://www.nmz.de/artikel/saumlngerinnen-und-saumlnger-zwischen-ausbildung-und-praxis>
- Gembris, H. (2006a). Research on musical development in a lifespan perspective – an introduction. I H. Gembris (Red.), *Music development from a lifespan perspective* (s. 11–20). Peter Lang.
- Gembris, H. (2006b). The development of musical abilities. I R. Colwell (Red.), *MENC handbook of musical cognition and development* (s. 124–164). Oxford University Press.
- Gembris, H. & Langner, D. (2006). What are singers doing after leaving the music academy? I H. Gembris (Red.), *Music development from a lifespan perspective* (s. 163–174). Peter Lang.

- George, L. K. (1993). Sociological perspectives on life transitions. *Annual Review of Sociology*, 19, 353–373. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.19.080193.002033>
- Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet*. Hans Reitzels Forlag.
- Goodson, I. F. & Sikes, P. (2001). *Life history research in educational settings – learning from lives*. Open University Press.
- Gran, A.-B. (2014). Kunstnere og bedriftsmarkedet: Basert på kunstnerundersøkelser utført i perioden 2008–2011 (Vedlegg til rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi – utredning om kunstnerøkonomien*, 2015). Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>
- Gran, A.-B. & De Paoli, D. (2005). *Kunst og kapital: Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Pax Forlag.
- Grankvist, R. (2000). *Utsyn over norsk skole: Norsk utdanning gjennom 1000 år*. Tapir Akademisk Forlag.
- Grimen, H. (2008). Profesjon og kunnskap. I A. Molander & L. I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 71–86). Universitetsforlaget.
- Guldbrandsen, E. E. & Varkøy, Ø. (2004). Innledning. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 7–8). Cappelen Forlag.
- Gustavsen, K. & Hjelmbrekke, S. (2009). *Kulturskole for alle? Pilotundersøkelse om kulturskoletilbudet* (TF-rapport nr. 255). USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2439305>
- Gustavsson, M., Börjesson, M. & Edling, M. (2012). Inledning. I M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2009* (s. 11–36). Bokförlaget Daidalos.
- Gynnild, V. (2010). *Kriterier og skjønn i evaluering: En kasusstudie i utøvende musikkutdanning* (Rapport nr. 4). NOKUT. [https://evalueringsportalen.no/evaluering/kriterier-og-skjonn-i-evaluering-en-kasusstudie-i-utovende-musikkutdanning/Gynnild\\_Kriterier\\_og\\_skjonn\\_i\\_evaluering\\_en\\_kasusstudie\\_2010.pdf/@@inline](https://evalueringsportalen.no/evaluering/kriterier-og-skjonn-i-evaluering-en-kasusstudie-i-utovende-musikkutdanning/Gynnild_Kriterier_og_skjonn_i_evaluering_en_kasusstudie_2010.pdf/@@inline)
- Haavind, H. (2000). Analytiske retningslinjer ved empiriske studier av kjønnede betydninger. I H. Haavind (Red.), *Kjønn og fortolkende metode: Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. (s. 155–219). Gyldendal Akademisk.
- Hagestad, G. O. (1988). Demographic change and the life course: Some emerging trends in the family realm. *Family Relations*, 37(4), 405–410. <https://doi.org/10.2307/584111>
- Hagestad, G. O. (1997). Første etappe: Historiske endringer i barns familiemønstre. I I. Frønes, K. Heggen & J. O. Myklebust (Red.), *Livsløp: Oppvekst, generasjon og sosial endring* (s. 47–57). Universitetsforlaget.

- Hagestad, G. O. (2003). *Aldring*. I I. Frønes & L. Kjølørød (Red.), *Det norske samfunn* (s. 307–327). Gyldendal Norsk Forlag.
- Hagestad, G. O. & Neugarten, B. L. (1985). Age and the life course. I R. H. Binstock & E. Shanas (Red.), *Handbook of aging and the social sciences*. Van Nostrand Reinhold Company.
- Hammarberg, B., Södersten, M. & Lindestad, P.-Å. (2008). Röststörningar – allmän del. I L. Hartelius, U. Nettelbladt & B. Hammarberg (Red.), *Logopedi* (s. 245–263). Studentlitteratur.
- Hammerslev, O. (2009). At afdække transnationale felter via interviews. I O. Hammerslev, J. A. Hansen & I. Villig (Red.), *Refleksiv sociologi i praksis: Empiriske undersøgelser inspireret af Pierre Bourdieu* (s. 78–98). Hans Reitzels Forlag.
- Hammerslev, O. & Hansen, J. A. (2009). Indledning: Bourdieus refleksive sociologi i praksis. I O. Hammerslev, J. A. Hansen & I. Villig (Red.), *Refleksiv sociologi i praksis: Empiriske undersøgelser inspireret af Pierre Bourdieu* (s. 11–34). Hans Reitzels Forlag.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (2004). *Feltmetodikk: Grunlaget for feltarbeid og feltforskning*. Gyldendal Akademisk.
- Hanken, I. M. & Johansen, G. (1998). *Musikkundervisningens didaktikk*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Hansen, F. E. (1990). Middelalderen. I S. Sørensen & B. Marschner (Red.), *Gads Musikhistorie* (s. 16–73). Gads Forlag.
- Hansen, J. A. (2009). Om feltanalytiske interviews i analyser af aktivering. I O. Hammerslev, J. A. Hansen & I. Villig (Red.), *Refleksiv sociologi i praksis: Empiriske undersøgelser inspireret af Pierre Bourdieu* (s. 62–77). Hans Reitzels Forlag.
- Hareven, T. K. (1977). Family time and historical time. *Dædalus*, 106, 57–70.  
<https://www.jstor.org/stable/20024476>
- Hastrup, K. (2007). Forord. I P. Bourdieu, *Den praktiske sans* (s. 7–19). Hans Reitzels Forlag.
- Havrøy, F. (2015). *Alone Together: Vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart* [Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <http://hdl.handle.net/11250/284899>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* (TF-rapport nr. 241, revidert utgave). Telemarksforsking-Bø. <https://intra.tmforsk.no/publikasjoner/filer/fil.asp?fil=1312>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013: Kunstnernes inntekter* (TF-rapport nr. 350, revidert utgave). Telemarksforsking-Bø. <https://intra.tmforsk.no/publikasjoner/filer/2631.pdf>
- Heian, M. T. & Hjellbrekke, J. (2017). Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 1(6), 415–435. <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2017-06-01>

- Hellevik, O. (2001). Ungdommens verdisyn – livsfase- eller generasjonsbetinget? *Tidsskrift for ungdomsforskning*, 1(1), 47–70. <https://journals.hioa.no/index.php/ungdomsforskning/article/view/1176>
- Hertegård, S. (2008). Röstproblem hos professionella artister. I L. Hartelius, U. Nettelblatt & B. Hammarberg (Red.), *Logopedi* (s. 347–353). Studentlitteratur.
- Holland, F. & Lewis, M. B. (2010, 1. november). Resuscitating the recital: A challenge to teachers. *Classical Singer*. <http://www.classicalsinger.com/magazine>
- Hollis, M. (1985). Of masks and men. I M. Carrithers, S. Collins & S. Lukes (Red.), *The category of the person: Anthropology, philosophy, history* (s. 217–233). Cambridge University Press.
- Hovland, E. (2013). Turning to Practice. *Music + Practice*, 1(1), 1–11. <https://doi.org/10.32063/0105>
- Hovmark, H. (1997). Forord. I P. Bourdieu, *Af praktiske grunde: Omkring teorien om menneskelig handlen* (s. 7–9). Hans Reitzels Forlag.
- Howe, M. J. H. & Davidson, J. W. (2003). The early progress of able young musicians. I R. J. Sternberg & E. L. Grigorenko (Red.), *The psychology of abilities, competencies, and expertise*. Cambridge University Press.
- Hutchison, E. D. (2011). A life course perspective. I E. D. Hutchison (Red.), *Dimensions of human behavior: The changing of life course* (4. utg., s. 1–38). Sage Publications.
- Højbjerg, K. (2012). Pierre Bourdieus praktikteori udlagt gennem eksempler fra forskning i professionalisering af undervisningspraksis. I A. Bilfeldt, J. Bloch-Poulsen, T. Børsen, M. L. Gammelby, K. Højbjerg & A. J. Jacobsen (Red.), *Refleksiv praksis: Forskning i forandring* (Bd. 1, s. 44–66). Aalborg Universitetsforlag.
- Høstaker, R. (2006). Sosiale felt – ein kritisk analyse. *Agora*, 24(1–2), 171–197. [https://www.idunn.no/agora/2006/01-02/sosiale\\_felt\\_ein\\_kritisk\\_analyse](https://www.idunn.no/agora/2006/01-02/sosiale_felt_ein_kritisk_analyse)
- Iwarsson, J., Thomasson, M. & Sundberg, J. (1995). Lung volume and phonation: A methodological study. *STL–QPSR*, 36(2–3), 71–82. <http://www.speech.kth.se/qpsr>
- Jensen, K. B. (2006). Lyd som kommunikation. En tværfaglig forskningsoversigt og en dagsorden for medieforskningen. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 22(40), 5–13. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v22i40.439>
- Jespersen, E. (1999). Idrettens kroppslige mesterlære. I K. Nielsen & S. Kvale (Red.), *Mesterlære: Læring som sosial praksis* (s. 137–148). Gyldendal Norsk Forlag.
- Johannessen, A., Tufte, P. A. & Christoffersen, L. (2010). Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode (4. utg.). Abstrakt forlag.
- Juuti, S. & Littleton, K. (2012). Tracing the transition from study to a contemporary creative working life: The trajectories of professional musicians. *Vocations and Learning*, 5(1), 5–21. <https://doi.org/10.1007/s12186-011-9062-9>



- Jørgensen, H. (1982). *Sang og musikk: Et fags utvikling fra 1945–1980*. Aschehoug.
- Jørgensen, H. (1998). Norges musikkhøgskole – fra tanke til realitet. I E. Nesheim, J. Bjøntegaard, I. M. Hanken & I. Kårevold (Red.), *Flerstemmige innspill, artikkelsamling: Norges musikk-høgskole – 25 år* (NMH-publikasjoner 1998:2, s. 5–41). Norges musikkhøgskole. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2008091200047](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008091200047)
- Jørgensen, H. (2001a). Instrumental learning: is an early start a key to success? *British Journal of Music Education*, 18(3), 227–239. <https://doi.org/10.1017/S0265051701000328>
- Jørgensen, H. (2001b). Sang og musikk i grunnskole og lærerutdanning 1946–2000. *Studia Musicologica Norvegica*, 27, 103–131.
- Jørgensen, H. (2002a). *Hvem er de musikalske ekspertene? Ekspertiseteori og musikalsk utvikling* (Konferanserapport: Musikalsk læring, s. 25–39). Danmarks Pædagogiske Universitet.
- Jørgensen, H. (2002b). Instrumental performance expertise and amount of practice among instrumental students in a conservatoire. *Music Education Research*, 4(1), 105–119. <https://doi.org/10.1080/14613800220119804>
- Järvinen, M. (1998). Om Bourdieus reflexiva sociologi. *Sociologisk forskning*, 35(2), 5–20. <https://www.jstor.org/stable/20850295>
- Järvinen, M. (2013). Pierre Bourdieu. I H. Andersen & L. B. Kaspersen (Red.), *Klassisk og moderne samfundsteori* (s. 365–385). Hans Reitzels Forlag.
- Järvinen, M. & Mik-Meyer, N. (2005). Indledning: Kvalitative metoder i et interaktionistisk perspektiv. I M. Järvinen & N. Mik-Meyer (Red.), *Kvalitative metoder i et interaktionistisk perspektiv: Interview, observationer og dokumenter* (s. 9–24). Hans Reitzels Forlag.
- Kalsnes, S. (2005). Kunstfaglige utfordringer i morgendagens skole – variasjoner over et tema. *Norsk pedagogisk tidsskrift*, 4, 289–301. [https://www.idunn.no/npt/2005/04/kunstfaglige\\_utfordringer\\_i\\_morgen-dagens\\_skole\\_-\\_variasjoner\\_over\\_et\\_tema](https://www.idunn.no/npt/2005/04/kunstfaglige_utfordringer_i_morgen-dagens_skole_-_variasjoner_over_et_tema)
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, Overs.). Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 1790)
- Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for ‘status-of-the-artist’ studies. *Poetics*, 26, 1–19. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(98\)00007-2](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(98)00007-2)
- Keil, A. (2011, 1. juni). Opera overseas ... with company. *Classical Singer*. <https://www.classicalsinger.com/magazine/archived.php?id=2300>
- Kingsbury, H. (1988). *Music, talent and performance: A conservatory cultural system*. Temple University Press.
- Kjems, T. (1990). Overgangstid og klassisk. I S. Sørensen & B. Marschner (Red.), *Gads Musikhistorie* (s. 280–345). Gads Forlag.

- Klang, ord og uttrykk. (2013). *Musikkordboken.no*. <http://musikkordboken.no/ord-k.html#klangfarge>
- Kleppe, B., Mangset, P. & Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner* (TF-rapport nr. 262). USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2439521>
- Kooij, D., de Lange, A., Jansen, P. & Dijkers, J. (2008). Older workers' motivation to continue to work: five meanings of age: A conceptual review. *Journal of Managerial Psychology*, 23(4), 364–394. <https://doi.org/10.1108/02683940810869015>
- Kopiez, R. (1997). «Singers are late beginners»: Sängerbio graphien aus Sicht der Expertiseforschung. Eine Schwachstellenanalyse sängerischer Ausbildungsverläufe. I H. Gembris, R.-D. Kraemer & G. Maas (Red.), *Musikpädagogische Forschungsberichte* (s. 37–56). Wissner.
- Krange, O. (2004). *Grenser for individualisering: Ungdom mellom ny og gammel modernitet* (NOVA Rapport nr. 4/04) [Dr.polit.-avhandling, Universitetet i Oslo]. Norsk institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring. [http://nova.no/asset/4368/1/4368\\_1.pdf](http://nova.no/asset/4368/1/4368_1.pdf)
- Kris, E. & Kurz, O. (1979). *Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment*. Yale University Press. (Opprinnelig utgitt 1934)
- Krueger, J., Heckhausen, J. & Hundertmark, J. (1995). Perceiving middle-aged adults: Effects of stereotype-congruent and incongruent information. *Journal of Gerontology*, 50(2), 82–93. <https://doi.org/10.1093/geronb/50B.2.P82>
- Kuhn, T. S. (2002). *Vitenskapelige revolusjoners struktur* (T. Berg & L. Holm-Hansen, Overs.). Spartacus Forlag. (Opprinnelig utgitt 1962)
- Kunsthøgskolen i Oslo. (2018). *Operahøgskolen*. <http://www.khio.no/studier/operahogskolen>
- Kvalbein, A. (2008). Magnetiske eller umusikalske motpolar? Om maskulint og feminint i klassisk og samtidsmusikk. I A. Kvalbein & A. Lorentzen (Red.), *Musikk og kjønn – i utakt?* (s. 25–43). Norsk kulturråd.
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Ad Notam Gyldendal.
- Lappegård, T. (2001). Valg av utdanning – valg av livsløp? Utdanning og ulikhet i kvinners fruktbarhetsatferd [Særtrykk]. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, nr. 3 (s. 409–435). [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2009091700034](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009091700034)
- Larsen, D. E. U. (2017, 11. november). Kutter i kulturkritikken. *Klassekampen*. <http://www.klassekampen.no/article/20171111/ARTICLE/171119990>
- Larsen, K. (2009). Observasjoner i et felt: Nogle muligheter og utfordringer. I O. Hammerslev, J. A. Hansen & I. Villig (Red.), *Refleksiv sosiologi i praksis: Empiriske undersøgelser inspireret af Pierre Bourdieu* (s. 78–98). Hans Reitzels Forlag.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355>

- Lehmann, A. C. & Davidson, J. W. (2006). Taking an Acquired Skills Perspective on Music Performance. I R. Colwell (Red.), *MENC handbook of musical cognition and development* (s. 225–258). Oxford University Press.
- Levy, R. & Team, P. (2005). Why look at life courses in an interdisciplinary perspective? Challenges of life course research. I R. Lévy, P. Ghisletta, J.-M. Le Goff, D. Spini & E. Widmer (Red.), *Towards an interdisciplinary perspective on the life course* (Advances in life course research, bd. 10, s. 3–32).
- Lindseth, A. (2015). Svarevne og kritisk refleksjon. – Hvordan utvikle praktisk kunnskap? I J. McGuirk & J. S. Methi (Red.), *Praktisk kunnskap som profesjonsforskning* (s. 43–60). Fagbokforlaget.
- Linnhoff, C. (2012, 13. desember). Ich bin ein Job-Mosaik. *Spiegel*. <https://www.spiegel.de/karriere/kulturszene-sparzwang-bringt-opernsaenger-in-bedaengnis-a-874449.html>
- Lundberg, G. (2015, 19. februar). Det dubbla sveket mot dansare och sångare. *Svenska Dagbladet*. <https://www.svd.se/det-dubbla-sveket-mot-dansare-och-sangare>
- Lycke, H., Decoster, A., Ivanova, A., Van Hulle, M. M. & de Jong, F. I. C. R. S. (2012). Discrimination of three basic female voice types in female singing students by voice range profile-derived parameters. *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 64(2), 80–86. <https://doi.org/10.1159/000337042>
- Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester University Press.
- Løchen, Y. (1985). Samfunnsvitenskapelige bilder av de profesjonelle, særlig på behandlingssektoren. I I. Bleiklie, P. Bomann-Larsen, E. Falkum, T. Gran & T. Ø. Jensen (Red.), *Politikkens forvaltning* (s. 135–146). Universitetsforlaget.
- Lønstrup, A. (2004). *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Forlaget Klim.
- MacDonald, H. (2002). Historical background. I A. Burton (Red.), *A performer's guide to music of the romantic period* (s. 3–12). The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Malmanger, M. (2000). *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. Aschehoug.
- Mangset, P. (1998). *Kunstnerne i sentrum: Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet* (Rapport nr. 11). Norsk kulturråd. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2009030304090](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009030304090)
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: *Kunstnerroller i endring* (TF-rapport nr. 215). USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2439515>
- Mangset, P. (2012). *Demokratisering av kulturen?: Om sosial ulikhet i kulturbruk og -deltakelse* (TF-notat nr. 7). USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2439482>

- Mangset, P. (2013). *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm?: Om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk* (TF-rapport nr. 314). USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2439481>
- Mangset, P. (2017, 9. januar). Kulturinstitusjoner og deres legitimitet [Anmeldelse av boken *Performing Legitimacy: Studies in High Culture and the Public Sphere*, av H. Larsen]. *Sosiologen*. <https://sosiologen.no/omtale/kulturinstitusjoner-og-deres-legitimitet/>
- Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.
- Marklund, B. (2004). Fach, what is that? – I am just an ordinary soprano, am I not? *EVTA Bulletin, European Voice Teachers Association*, 29–36.
- Martinsen, G. S. & Strøm, R. V. (1996). *Interpretasjon av solosanger – med vekt på Edvard Griegs «Haugtussa», op. 67* [Hovedoppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Maslow, A. H. (1968). *Toward a psychology of being* (2. utg.). Van Nostrand Reinhold Company.
- Mason, D. (2002). Singing. I A. Burton (Red.), *A performer's guide to music of the romantic period* (s. 71–90). The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Mayer, K. U. (2003). The sociology of the life course and the lifespan psychology: Diverging or converging pathways? I U. M. Staudinger & U. Lindenberger (Red.), *Understanding human development. Dialogues with lifespan psychology*, (s. 463–482). Kluwer Academic Publishers.
- Mayer, K. U. (2009). New directions in life course research. *Annual Review of Sociology*, 35, 413–433. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.34.040507.134619>
- McGuirk, J. & Methi, J. S. (Red.) (2015). *Praktisk kunnskap som profesjonsforskning*. Fagbokforlaget.
- Meld. St. 20 (2012–2013). *På rett vei*. Kunnskapsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-20-20122013/id717308/>
- Melldahl, A. (2012). Att definiera konstnärer: Subjektiva och objektiva gränsdragningar. I M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (s. 165–188). Bokförlaget Daidalos.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541–574. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
- Menger, P.-M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241–254. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)80002-4](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)80002-4)
- Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work excess supply and occupational risk management. I V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Red.), *Handbook of the economics of art and culture* (Bd. 1, s. 766–811). Elsevier.

- Menger, P.-M. (2014). *The economics of creativity: Art and achievement under uncertainty*. Harvard University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi* (B. Nake, Overs.). Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 1945)
- Miskimmon, A. (2017, 18. april). Fremtidens solistensemble ved Den Norske Opera & Ballett. *Dagsavisen*. <https://www.dagsavisen.no/nyemeninger/fremtidens-solistensemble-ved-den-norske-opera-ballett-1.954417>
- Molander, B. & Terum, L. I. (2008). Profesjonsstudier: En introduksjon. I A. Molander & L. I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 13–27). Universitetsforlaget.
- Molander, B. & Smeby, J.-C. (2013). Innledning. I A. Molander & J.-C. Smeby (Red.), *Profesjonsstudier II* (s. 9–13). Universitetsforlaget.
- Moore, D. G., Burland, K. & Davidson, J. W. (2003). The social context of musical success: A development account. *British Journal of Psychology*, 94(4), 529–549. <https://doi.org/10.1348/000712603322503088>
- Moxnes, P. (2007). *Fasett-mennesket: Personlighet og rolle. Et lederopplæringsperspektiv*. Forlaget Paul Moxnes.
- Nerland, M. (2003). *Instrumentalundervisning som kulturell praksis: En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning* [Doktoravhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Nesheim, E. (2001). Et kulturliv i endring. I A. O. Vollsnes (Red.), *Norges musikkhistorie: Modernisme og mangfold 1950–2000* (Bd. 5, s. 13–39). Aschehoug.
- Nielsen, K. N. (1999a). *Musical apprenticeship: learning at the Academy of Music as socially situated* [Doktoravhandling]. Aarhus Universitet.
- Nielsen, K. (1999b). Musikalsk mesterlære: Deltakerbaner på musikkonservatoriet. I K. Nielsen & S. Kvale (Red.), *Mesterlære: Læring som sosial praksis* (s. 112–124). Gyldendal Norsk Forlag.
- Nielsen, K. & Kvale, S. (1999). Mesterlære som aktuell læringsform. I K. Nielsen & S. Kvale (Red.), *Mesterlære: Læring som sosial praksis* (s. 17–33). Gyldendal Norsk Forlag.
- Norsk kulturråd. (2020). Støtteordning: Musikkensembler – kor og vokalensembler. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkensembler-kor-og-vokalensembler>
- Nylander, E. (2014). *Skolning i jazz: Värde, selektion och studiekarriär vid folkhögskolornas musiklinjer* [Doktoravhandling, Linköpings universitet]. DiVa. <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:716895/FULLTEXT01.pdf>
- O'Bryan, J. & Harrison, S. D. (2014). Prelude: Positioning singing pedagogy in the twenty-first century. I J. O'Bryan & S. D. Harrison (Red.), *Teaching singing in the 21<sup>st</sup> century* (s. 1–9). Springer.
- Olesen, S. G. (2004). Pierre Bourdieu. I S. G. Olesen & P. M. Pedersen (Red.), *Pedagogik i ett sociologiskt perspektiv*. Studentlitteratur.

- Olseng, K. (1995). *Den velutdannede kunstner* (NMH-publikasjoner 1/95). Norges musikkhøgskole.
- Opplæringslova. (1998). Lov om grunnskolen og den vidaregåande opplæringa (LOV-1998-07-17-61). Lovdata. <https://lovdata.no/lov/1998-07-17-61>
- Palme, M., Lidegran, I. & Andersson, B. (2012). Konststudenterna och det symboliska kapitalet. I M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2009* (s. 111–142). Bokförlaget Daidalos.
- Palmer, T. (2002). *Ladies & Gentlemen, Miss Renée Fleming* [DVD]. Decca Music Group.
- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Sage Publications.
- Paulgaard, G. (1997). Feltarbeid i egen kultur – innenfra, utenfra eller begge deler? I E. Fossåskaret, O. L. Fuglestad & T. H. Aase (Red.), *Metodisk feltarbeid: Produksjon og tolkning av kvalitative data* (s. 70–93). Universitetsforlaget.
- Pedersen, O. K. (2011). *Konkurrencestaten*. Hans Reitzels Forlag.
- Perkins, R. (2013). Hierarchies and learning in the conservatoire: Exploring what students learn through the lens of Bourdieu. *Research Studies in Music Education*, 35(2), 197–212.
- Persvold, A. Z. (2020, 28. juni). Amatør. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/amatør>
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243–258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q)
- Plotkin, F. (2016). Why it's more difficult than ever to become an opera singer. *Operavore*. <https://www.wqxr.org/story/why-it-more-difficult-ever-become-opera-singer/>
- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen: En introduksjon til taus kunnskap* (E. Ra, Overs.). Spartacus Forlag. (Opprinnelig utgitt 1966)
- Potter, J. (1998). *Vocal Authority: Singing style and ideology*. Cambridge University Press.
- Potter, J. & Sorrell, N. (2012). *A History of Singing*. Cambridge University Press.
- Prieur, A. (1995). Oversetterens anmerkninger. I P. Bourdieu, *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (s. 5). Pax Forlag.
- Prieur, A. (2002). Frihet til å forme seg selv? En diskusjon av konstruktivistiske perspektiver på identitet, etnisitet og kjønn. *Kontur*, (6), 4–12. [https://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/OLD\\_ISSUES/pdf/kontur\\_06/annich\\_prieur.pdf](https://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/OLD_ISSUES/pdf/kontur_06/annich_prieur.pdf)
- Prieur, A. (2006). En teori om praksis. I A. Prieur & C. Sestoft (Red.), *Pierre Bourdieu: En introduksjon* (s. 23–69). Hans Reitzels Forlag.
- Rabbås, Ø. & Stigen, A. (1999, XIV). I Aristoteles (1999). *Den nikomakiske etikk*. Bokklubben Dagens Bøker.

- Rahbek, B. & Munk-Petersen, T. (2015, 29. september). Kulturlivet skal spare 600 millioner. *Berlingske*. <https://www.b.dk/kultur/kulturlivet-skal-spare-600-millioner>
- Riley, M. W. (1996). What does it all mean? *Gerontologist*, 36(2), 256–258. <https://doi.org/10.1093/geront/36.2.256>
- Rishaug, H., Hjemås, V., Kjøk, O., Barratt-Due, S., Kraggerud, A. R., Birkeland, E., Solvik, K. & Gjessing, D. (2008). *Tid for talent: Talentutvikling i musikk*. Norges musikkhøgskole, Barratt Due musikk institutt & Norsk kulturskoleråd.
- Rosselli, J. (1988). The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550–1850. *Acta Musicologica*, 60(2), 143–179. <https://doi.org/10.2307/932789>
- Rother, L. (2012, 24. mars). In Europa, where art is life, ax falls on public financing. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/03/25/world/europe/the-euro-crisis-is-hurting-cultural-groups.html>
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.
- Ruud E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Ryder, N. B. (1965). The cohort as a concept in the study of social change. *American Sociological Review*, 30(6), 843–861. <https://doi.org/10.2307/2090964>
- Rørbech, L. (1988). *Stemmebrugs lære*. C. A. Reitzels Boghandel.
- Rørbech, L. & Høgel, S. (1990). *Tal rigtigt – syng godt* (3. utg.). C. A. Reitzels Forlag.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* [Doktoravhandling, Universitetet i Bergen]. BORA. <http://hdl.handle.net/1956/2316>
- Røyseng S. (2011). *Kunstnere i kulturnæringens tidsalder*. Norsk Kulturråd. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/c8d77532-ffa3-4b79-baa7-70d7e9e625da>
- Røyseng, S. (2015). Sosiologiske studier av kunst. I H. Larsen (Red.), *Kultursosiologisk forskning* (s. 97–107). Universitetsforlaget.
- Røyseng, S., Mangset, P. & Borgen, J. S. (2007). Young artists and the charismatic myth. *The International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 1–16. <https://doi.org/10.1080/10286630600613366>
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2012). What is music good for? A dialogue on technical and ritual rationality. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 13(1), 101–125. <http://hdl.handle.net/11250/2375646>
- Røyseng, S., Fagerholt, A., Lossius, G. T., Shetelig, G. & Veng, P. E. (2015). *På de skrå bredder: Evaluering av Den Norske Opera & Ballett*. Kulturdepartementet. [https://www.regjeringen.no/contentassets/c8cb5185539542ac95fa41774064a2fo/dnob\\_rapport\\_paa\\_de\\_skraa\\_bredder\\_2015.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/c8cb5185539542ac95fa41774064a2fo/dnob_rapport_paa_de_skraa_bredder_2015.pdf)
- Sandgren, M. (2005). *Becoming and being an opera singer: Health, personality, and skills* [Doktoravhandling, Stockholm University]. DiVA. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:194013/FULLTEXT01.pdf>

- Sandgren, M. & Ericsson, K. A. (2007, 15.–19. august). The complexity of artistic strivings and anxiety among opera singers. I K. Maimets-Volt, R. Parncutt, M. Marin & J. Ross (Red.), *Proceedings of the third conference on interdisciplinary musicology* (s. 1–8), Tallin.
- Schatzki, T. R., Cetina, K. K. & Savigny, E. von (Red.) (2001). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Routledge.
- Schei, T. B. (2007). *Vokal identitet: En diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse* [Doktoravhandling, Universitetet i Bergen]. BORA. <http://bora.uib.no/handle/1956/2549>
- Schwind, E. (2004, 3. juli). Männer, die wie Frauen singen: Der Countertenor erobert die Bühnen der neuen Musik. *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/article9OOXL-1.274675?reduced=true>
- Settersten Jr., R. A. (2004). Age structuring and the rhythm of the life course. I J. T. Mortimer & M. J. Shanahan (Red.), *Handbook of the life course* (s. 81–98). Springer.
- Settersten, R. A. & Mayer, K. U. (1997). The measurement of age, age structuring, and the life course. *Annual Review of Sociology*, 23, 233–261. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.23.1.233>
- Shilling, C. (1993). *The body & social theory*. Sage.
- Shilling, C. (2004). Physical capital and situated action: a new direction for corporeal sociology. *British Journal of Sociology of Education*, 25(4), 473–487. <https://doi.org/10.1080/0142569042000236961>
- Shilling, C. (2008). *Changing bodies: Habit, crisis and creativity*. Sage.
- Simonsen, M. B. (2010). *Profesjonalisering av kor. Evaluering av en forsøksordning*. Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/25509cb8-9319-4cad-9719-8a20b159fbbo>
- Silverman, D. (2006). *Interpreting qualitative data: Methods for analysing talk, text and interaction* (3. utg.). Sage.
- Skarstein, V. M. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Rapport). Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/rapport-kunstens-autonomi-og-kunstens-okonomi/id2364099/>
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. University Press of New England.
- Smeby, J.-C. (2008). Profesjon og utdanning. I A. Molander & L. I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 87–102). Universitetsforlaget.
- Snack, K. (2000). *Er didaktik og curriculum det samme?* [Upublisert notat]. [http://pure.au.dk/portal/files/120/Er\\_didaktik\\_og\\_curriculum\\_det\\_samme.pdf](http://pure.au.dk/portal/files/120/Er_didaktik_og_curriculum_det_samme.pdf)
- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to phenomenology*. Cambridge University Press.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget.
- Spahn, C. & Richter, B. (2006). The development of the singing voice across the lifespan. I H. Gembris (Red.), *Music development from a lifespan perspective* (s. 119–130). Peter Lang.



- Sparbo, N. (2014). *Å synge på scenen med en psykofysisk tilnærming*. Kunsthøgskolen i Oslo. <http://hdl.handle.net/11250/224015>
- St.meld. nr. 66 (1972–73). *Om den videre utbygging og organisering av høgre utdanning*. Kirke- og undervisningsdepartementet. [https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1974-75&paid=3&wid=b&psid=DIVL888&pgid=b\\_0635](https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1974-75&paid=3&wid=b&psid=DIVL888&pgid=b_0635)
- St.meld. nr. 47 (1996–1997). *Kunstnarane*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-47-1996-97-/id402360/>
- St.meld. nr. 7 (2007–2008). *Statusrapport for Kvalitetsreformen i høgre utdanning*. Kunnskapsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Stmeld-nr-7-2007-2008-/id492556/>
- St.meld. nr. 32 (2007–2008). *Bak kulissene*. Kultur- og kirkedepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-32-2007-2008-/id517753/>
- St.meld. nr. 44 (2008–2009). *Utdanningslinja*. Kunnskapsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-44-2008-2009-/id565231/>
- Steiner, L. & Schneider, L. (2013). The happy artist: An empirical application of the work-preference model. *Journal of Cultural Economics*, 37, 225–246. <https://doi.org/10.1007/s10824-012-9179-1>
- Steinsholt, K. (2009). Evidensbaserte standarder eller profesjonalitet? *Bedre skole*, (1), 54–69. <https://www.utdanningsnytt.no/files/2019/08/22/BedreSkole%201%202009.pdf>
- Strøm, R. V. (2018). *Det usikre sangerlivet. En livshistoriestudie på langs og på tvers i klassiske sangeres sosiale praksis* [Doktoravhandling]. Nord universitet.
- Sundberg, J. (1986). *Röstlära: Fakta om rösten i tal och sång*. Proprius Förlag.
- Sundberg, O. K. (2000). *Musikktenkningens historie: Antikken*. Solum.
- Svendsen, T. O. (2020, 14. mai). Konservatorium. I *Store norske leksikon*. <https://www.snL.no/konservatorium>
- Svensson, L. G. (2008). Profesjon og organisasjon. I A. Molander & L. I. Terum, (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 130–143). Universitetsforlaget.
- Södersten, M. (2008). Röstens utveckling och åldrande. I L. Hartelius, U. Nettelblatt & B. Hammarberg (Red.), *Logopedi* (s. 85–93). Studentlitteratur.
- Sørensen, S. (1990). Barokken. I S. Sørensen & B. Marschner (Red.), *Gads Musikhistorie* (s. 280–345). Gads Forlag.
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode* (3. utg.). Fagbokforlaget.
- Thorsen, K. (1998). *Kjønn, livsløp og alderdom. En studie av livshistorier, selvbilder og modernitet*. Fagbokforlaget.
- Thorsen, K. (2002). Aldring og alderdom i sin tid. I K. Thorsen & R. Toverud R. (Red.), *Kulturpsykologi. Bevegelser i livsløp*. Universitetsforlaget.



- musikkpedagogisk forskning, Årbok 11* (s. 33–48). <http://hdl.handle.net/11250/172217>
- Varkøy, Ø. (2012). Den tekniske rasjonaliteten – og musikken. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 94, 49–63. <http://www.musikforskning.se/stm/STM2012/STM2012Varkoy.pdf>
- Varkøy, Ø. (2014). Mellom relevans og frihet: Om kunsttenkning og profesjonstenkning. I E. Angelo & S. Kalsnes (Red.), *Kunstner eller lærer?: Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning* (s. 171–183). Cappelen Damm Akademisk.
- Veire, R. (2008). Kjønnsnøytral kunstmusikk? Kjønnstereotyper og kommersialisme i media. I A. Kvalbein & A. Lorentzen (Red.), *Musikk og kjønn – i utakt?* (s. 51–56). Norsk kulturråd.
- Vennard, W. (1967). *Singing: The Mechanism and the Technic*. Carl Fischer. (Opprinnelig utgitt 1949)
- Vetlesen, A. J. & Henriksen, J.-O. (2004). *Moralens sjanser i markedets tidsalder: Om kulturelle forutsetninger for moral*. Gyldendal Akademisk.
- Vollan, M. B. (2012, 19. juli). Kuttbølge over Europa. *Klassekampen*. <http://www.klassekampen.no/60458/article/item/null/kuttbolge-over-europa>
- Vollsnæs, A. O. (2011). *Universitetets Aula: Glimt fra et 100-årig mangfoldig musikkliv*. Universitetet i Oslo. [http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/publikasjoner/vollsnæs\\_aulaens\\_musikkliv\\_e-versjon.pdf](http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/publikasjoner/vollsnæs_aulaens_musikkliv_e-versjon.pdf)
- Wacherhausen, S. (1999). Det skolestiske paradigmet og mesterlære. I K. Nielsen & S. Kvale (Red.), *Mesterlære: Læring som sosial praksis* (s. 182–193). Gyldendal Norsk Forlag.
- Wacherhausen, S. (2008). Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion. I S. Wacherhausen & A. Samsø (Red.), *Refleksion i praksis*. (Skriftserie 1-2008, s. 3–21). Århus Universitet.
- Wacquant, L. (2014). Putting habitus in its place: Rejoinder to the symposium. *Body & Society*, 20(2), 118–139. <https://doi.org/10.1177/1357034X14530845>
- Welch, G. F. (2005). Singing as communication. I D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (Red.), *Musical communication* (s. 239–257). Oxford University Press.
- Welch, G. F. (2006). Singing and vocal development. I G. McPherson (Red.), *The child as musician: A handbook of musical development* (s. 311–329). Oxford University Press.
- Welch, G. F. (2009). Researching singing and vocal development across the lifespan: A personal case study. *The Phenomenon of Singing*, 4, 178–190. <https://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/view/577/387>
- Welch, G. F. & Sundberg, J. (2002). The solo voice. I R. Parncutt, G. McPherson & G. E. McPherson (Red.), *The science camp; Psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (s. 253–268). Oxford University Press.

- Welch, G. F., Howard, D. M., Himonides, E. & Brereton, J. (2005). Real-time feedback in the singing studio: An innovatory action-research project using new voice technology. *Music Education Research*, 7(2), 225–249. <https://doi.org/10.1080/14613800500169779>
- Welch, G. F., Howard, D. M. & Nix, J. (2019). *The Oxford handbook of singing*. Oxford University Press.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803932>
- Zimmerman, B. J. (2006). Development and adaption of expertise: The role of self-regulatory processes and beliefs. I K. A. Ericsson, N. Charness, P. J. Feltovich & R. R. Hoffman (Red.), *The Cambridge handbook of expertise and expert performance* (s. 705–722). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816796>
- Østerud, P., Sunnanå, S. & Frøysnes, Å. (2015). *Norsk lærerutdanning i etterkrigstida: Ei utvikling i spenning mellom tradisjon og fornying*. ABM-media.
- Østerberg, D. (1997). *Fortolkende sosiologi II*. Universitetsforlaget.
- Østerberg, D. (2012). *Sosiologiens nøkkelbegreper* (7. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Østerberg, D. & Bjørnerem, R. T. (2017). *Musikkfeltet: Innføring i musikk sosiologi*. Cappelen Damm Akademisk.
- Øvrebø, O. A. (2013, 16. august). Europas kultursjokk. *Dagens Perspektiv*. <https://www.dagensperspektiv.no/europas-kultursjokk>
- Årva, Ø. (1987). *Musikkfaget i norsk lærerutdanning 1815–1965: Et skolefags utvikling og skjebne gjennom 150 år*. Novus.

