

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.¹³⁵

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

135 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).¹³⁶ 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 musikkritikere. 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 kjønnsstereotypier, 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 stereotyper, 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-stereotypen. 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.¹³⁷ I årtier, helt fram til de mer fullverdig høyere musikkutdanninger ble etablert, var «debutantvesenet» ifølge Vollsnes (2011) en helt særegen institusjon i norsk musikkliv.¹³⁸ Antallet debutanter i første halvdel av 1900-tallet var stort, og Vollsnes (2011, s. 12) uttrykker i den forbindelse:

¹³⁷ *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).

¹³⁸ 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 etterpåkløkt, 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 sambygdingere 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 fordeler 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 selvspekten 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.

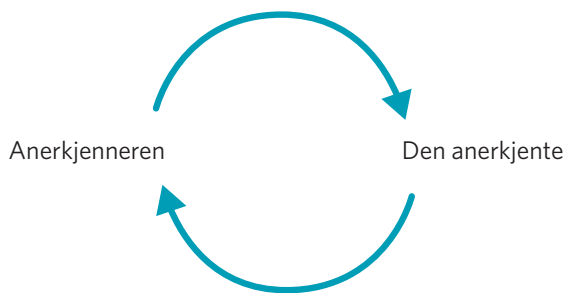
Alle aktører i musikkfeltet har sine nettverk, men deltar selvsagt også i andres nettverk. Et nettverk innebærer relasjoner mellom aktører eller posisjoner som står nært hverandre i feltet, enten direkte eller indirekte (Bourdieu, 2006, s. 18). I nettverkene inngår kunstnere og andre aktører i feltet, 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 distriktoperaene 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.¹³⁹ 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 typecasting 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 [rollene]», 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 prøvesyngte 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 prøvesyngte 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 prøvesyngte 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 skjermbrett. 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 optelling 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).¹⁴⁰ 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 har 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. Kritikk 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 utdannelse, 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 «klarer 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 ubekvem 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.