

KAPITTEL 1

Klassiske sangeres løpebaner og sosiale praksis

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

— Renée Fleming (2005, s. 61)

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

1.1 Mer enn et yrkesløp?

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 De usikre kunstneryrkene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Problemstilling

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Forskerposisjonering

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5 Forskningsfeltet

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

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

Livsløpsperspektivet med hovedvekt på psykologiske og fysiologiske faktorer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sangeres yrkesliv med ulike teoretiske og metodiske tilnærminger

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

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

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

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

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

Kunstnere, kunstutdanning og kunstfeltet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6 Innramming av prosjektet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.7 Bokas struktur

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

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

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

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

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

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