

KAPITTEL 1

Musikroller og grensedragninger i musikkarbeidsmarkedet

Heidi Stavrum

Universitetet i Sørøst-Norge

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

Abstract: In this chapter, we discuss how different artist roles affect the working conditions for Norwegian musicians. More specifically, we present a typology of possible roles in which we identify three main categories: 1) freelance project makers, 2) freelance contributors, and finally 3) permanent employed musicians. All three categories consist of several subcategories, and in this chapter, we discuss three of those in detail: session musicians, teacher musicians, and church musicians. What these three categories of musician have in common is that they, in different ways, negotiate their roles in relation to both musical and non-musical contexts, such as the school system, the church, and the entertainment industry. Theoretically, we use Lamont's concept of boundary work (Lamont & Molnár, 2002; Lamont et al., 2015) to show how musicians negotiate their roles and identities as artists in relation to different expectations from their surroundings.

Keywords: artist roles, typology of musician roles, boundary processes, negotiations of roles

Innledning

Vi starter dette kapitlet med et sitat fra musikeren Eli, som er messingblåser:

Jeg elsker symfoniorkester! Det er ikke det. [...] Hjertet mitt ligger ikke der. Jeg synes det er stas å få lov til å gjøre det, å være med, når de anledningene byr seg. Og det er jo mektig, et symfoniorkester er jo bare helt fantastisk. [...] Men jeg vil ikke ha den jobben. (Eli)

Sitering: Stavrum, H. & Røyseng, S. (2022). Musikroller og grensedragninger i musikkarbeidsmarkedet. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 1, s. 23–48). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch1>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

Med sin klassiske skolering og lange opplæring til instrumentalspill på et teknisk høyt nivå, lå alt til rette for at Eli skulle bli orkestermusiker. Men for henne var ikke det så attraktivt, og hun forteller om et yrkesliv som har tatt en annen vei enn det som var forventet av mange i omgivelsene. Selv om instrumentallæreren «fikk ganske sjokk når jeg sa jeg aldri kom til å søke symfoniorkester», så har det likevel gått bra med vår informant, som framhever at klassiske musikere kan gå andre veier enn til orkesteret. For Eli framstår prosjektarbeid og samspill med ulike musikere og ensembler og turnering til små og store lokalsamfunn i regionen hun bor og jobber i, som et mer tilfredsstillende musikerliv enn det å sitte og telle pauser – en velkjent jobb for messingblåserne i orkesteret: «Hvis jeg hadde spilt et annet instrument, så muligens hadde det vært mer attraktivt. Jeg skylder på instrumentet», slår hun fast.

I dette kapitlet skal vi se nærmere på flere musikerroller som er tilgjengelige for de som utdanner seg til et yrkesliv i det norske musikkarbeidsmarkedet. Videre skal vi undersøke hvordan noen av musikerne begrunner og fortolker valgene de har tatt om å gå inn i visse karriereløp framfor andre, og vi skal vise hvordan de skaper seg rom for å utøve musikeryrket i relasjon til både musikalske og ikke-musikalske omgivelser. Vi skal også se at til tross for prestisjen som følger med visse yrkesroller i musikkfeltet, er det mange som har et godt og tilfredsstillende musikerliv i andre deler av musikkarbeidsmarkedet enn de man ved første øyekast kanskje tenker på, når man ser for seg hva en musiker er og gjør.

Analysen i kapitlet baserer seg på empiri fra forskningsprosjektet «Musikkarbeidsmarkedet i endring» (se appendiks, s. 313). I tillegg til en sjangermessig bredde representerer også datamaterialet bredde på andre måter: Informantene har ulike utdanninger fra forskjellige utdanningsinstitusjoner, de trakterer ulike instrumenter, de befinner seg på ulike geografiske steder, de er på ulike stadier i sine yrkesliv, og de har ulike roller i sine respektive musikalske samarbeid og prosjekter. Hvis vi plasserer informantene langs en tenkt akse, vil vi i den ene enden se faste fulltidsansatte tuttimusikere i symfoniorkesteret, i den andre enden frilans prosjektarbeidende populærmusikere. I spennet mellom disse

ytterpunktene finner vi et spekter av solister, bandmusikere, studiomusikere, tradisjonsutøvende folkemusikere, improviserende jazzmusikere, kirkemusikere, musikere som underviser og musikere som jobber på tvers av flere av disse kategoriene.

Generelt observerer vi en stor grad av flertydighet i det empiriske materialet. Som også de andre kapitlene i denne boken illustrerer, framstår musikkarbeidsmarkedet som relativt åpent, med mange valgmuligheter og rom for å forme seg en identitet og yrkestilværelse som musiker. Selv om man har utdanning fra samme sted og har sitt virke innenfor samme sjanger, kan man gå inn i svært ulike karriereløp. Men selv om arbeidsmarkedet for musikere umiddelbart framstår som nokså åpent og bredt, er det ikke fritt for strukturerende faktorer. I alle individuelle fortellinger foregår det et kontinuerlig grensearbeid rundt valgene man har tatt i sin karriere og yrkesutøvelse. Her skal vi først beskrive noen generelle yrkesroller som er tilgjengelige for musikerne i det norske musikkarbeidsmarkedet, før vi går i dybden på tre utvalgte musikerroller som befinner seg i grenselandet mellom musikkfeltet og andre samfunnsområder. Mer spesifikt skal vi undersøke to spørsmål:

- 1) Hvilke yrkesroller kjennetegner det norske arbeidsmarkedet for musikere?
- 2) Hvordan forhandler musikere om de symbolske grensene for sin yrkesutøvelse, i møte med musikalske og ikke-musikalske omgivelser?

For å svare på det siste spørsmålet går vi konkret inn på tre ulike musikerroller, i det vi undersøker hvordan *håndverkermusikeren*, *lærermusikeren* og *kirkemusikeren* fortolker sine karrierevalg. Her fokuserer vi spesielt på de sosiale kontekstene som disse musikerne befinner seg i, og vi ser på hvordan de trekker opp noen grenser for sin yrkesutøvelse, i skjæringspunktet mellom musikkfeltet og underholdningsbransjen, skolen og kirken. Sentralt i analysen står begreper som *forhandlinger* og *grensedragninger*, og vi henter inspirasjon fra den kanadiske sosiologen Michele Lamonts teorier om dette (Lamont, 1992; Lamont et al., 2015; Lamont & Molnár, 2002; Pachucki et al., 2007).

Kunstnerroller og karrierefortellinger

Flere forskningsbidrag har vektlagt at kunstneryrkene ikke kan forstås i kraft av en samlende rolle, men at flere ulike roller med ulike ideologiske orienteringer gjør seg gjeldende samtidig (Abbing, 2002; Aslaksen, 2004; Mangset, 2004; Wesner, 2018). Den foreliggende litteraturen har særlig fokusert på hvor sterkt den romantiske eller karismatiske kunstnerrollen står, og i hvilken grad den sameksisterer eller utfordres av andre kunstnerroller. På beslektet vis finner vi at arbeidsmarkedet for musikere er mangefasettert og ikke tilbyr én entydig yrkesrolle. I takt med endringer i dette arbeidsmarkedet ser det snarere ut til å ha utviklet seg et sett med tilgjengelige posisjoner og roller som musikere kan innta.

I dette kapitlet analyserer vi disse posisjonene og rollene ved hjelp av en typologi som illustrerer bredden som har kommet til syne i materialet vårt. Sammenlignet med tidligere bidrag forholder vi oss pragmatisk til begrepet rolle. I typologien er vi mindre opptatt av ideologiske orienteringer, men legger mer vekt på at musikernes ulike tilknytninger til arbeidsmarkedet gir ulike rammer for deres profesjonelle virke. Videre vektlegger vi en forståelse av typologi der de ulike rollene vi identifiserer må forstås som idealtyper (Weber, 2012). Det vil si at vi i beskrivelsen av musikerroller rendyrker typiske trekk. På denne måten forenkler og stiliserer vi landskapet vi beskriver ganske mye.

Selv om det er mulig å identifisere ulike yrkesroller ved hjelp av en slik typologi, er det misvisende å forstå det slik at musikere er prisgitt et rolle sett som de mer eller mindre motstandslost må gå inn i. Snarere finner vi at musikere er aktivt meningsskapende i møte med arbeidsmarkedet. For å fange dette aspektet tar vi i bruk begrepet symbolske grenser eller symbolsk grensearbeid, særlig slik det har blitt definert av sosiologen Michèle Lamont. Begrepet har fått stor oppmerksomhet og er blitt mye brukt innen kultursosiologi de siste tiårene (Lamont et al., 2015; Lamont & Molnár, 2002; Pachucki et al., 2007).

Begrepet symbolske grenser handler om ulike typer skillelinjer vi trekker opp når vi kategoriserer. Lamont definerer symbolske grenser som «conceptual distinctions that we make to categorize objects, people, practices, and even time and space» (1992, s. 9). Forstått på denne måten er symbolske grenser kjernen i prosesser der vi gir mening til den sosiale

verden (Lamont & Molnár, 2002). Begrepet trekker på innsikter fra klassiske sosiologer som Émile Durkheim og Georg Simmel, og understreker at symbolske grenser eller grensearbeid handler om prosesser hvor man inkluderer det som oppfattes som ønskelig og verdifullt og ekskluderer det som framstår som frastøtende og mindreverdig.

Grensedragningsprosesser innebærer evaluering. Når noe inkluderes eller ekskluderes, er det prosesser hvor ulike fenomener tilkjennes eller frakjennes verdi. Et slikt perspektiv står også sentralt innen profesjonsstudier hvor profesjoner i stor grad har definert et innenfor og et utenfor, for eksempel med tanke på hvilken utdanning og kompetanse som skal til for å bli inkludert i en profesjon, hvilke typer oppgaver som eksklusivt bør utføres av medlemmer av en spesifikk profesjon, og hvordan ulike profesjoner etablerer grenser mellom seg i en kamp om jurisdiksjon (Abbott, 1988; Lamont & Molnár, 2002; Sarfatti-Larson, 2013). Musikere utgjør ikke noen klassisk profesjon. Det er likevel en yrkesgruppe hvor det foregår aktive grensearbeid. På den ene siden er det mulig å identifisere et sett med yrkesroller som er tilgjengelige i arbeidsmarkedet for musikere. På den andre siden bedriver musikere et aktivt grensedragningsarbeid hvor ulike typer musikk, jobber, oppdrag og så videre tilkjennes ulik verdi. Det etableres kategorier som definerer «hva som er innafor» og hvilke grenser musikere helst ikke vil trække over for å ivareta sin verdi som profesjonelle yrkesutøvere.

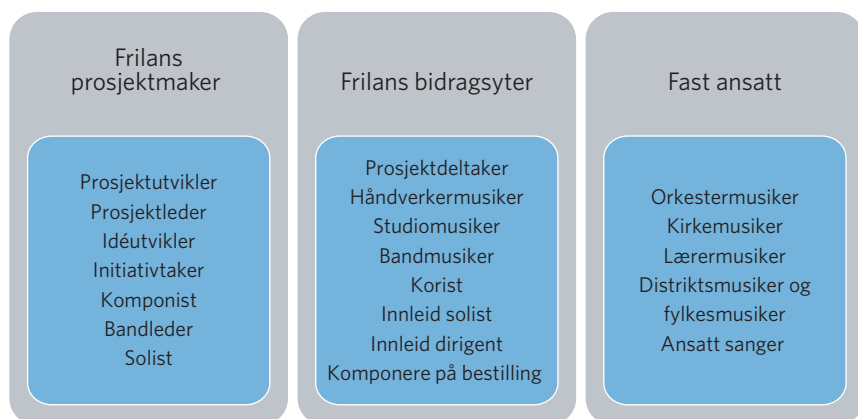
Musikerroller – noen idealtyper

Analyser av arbeidsmarkedet for kunstnere har ofte tatt utgangspunkt i et overordnet skille mellom *utøvende* og *skapende* kunstnere, mens det i de siste undersøkelsene av norske kunstners inntektsforhold og arbeidstilknytning har blitt vanligere å operere med et skille mellom *fast ansatte* og *selvsysselsatte* kunstnere (Heian, 2018, s. 25). Begge disse inndelingene er relevante her, der komponister og låtskrivere inngår i kategorien skapende kunstnere, mens orkestermusikere eller andre musikere som framfører musikk komponert av andre, er eksempler på utøvende musikere. Når det gjelder økonomiske forhold og inntektsstudier, så gir det også mening å dele musikeryrket i to, som nevnt over. Det er en grunnleggende

forskjell på å være fast ansatt lønsmottaker, og det å skulle sysselsette seg selv på en måte som genererer nok inntekt til at man kan leve over tid i en frilanstilværelse.

Basert på analysen av vårt materiale har vi gjort en lignende inndeling, men vi har inkludert ytterligere en kategori. I figuren under introduserer vi derfor tre overordnede musikerroller. Når det gjelder de *selvsysselsatte* musikerne (jf. Heian, 2018), har vi identifisert flere måter å inneha en slik rolle på, og vi foreslår en todeling av denne gruppen musikere: Den første gruppen kaller vi *frilans prosjektmaker*, og den andre gruppen kaller vi *frilans bidragsyter*. Skillet mellom disse to gruppene av selvsysselsatte musikere knyttes til rollene de inntar i musikalske prosjekter og samarbeid. Den førstnevnte kategorien av frilans musikere – *frilans prosjektmakere* – er en rolle som innehas av musikere som hovedsakelig initierer sine egne musikalske prosjekter. Prosjektmakerne er bandledere, de organiserer plateinnspillinger og turneer, og de inviterer gjerne andre musikere inn i prosjekter og musikalske samarbeid som de selv har utviklet (se kapittel 2, Vinge & Stavrum i denne utgivelsen). Den andre hovedkategorien av frilans musikere – *frilans bidragsytere* – kjennetegnes av at man som musiker i en slik rolle først og fremst bidrar inn i prosjekter som andre tar initiativ til. Enten man er en innleid solist til en klassisk konsert, jobber som studiomusiker eller er med i et band som drar på DKS-turne, men som en kollega har tatt initiativ til og organisert – så er man en frilans bidragsyter.

Også i tidligere forskning om musikere og kunstnerroller har en lignende skillelinje mellom musikere blitt introdusert. I Aslaksens studie av unge kunstnere på 90-tallet introduseres for eksempel de to rollene *musikanten* og *bandlederen*, hvor den førstnevnte driver sitt virke først og fremst gjennom å spille så mye som mulig i ulike settinger og med mange oppdragsgivere, mens den sistnevnte i større grad initierer og utvikler sine egne prosjekter (Aslaksen, 2004, s. 130). Den siste kategorien i figuren under, *fast ansatt*, ligner den velkjente kategorien fra kunstnerundersøkelsene (jf. Heian, 2018). Her finner vi orkestermusikere, lærermusikere og kirkemusikere, samt en del andre musikere med faste arbeidstilknytninger av ulike slag, for eksempel distriktsmusikere/fylkesmusikere og klassiske sangere i operakor m.m.



Figur 1. Typologi over musikerroller med eksempler

Yrkesroller skapes imidlertid ikke bare ut fra stillingstilknytning og formell status som fast ansatt eller frilans. Yrkesroller blir også til i lys av kunstneriske og estetiske konvensjoner og idealer, som henger sammen med sosiale praksiser, kulturer og sosiale fellesskap i ulike sjangere og delfelt (jf. f.eks. Aslaksen, 2004; Berge, 2008; Bull, 2019; Danielsen, 2016; Hylland & Stavrum, 2015, 2018; Johansson & Berge, 2018; Stavrum, 2014; Vestby, 2017). For mange musikere dannes fundamentet for musikalsk sosialisering i musikkutdanningen: Her legges estetiske og kunstneriske føringer for musikalsk utøvelse, og idealer om hva som er attraktive yrkesveier formidles av lærere og av miljøet studentene sosialiseres inn i (se også kapittel 4, Vinge, Røyseng & Skrebergene i denne utgivelsen). Selv om den sjangermessige bredden i musikkfeltet i dag er stor og grensene mellom sjangere ikke er så skarpe, betyr likevel tilhørigheten til visse sjangerkulturer mye for hvilke yrkesroller man tar og får. I folkemusikken er det for eksempel andre estetiske idealer og sosiale koder som gjør seg gjeldende enn innenfor den klassiske musikken. Jazz- og populærmusikere forholder seg til andre scener og sosiale nettverk enn de to førstnevnte sjangerne, og musikerne i et band samarbeider på andre måter enn hva musikerne i et symfoniorkester gjør. Instrumentvalg er også av betydning: Spiller du trommer, bass eller gitar får du en annen rolle i samspillet enn hvis du trakterer et solistinstrument.

I studien som ligger til grunn for analysen i dette kapitlet inngår det musikere fra fire sjangere; klassisk, jazz, folkemusikk og populærmusikk.

Hvis vi skal gjøre en sjangermessig plassering av våre informanter i figuren over, så vil de klassiske musikerne oftere enn musikerne fra de andre sjangerne befinne seg lengst til høyre, i kategorien *fast ansatt*. Folkemusikere, jazz- og populærmusikere vil i større grad plasseres i de to andre kategoriene. En åpenbar grunn til dette er at antallet faste stillinger er betraktelig høyere i det klassiske feltet enn i de andre delene av musikkfeltet. Dette overlapper imidlertid en del: Også jazzmusikere, folkemusikere og populærmusikere kan være helt eller delvis fast ansatt, i ulike ensembler og/eller undervisningsstillinger, på samme måte som at mange klassiske musikerne kan være frilansere, som enten leder og utvikler sine egne prosjekter, eller de kan leies inn til ulike typer oppdrag og prosjekter.

Mangfoldet av yrkesroller i musikkfeltet er altså stort, samtidig som musikerne møter på ulike typer forventninger om at de som utøvere i en bestemt sjanger eller rollekategori skal foreta visse karrierevalg foran andre. Forventningene til musikeryrket eksisterer heller ikke bare internt i musikkfeltet, i utdanningene eller i sjangerfelleskap. Også i omgivelsene rundt musikerne skapes det forventninger, enten det er i familien, i lokalsamfunnet, i kulturpolitikken eller i møte med andre felt i samfunnet. Når eksterne og interne forventninger krysser hverandre, oppstår det situasjoner hvor musikerne må forhandle om sin identitet, sin posisjon og sine roller som yrkesutøvere. Her er vi spesielt interessert i det siste, i hvordan musikerne trekker grensene for sin yrkestilværelse i møte med omgivelsene.

I det følgende går vi derfor i dybden på tre utvalgte musikerroller, som har det til felles at de befinner seg i skjæringspunktet mellom i musikkfeltet og andre samfunnsområder, nemlig skolen, kirken og underholdningsbransjen. De tre er håndverkermusikeren, lærermusikeren og kirkemusikeren. De tre rollene er valgt for å illustrere et gjennomgående trekk i materialet: Musikere arbeider i ulike kontekster, og de forhandler om hvordan de kan være musikerne på den måten de finner mest verdifull i de ulike kontekstene. For å få bedre innsikt i det aktive grensearbeidet musikerne gjør, fokuserer vi derfor her på musikerroller som befinner seg i skjæringspunktet mellom musikkfeltet og mediefeltet, utdanningsfeltet og det religiøse feltet. Plassert i figuren med typologien over, vil

den førstnevnte rollen, håndverkermusikeren, som oftest befinne seg i kategorien frilans bidragsyter, mens de to sistnevnte, lærermusikeren og kirkemusikeren, som regel er fast ansatte i heltids- eller deltidsstillinger. Den tredje hovedkategorien i typologen vår, *frilans prosjektmaker*, har vi viet en egen analyse i denne utgivelsen (se kapittel 2, Vinge & Stavrum i denne utgivelsen), så prosjektmakerens rolleforståelse og arbeidshverdag går vi ikke nærmere inn på i dette kapitlet.

Det metodiske arbeidet som ligger til grunn for analysen her er todelt: Først gikk vi gjennom datamaterialet med tanke på å identifisere de yrkesrollene hvor samspillet mellom musikkfeltet og andre samfunnsområder og felt framstod som særlig tydelig. Vi kom fram til at håndverkermusikerne i underholdningsbransjen, lærermusikerne og kirkemusikerne er tre eksempler som tydelig illustrerer dette. I det andre trinnet i analysen gikk vi i dybden på empiri fra intervju med informanter som innehar de tre utvalgte rollene som hovedbeskjeftigelse, primært gjelder dette data fra 12 intervjuer. I gjennomgangen var vi særlig på jakt etter situasjoner og utsagn hvor grensene mellom musikerarbeidet og omgivelsene utkrystalliseres. De empiriske eksemplene vi trekker fram nedenfor, er spesielt valgt ut for å vise hvordan musikernes arbeidstilværelse foregår i et spenn mellom potensialet som ulike musikerroller gir, og de begrensningene og utfordringene som de samme rollene kan skape.

Håndverkermusikeren - musikk på bestilling

I kapittel 2 i denne boka, diskuteres den utstrakte graden av prosjektbasert virksomhet som mange musikere driver. Prosjektmakerne forteller om en arbeidshverdag hvor trangen til å realisere egne ideer og ha styring på sine egne prosjekter er større enn tålmodigheten til å innrette seg etter andres ønsker og initiativ. En god del musikere i det norske arbeidsmarkedet har imidlertid en yrkeshverdag som hovedsakelig baserer seg på det siste; på å være en bidragsyter inn i andres prosjekter og band, og på å utøve musikk på bestilling og oppdrag fra andre (jf. også Aslaksen, 2004). Her presenterer vi noen av bidragsyterne, det vi omtaler som *håndverkermusikere*. Mer konkret viser vi til musikerarbeid som utføres på bestilling og oppdrag fra aktører i

underholdningsbransjen, medie- og tv-bransjen og/eller eventmarkedet. Vi snakker her om studiomusikere (på engelsk omtalt som *session*-musikere) og andre typer innleid musikerarbeidskraft, som for eksempel deltar i tv-produksjoner, turnéproduksjoner, teateroppsetninger og show. I vår sammenheng inkluderer vi også her musikere som tar på seg profesjonelle solistoppdrag i samarbeid med amatørmusikklivet, som korps, kor og storband.

Felles for flere av disse musikerne er at de ikke er så synlige i kraft av sine egne navn. De er i bakgrunnen, enten de befinner seg i tv-ruta, i platestudioet eller på turné med en artist som har leid dem inn i bandet. Musikere som underholder på bedriftseventer eller på konserter med amatørstorband er synlige på scenen, men de er først og fremst der for å gjøre en profesjonell jobb og gjennomføre oppdraget de har fått. Håndverkermusikerne er i høyeste grad profesjonelle, men premisset som ligger til grunn, er at du gjør en profesjonell jobb på vegne av andre. Bjørn C. Dreyers doktorgrad om sin egen utvikling fra studiomusiker til komponist og artist er et av få norske bidrag som omtaler denne delen av musikeryrket:

As a professional session musician, you aim to be the best, to master all types of genres and all types of techniques on your instrument. When the artist or producer you work for asks you to play something you do not necessarily feel is right for the music, you still do it and without questioning it. That is the attitude of a professional. (Dreyer, 2019, s. 5)

I internasjonal musikkforskning finnes det en del litteratur om såkalte *session*-musikere, som særlig handler om å kartlegge hvilken betydning studiomusikere har hatt for utviklingen av kjente platestudioer og musikkmiljø (Hartman, 2012; Karen, 2014; Wright, 2019). I forskningen diskuteres også hvilke økonomiske og juridiske konsekvenser det har hatt at studiomusikere i ulike perioder av musikkhistorien har forblitt usynlige, idet de ikke har fått anerkjennelse for sine bidrag i innspillinger og framføringer (Wright, 2019). Studiomusikere og andre innleide musikere (for eksempel i tv-produksjoner og teaterproduksjoner) er heller ikke spesielt synlige i den norske offentligheten. Dette til tross for at det er mange musikere som i stor grad lever av inntekter fra denne typen arbeid.

Når våre informanter forteller om hvorfor de jobber som håndverker-musikere som leies inn til ulike typer oppdrag, framhever de at dette er en måte å være musiker på som potensielt genererer mye arbeid og inntekt. Hvis man får foten innåfor og får jobber med kjente artister eller på store tv-produksjoner eller teateroppsetninger, har man også en form for stabilitet over tid, i de ukene turnéen eller produksjonen varer. I motsetning til musikere som inngår i faste heltids- eller deltidstillinger, for eksempel lærermusikere og kirkemusikere som vi skal komme tilbake til i dette kapitlet, må håndverkermusikerne forhandle om jobber fra oppdrag til oppdrag. Flere framhever i den forbindelse at det å ha et stort nettverk og gode kontakter i bransjen er avgjørende:

Jeg har spilt veldig mye eventjobber i starten, veldig mye sånne «party-gigs». [...] Også ble jeg kjent med en del folk som genererte en del jobber etterhvert også har det på en måte ballet på seg. [...] Så da har det blitt masse forskjellige ting. Veldig varierte jobber. Spilt ganske lenge med [kjent artist] og på en del tv-ting og fortsatt de eventene og sånt da. Det er jo ryddige former for jobber egentlig synes jeg da og grei inntekt. (Simen)

En annen informant, Eva, gjorde en periode oppdrag for flere store navn i popbransjen, som genererte mer arbeid i etterkant: «Fordi de artistene jeg jobbet med var jo såpass store at de kunne reise veldig mye rundt å spille. Og tjene ganske bra. Så da skjedde det fryktelig mye.» Eva påpeker at når man «spiller med litt store folk, så blir man jo også spurt videre.»

Håndverkermusikerne er tydelige på at når man først får jobber, så må man ikke bare levere bra musikalsk, men også gjøre godt inntrykk på de man samarbeider med. Tommy sier at han ikke er spesielt opptatt av å bygge nettverk, men at han er bevisst på å oppføre seg bra på jobb: «I alle de jobbene her er det viktig å ha gode relasjoner til folk. Det er jo sånn jeg har fått jobber også.» Nettverk er en viktig, men skjør konstruksjon. Eva setter ord på ulempene med å være innleid musiker:

Fordi de bandene som jeg spilte med da, sånn er det jo når man er en artist, de velger selv hvem de vil ha med. Så er man med kanskje et år eller to eller tre, og så kanskje de får seg et nytt band. [...] Plutselig så har du «heisann, der hadde vi ikke noe mer jobb, nei», og så må man prøve å finne på noe annet. (Eva)

Simen har erfart det samme. Det er forståelig at det trengs ulike musikere til ulike oppdrag, men det er vondt å bli erstattet uten forklaring:

Jeg har jo opplevd at folk har byttet meg ut. Det er alltid noen man føler er bedre enn seg som plutselig spiller på den turnéen man egentlig spilte, uten å få beskjed en gang. Man blir litt sår da. (Simen)

For å få nok jobber må håndverkermusikerne være åpne og fleksible både hva angår musikalske preferanser og type oppdrag. De må være teknisk gode på instrumentet sitt, de må beherske ulike sjangere og stilarter, og de må være gode til å «plukke låter». Flere av informantene har bakgrunn fra såkalte «partyband» som spiller coverlåter på eventer og fester. Ifølge Tommy er dette en god skole:

Det som er bra for meg med de type jobbene, er jo mengdetrening. At man får spilt masse og lenge. Det har vært veldig utviklende å spille med partyband. Å måtte lære seg et stort repertoar på kort tid. (Tommy)

Anna er korist som jobber i flere tv-produksjoner. Hun har tidligere jobbet med ulike show og turneer, og understreker det samme:

Covere er jo det jeg har gjort veldig mye av. Så jeg har blitt god på at hvis noen gir meg en låt også gjør jeg den på min måte. Man må ha et øre og være vant til å synge med andre musikere som man ikke nødvendigvis har møtt før engang. [...] Jeg tror jeg er ganske tilpasningsvennlig. Igjen så starter det egentlig fra min første jobb på [sted] for da var det innbytte av vokalistler og folk hele tiden, så man lærer seg å høre helheten og tilpasse seg. (Anna)

Oppdrag som er stabile og «ryddige» med en viss varighet, omtales som de mest attraktive oppdragene for håndverkermusikerne. Større tv-produksjoner framheves spesielt: «Alt er på stell med tider, planer. Også er det masse flinke folk i alle ledd. De jobbene er fine», sier Simen. En annen av informantene som i perioder jobber på teater, framhever på lignende vis at det er fint å være del av teaterproduksjoner hvor du blir en del av et ensemble og får «faste» kolleger over en periode.

Selv om noen oppdrag er mer attraktive enn andre, er håndverkermusikerne fleksible, som Hege: «Jeg sier ja til begravelser liksom, sier ja

til gudstjenester, også amatører, kor. Det er veldig mye jeg sier ja til.» Men noen ganger sier hun også nei:

Hvis jeg kjenner at de bare skal ha noen som skal fylle en funksjon uten å ha en god tanke på hva de vil ha, at jeg føler meg mal- eller feilplassert, eller at det musikalsk blir på siden. (Hege)

Oppdrag i eventmarkedet hvor musikerne vet at publikum ikke er særlig interesserte i musikken som spilles, beskrives som lite attraktive. Både Tommy og Hege forklarer at de gjennom årene har blitt bedre til å forhandle med oppdragsgiverne, slik at jobbene blir mer interessante, både for dem selv og for de som skal høre på.

Informantene vi viser til her, som jobber med show, eventer og tv- og sceneproduksjoner, har alle høyere musikkutdanning. Selv om noen av dem har hatt ambisjoner om egne solistkarrierer eller bandprosjekter, jobber de i det daglige med andres musikk. De befinner seg i grenselandet til mediefeltet og underholdningsbransjen, hvor andre logikker gjelder enn i de delene av musikkfeltet som de kanskje opprinnelig hadde ambisjoner om å få seg jobb i, mens de var under utdanning. Nina, som har deltatt i en sangkonkurranse på tv, har tenkt mye på hvorvidt dette var bra eller dårlig for karrieren hennes:

Jeg føler at det er et slags hierarki på hva som er bra, anerkjent eller høyverdig. [...] Mitt inntrykk er at det har endret seg ganske mye. [...] For eksempel de som driver med sånn sær jazz og sånt, det er ikke sånn at når jeg snakker med de om ting jeg gjør, så sier de «Å herregud, har du vært med på det? Synger du med korps, hva faen, åssen gidder du det?». Jeg får ikke den i det hele tatt. [...] Kanskje på videregående og når man studerer kan man ta seg friheten om å være ganske sånn snobbete, mens når man begynner å jobbe så får må jo verden i fleisen og man må kjøre på med sin greie og gjøre det som funker for en selv.

Også Simen har et noe ambivalent forhold til den eventuelle statusen det gir å være innleid og spille coverlåter: «Når det er så sinnssykt mye flinke folk i hvert ledd så blir det gøy uansett om man spiller «La det svinge», på en måte», sier han. Men forklarer seinere i samtalen at hvis han kunne velge, så ville han kanskje gjort noe annet:

Jeg tror det som står høyest er å spille med artister som spiller egen musikk. Jeg vet ikke, det er noe med å ikke spille coverlåter. Jeg synes alt er gøy uansett [...], men hvis jeg måtte ha valgt så er det nok sånne artistting som står høyest for min del. (Simen)

Tommy har mistet mange oppdrag i koronaperioden, og denne tiden har han brukt til å jobbe med egen musikk: «Det føles jo kulere å ha laget noe eget. Å ha laget sin egen musikk. Jeg synes jo det er kulere enn å spille cover liksom, så ærlig må jeg være», sier han. Anna forteller også om en lignende erkjennelse, idet hun nå har tatt tak i den opprinnelige drømmen sin om å prøve å gjøre noe som soloartist:

Jeg har vært på turné her og der med store folk og fått stått på de store scenene, men hva skjedde med solokarrieren? [...] Det har jo forsvunnet litt i dette jaget om å bare kunne leve av det man elsker. [...] Og da var det å gå tilbake til rota og innse at jeg egentlig ikke har gjort helt det jeg egentlig ville. Hvis jeg skulle dø i morgen, selv om jeg har oppnådd mye kult, så kommer jeg til å ergre meg over at jeg aldri turte å satse som soloartist. (Anna)

Anna har tatt konsekvensen av det hun kaller sin egen 30-årskrise, og jobber nå målbevisst med å få i gang solokarrieren.

Her er vi inne på et sentralt punkt i grensearbeidet som håndverker-musikerne står overfor. Ikke bare må de forhandle med omgivelsenes forståelser når de jobber primært med show, eventer og coverlåter, de må også forhandle med seg selv, med sine egne ambisjoner og karriereplaner.

Lærmusikeren – hverdagskunstner og pragmatiker

Det som vi her foreslår å kalle lærmusikeren, er en av de vanligste yrkesrollene i dagens musikkarbeidsmarked. Flertallet av de med høyere musikkutdanning vil på et eller annet tidspunkt i yrkeslivet jobbe med undervisning, enten på heltid eller deltid (Arnesen et al., 2014). I norske kommuner er det en lovpålagt oppgave å ha kulturskole, en sentral arbeidsplass for lærmusikere (Berge et al., 2019). I tillegg

jobber lærermusikere i grunnskolen, på musikklinjer på videregående skoler, i høyere musikkutdanning og som pedagoger i det frivillige musikklivet.

Innenfor musikkpedagogisk forskning er det gjort flere studier av musikkpedagogenes yrkesidentitet og profesjonsrolle (jf. f.eks. Aglen & Karlsen, 2017; Angelo & Kalsnes, 2014; Dyndahl & Ellefsen, 2009; Jordhus-Lier, 2015; Kuuse, 2020). Denne forskningen peker på at den musikkpedagogiske yrkesidentiteten kan være flertydig og varierende, alt etter hvilke utdanningsinstitusjoner og undervisningssituasjoner man befinner seg i og hva slags bakgrunn og utdanning man selv har. I vårt materiale er det et fåtall informanter som på intervjutidspunktet hadde full undervisningsstilling, men flere informanter kombinerer utøvende arbeid med undervisningsaktivitet i mindre stillingsprosenter og deltidsjobber. I dette kapitlet er vi særlig interessert i hvordan informantene trekker opp grensene for arbeidet de gjør som lærere, og i hvordan de forhandler både med seg selv og omgivelsene rundt seg, når de forteller om livet som lærermusikere.

For det første fant vi at flere av musikerne begrunner dette valget med utgangspunkt i pragmatiske forhold knyttet til de faste praktiske og økonomiske rammene som en slik yrkesrolle tilbyr. Elisabeth forklarer hvordan hun i starten av karrieren ikke hadde så store krav til verken inntekt eller jobbtrygghet, men at behovet for en mer forutsigbar tilværelse meldte seg etter hvert som hun ble eldre. Også Egil har gått gjennom en lignende erkjennelsesprosess:

Når man begynner å bli 40 år, da er det klart at det er greit å ha noe fast, enn å bare leve sånn fra hånd til munn, som jeg gjorde før. [...] Det er en grunn til at jeg aldri har søkt om en fast jobb. Før i det siste. Fordi at jeg har villet hatt muligheten til å kunne gjøre akkurat det jeg ville. Men da lever man et ganske sånn spartansk liv, på en måte. (Egil)

Balansegangen mellom tryggheten som en fast stilling tilbyr og det frie, men spartanske musikerlivet man har levd før, er ikke bare en grenseoppgang som hører fortiden til. Hanna jobber i dag mest med undervisningsarbeid, men hun har ikke lagt fra seg de kunstneriske ambisjonene. Lærerrollen er ideell i kombinasjon med familieliv og hverdagsliv, men

Hanna har regelmessige diskusjoner med seg selv om hvorvidt hun burde slutte å undervise:

Men det er jo en stor risiko å ta. Jeg har barn. Jeg har jo et hus og en bil. Man har forpliktelser. Men hvis jeg hadde vært for meg selv, hadde jeg sikkert levd mye mer usikkert. Kanskje ikke hatt undervisning. (Hanna)

Lærmusikernes forhandlinger handler likevel ikke bare om konkrete goder som penger og fast arbeidstid, det er også en yrkesrolle som er forståelig for andre:

Det er mye lettere å gå ut døra og gå til en lærerjobb og si: Her får jeg penger. Her er arbeidstiden min. Enn å si: Nå har mamma hele dagen for å skrive musikk. Jeg har tjent ingenting, og det her er det kanskje ingen i verden som bryr seg om. Det er ingen som kommer til å høre på dette. (Hanna)

For Hanna er det enklere å forklare overfor omgivelsene hva hun driver med når hun er lærer, og lærerarbeidet blir en form for indikasjon på at hun har en «ekte» jobb.

I alle tre musikerrollene vi undersøker her, kommer det til syne en spenning mellom arbeidet som kreves i de ulike kontekstene, og arbeidet med egen musikkutøvelse og egne kunstneriske prosjekter, som det i varierende grad er rom for eller tid til. Lærmusikerne i utvalget vårt er imidlertid nokså fornøyde med yrkesvalget de har tatt. De brenner for god opplæring, og for å skape gode opplevelser for elever gjennom konserter og samspill. Elisabeth sier at hun liker å være kulturskolelærer, særlig når elevene «knekker koder og plutselig musiserer og skjønner hva det går i». Og selv om Hanna stadig har undervisningsjobben oppe til vurdering, ville hun ikke vært den foruten: «Det er noe med det å være i kontakt med unge folk som er gira, ivrig og suger til seg det du har å komme med. Du ser at oi, det går opp et lys, og hører at det skjer ting», sier hun. Det er spesielt undervisningsarbeid med elever som har nådd et visst nivå, som informantene beskriver som musikalsk interessant.

Til tross for at informantene mener at undervisningsarbeidet kan berike den utøvende virksomheten, så diskuterer de hvordan de skal

forholde seg til behovet som jevnlig melder seg, om å få utløp for egne ideer. Egil kombinerer en fast undervisningsstilling i kulturskolen med turneer med bandet sitt:

Man vil jo ut og finne på ting, innimellom, man trenger liksom den der feedbacken, [...] det er jo noe annet å spille en konsert enn å øve på et rom, ikke sant. Så man blir jo litt sånn avhengig av det i lengden. (Egil)

For Hanna er det også krevende å kombinere undervisning med egen utøving. Det handler ikke bare om tidsmessige og praktiske utfordringer, men også om et indre driv etter å lage egen musikk, som det ikke er så enkelt å kontrollere:

Det enkleste hadde jo vært å tenke at jeg ikke trenger å prøve så hardt å være utøvende. Trenger ikke ha egne prosjekter. Trenger ikke skrive egen musikk. Konsentrere seg fullt og helt om å være lærer. Det hadde vært smart for psyken og helsa, kanskje. Men det går ikke an å slutte heller. Det er et behov der som melder seg på. (Hanna)

Her støter lærermusikerrollen an mot det som vi tidligere i kapitlet omtalte som en karismatisk kunstnerrolle. Det er ikke bare å gjøre det som objektivt sett framstår som hensiktsmessig for både omgivelsene og en selv, når man har en sterk indre motivasjon for å få utløp for egne kunstneriske ideer.

I likhet med tidligere studier av musikkpedagogers yrkesidentitet, kommer det også i vårt materiale til syne spenninger mot de økende forventningene om at musikerne skal tilpasse seg praksiser og rolleforståelser som finnes i utdanningssystemet:

Det å kombinere å være musiker og jobbe i kulturskole, det har blitt mye vanskeligere. Dessverre, og det synes jeg er litt synd, fordi at den utøvende delen er jo så viktig når du er kulturskolelærer. [...] Det der å være en dyktig utøver, det er kjempeviktig for den jobben en gjør i kulturskolen. (Cecilie)

Cecilie opplever at kulturskolen har blitt det hun kaller «mer skolerettet». Dette illustreres blant annet gjennom at det ikke lenger er gitt at man i en kulturskolestilling får tid til egenøving:

Det er en veldig underkjennelse av det vi driver med, altså. [...] Jeg har jo alltid hatt en sterk identitet som musiker i kulturskolen, og nå så synes jeg akkurat den er tatt fra meg. Og det er ganske tungt egentlig, og jeg må gå noen runder med meg selv på det der. (Cecilie)

Kulturskolearbeidet byr på flere utfordringer, som det å kombinere flere små stillinger i ulike kommuner for å få full jobb, og det å ha nok tid til faglig utvikling. Egil, som turnerer en del utenom undervisningsjobben i kulturskolen, påpeker at han er avhengig av individuelle avtaler med leder for å få dette til å fungere. Det handler for eksempel om å ha fleksibilitet til å sette inn vikarer når man skal på turne, noe som var enklere før, mener Egil. Elisabeth problematiserer også at kulturskolene er prisgitt velvilje fra hver enkelt skole når det gjelder mulighetene for å tilpasse arbeidstiden:

Jeg kunne jo godt tenkt meg en ansettelse der du var ansatt som den fagpersonen du er, om det er lokalt eller i en region. [...] Og hatt mer undervisning på dagtid og at du var ansatt som en ressursperson i musikk, mer enn at du nå må ha flere miniprosentstillinger rundt omkring på kveldstid.

Her er vi inne på grensedragningene mellom musikkfeltets praksiser og undervisningssektorens forventninger. Dilemmaene rundt kulturskolelærerens kompetanse og rolle er allerede diskutert i flere forskningsbidrag. Også i kulturpolitisk forskning diskuteres «spagaten» som kulturskolelærere kan havne i, når de skal fylle roller som kunstfaglig kompetente lærere, men også som fagpersoner som er kompetente til å ta seg av sosiale forhold og generelle pedagogiske utfordringer som oppstår i undervisningssituasjonen (Berge et al., 2019, s. 135; Haugsevje et al., 2016; Kuuse, 2020).

Kirkemusikeren – allsidighet og tilpasning til kirkerommet

Kirkemusikerne befinner seg i en rolle som utøves i et spenn mellom musikkfeltets praksiser og de rammene for arbeid som blir lagt av institusjonen Den norske kirke og av rommet som kirkemusikken utøves i,

kirken (Christensen, 2013; Hylland & Stavrum, 2015). I likhet med lærermusikeren, er kirkemusiker en musikerrolle som kan utøves over hele landet. I alle kommuner er det en eller flere kirkemusikere ansatt i heltids- eller deltidsstillinger. I vårt materiale er det imidlertid få kirkemusikere. Bare to informanter kan kategoriseres som kirkemusikere, hvorav en på intervju tidspunktet var på vei over i en annen stilling, utenfor Den norske kirke.

Til tross for et begrenset empirisk grunnlag er det naturlig å vie kirkemusikerne plass her, i en diskusjon om hvordan musikerroller blir til i forhandlinger mellom musikalske og ikke-musikalske kontekster. Kirkemusikernes arbeidsvilkår har ikke blitt viet mye oppmerksomhet i verken musikkvitenskapelig eller kulturpolitisk forskning, men dette er kanskje en av de mest spenningsfylte musikerrollene i musikkarbeidsmarkedet. I en studie av kirkemusikken i Norge på 2000-tallet ble det gjennomført en spørreundersøkelse som kartla kirkemusikernes arbeidssituasjon relativt grundig (Haugsevje & Christensen, 2015). I undersøkelsen omtales det vi er interessert i her, nemlig kirkemusikernes særegne posisjon i spennet mellom to felt og samfunnsområder. I Christensens doktoravhandling (2013) om kirkemusikernes profesjonsforståelse påpekes også spenningene som ligger implisitt i yrkesrollen, og det er kjent at rekrutteringen til kirkemusikkkyrket er utfordrende (Apeland, 2005; Haugsevje & Christensen, 2015; Hylland & Stavrum, 2015). Samtidig er kirkemusikerrollen potensielt en musikerrolle hvor mulighetene til å drive med egen kunstnerisk utøvelse er relativt stor. Som for lærermusikerne er det også for kirkemusikere vanlig å ha faste stillinger, med alt det innebærer av økonomisk og praktisk forutsigbarhet.

Når informantene våre skal forklare hvorfor de ble kirkemusikere, er det nettopp allsidigheten og mulighetene som framheves. Den ene informanten, som opprinnelig spilte et orkesterinstrument, gjorde på et tidlig tidspunkt i karrieren et valg om å gjøre orgelet til hovedinstrument:

Jeg begynte å tenke på hva jeg kunne tenke meg å ha som jobb. Det så ganske kjekt ut det med organistjobb i forhold til den vanvittige knivinga som var i orkestrene og slike stillinger, og dette var jo før musikkskolen, så den retningen var liksom heller ikke noe alternativ. Så det var vel litt sånn matnyttig at jeg valgte orgel. (Hans)

Bredden i kirkemusikerarbeidet framheves også av Ola, som jobber som kantor i en mellomstor norsk by: «Først og fremst så vil jeg jo si at jeg har en veldig allsidig jobb», sier han.

Kirkemusikere kan potensielt ha stort rom for å være musikalske drivkrefter i lokalsamfunnet der de jobber. Begge informantene våre framhever at dette gjør kirkemusikeryrket attraktivt:

Jeg trives veldig godt med det da, for på en måte er du en sånn som får jobbe med både profesjonelle og amatører, og så har du veldig god kontakt med alt som rører seg i musikklivet i bygda med korps og kor og sånn som av og til trenger meg til å spille med dem, og i forbindelse med når jeg arrangerer konserter, for det er jo også en stor del av jobben, legge planer for konsertering og så videre [...] det er også veldig spennende. (Hans)

Ola peker i tillegg på at det i byen han jobber i alltid har vært en «veldig sånn sjangervid forståelse av hva kirkemusikk er»:

Det har vært både rytmiske prosjekt med kor, og med musikere fra ulike miljø. Men så har det også vært helt sånn klassisk kirkemusikk, Bach og Mozart og de store verkene for kor og orkester. [...] Det er alt mulig, og det er jo noe som har kjennetegnet kanskje både meg og miljøet her, at det er ganske bredt. (Ola)

Studier har vist at kirkebyggene i Norge i utstrakt grad benyttes som konsertlokaler og kulturhus (Egeland & Aagedal, 2010; Hylland & Stavrum, 2015), og ofte har kirkemusikerne en rolle i dette arbeidet, som tilretteleggere, konsertarrangører og produsenter. Begge våre informanter er involvert i slikt arbeid, noe de trekker fram som kunstnerisk interessante oppgaver, som de liker å bruke tid på. Ola peker på at dette arbeidet preges av relativt stor frihet, i motsetning til arbeidet med de kirkelige handlingene, hvor premissene i stor grad legges av andre:

Skal vi ha gudstjeneste på søndag eller ikke, det er liksom ikke mitt valg. [...] Men ikke sant, her er jeg del av et ganske stort musikkmiljø, og dermed så har jeg kunnet initiere prosjekter. [...] Altså mine ambisjoner og mine ideer, jeg har fått gjort veldig mye som jeg hadde lyst til å gjøre. Man må ta ansvar for det sjøl, men det er store muligheter, og egentlig ganske stor frihet. (Ola)

Beskrivelsen av mulighetene i kirkemusikerrollen som Hans og Ola kommer med, samsvarer med inntrykket fra kirkemusikerundersøkelsen fra 2015, der flertallet av de som deltok i undersøkelsen sa de hadde stort kunstnerisk handlingsrom og stor frihet til å foreta kunstneriske valg (Haugsevje & Christensen, 2015, s. 107).

Den samme undersøkelsen påpeker imidlertid også at autonomien som historisk sett har ligget til yrkesrollen kirkemusiker er under press fra flere hold. Et mer omfattende planverk med detaljerte retningslinjer for kirkelig aktivitet skaper mer byråkrati og administrasjon, og økt grad av kontroll fører til en form for umyndiggjøring av kirkemusikernes kunstfaglige kompetanse (Haugsevje & Christensen, 2015). Hans setter ord på hvordan arbeidshverdagen har endret seg i en retning mot mer administrasjon og kontroll:

Nå er det mye mer som må dokumenteres, du må skrive mer innflokke årsmeldinger. Vi er på tid nå. Vi må registrere når vi starter og slutter – det er mye mer kontroll og dokumentasjon nå – tilliten var større før. Det kan jo sikkert passe på noen yrker. Men på slike kreative yrker som organistyrket er det vanskelig å sette eksakte tider på når noe er ferdig og når er noe nok. (Hans)

Her kan vi trekke paralleller til diskusjonen av lærermusikerne, hvor også arbeidet i kulturskolen har endret seg i en mer byråkratisk retning. Dette kan på en side forstås som at grensene mellom musikeryrket og andre yrker blir mindre, at musikeryrket blir mer likt andre yrker. Men både for Hans og lærermusikerne oppleves dette som en svekkelse av tilliten til det kunstneriske handlingsrommet som de opprinnelig hadde.

I likhet med lærermusikerne forhandler også kirkemusikerne om hvor grensene skal gå for hvor mye de skal la seg styre av de institusjonelle rammene, før det går på bekostning av den musikkfaglige og kunstneriske integriteten. Ola, som har bestemt seg for å gå over i en annen jobb i en periode, kjenner på behovet for å «få litt luft»:

I kirka så er det jo noe annet som egentlig er saken kan du si, mens når man jobber mer allment i kulturfeltet, så er det jo lov å tenke at det er kulturen og musikken og kunsten som er selve hensikten. Og jeg kjenner litt på det da, at ja, det kan være en ok forandring, for en stund i alle fall. (Ola)

Det er spesielt den delen av arbeidet som går lengst inn i den diakonale virksomheten i menigheten som Ola «ikke føler seg så komfortabel med lenger», som gjør at behovet for en endring har meldt seg.

Kravene til hva slags kunstnerisk og musikalsk kompetanse en kirke-musiker må inneha og beherske er også i endring. Spesielt har det kirke-musikalske arbeidet knyttet til kirkelige handlinger som begravelser og bryllup forandret seg, med økende forventninger og ønsker fra publikum om å inkludere musikk til slike handlinger fra andre sjangere enn den klassiske kirkemusikken (Christensen, 2013; Hylland & Stavrum, 2015). Både Hans og Ola prøver å balansere kravene fra publikum mot sine egne musikalske standarder og til hva som passer inn i kirkerommet. Ola, som jobber i en større menighet enn Hans, har også ivret for å spille ny kirke-musikk og samtidsmusikk. Han prøver stadig å utfordre menigheten gjennom valg av musikk til gudstjenestene, men «jobber litt i motbakke på det»:

Toleranserammene til menigheten kan være litt trange. Det skal ikke så mye til før det er veldig, veldig rart det jeg holder på med, da. Å spille Messiaen, for eksempel, som jeg synes er tonalt og nydelig: *Hva i alle dager var dette for slags pling-plong?* [...] I kirka så er det et lite sånn filter på det der, som handler om at mange er der, ikke for å høre på musikken, men for å gå på gudstjeneste. (Ola)

I flere menigheter er kirkemusikeren den eneste ansatte med kunstfaglig kompetanse, og det kan være krevende å hevde slike perspektiver i møte med andre i organisasjonen. De to kirkemusikerne vi har intervjuet, har imidlertid erfaring og trygghet nok til at de som oftest klarer å opprettholde sin egen integritet som kunstfaglig utdannede musikere i møte med eksterne krav og forventninger.

Avslutning: Forhandlinger i musikalske og ikke-musikalske omgivelser

Den overordnede målsettingen med dette kapitlet har for det første vært å identifisere hvilke yrkesroller som kjennetegner arbeidsmarkedet for musikere. For det andre har målet vært å se nærmere på hvordan musikere forhandler om grensene for sitt arbeid og sin rolle i møte med ulike

typer omgivelser. Vi har identifisert tre overordnede yrkesroller som musikere kan innta: frilans prosjektmaker, frilans bidragsyter og fast ansatt. Innenfor disse overordnede kategoriene har vi vist eksempler på en rekke mer spesifikke yrkesroller, og konkret har vi diskutert tre av disse her: håndverkermusikeren, lærermusikeren og kirkemusikeren.

En viktig tråd i materialet vårt er at musikere ikke går motstandsløst inn i rollene som arbeidsmarkedet tilbyr. De forhandler til enhver tid om hva disse rollene skal inneholde og hvilken verdi de har. Sentralt i det teoretiske perspektivet vi har anlagt i denne artikkelen står det at å skape, gjenskape og endre symbolske grenser er en grunnleggende sosial aktivitet. Også blant våre musikerinformanter foregår det et kontinuerlig grensearbeid. Dette arbeidet handler om ulike ting for ulike typer musikere. Imidlertid er det et gjennomgående trekk at musikerne forhandler om at utenforliggende forhold – eller ikke-musikalske kategorier – ikke skal innskrenke deres armslag til å utøve musikerrollen mest mulig fritt. For eksempel skjer dette i møte med det lærermusikerne opplever som en utvikling hvor kulturskolen preges mer og mer av skoletenkning, eller det kirkemusikerne opplever som en utvikling hvor det kirkemusikalske arbeidet i økende grad underlegges kirkas grunnleggende logikk. Det skjer også når håndverkermusikerne balanserer egne kunstneriske ambisjoner med å levere plettfritt inn i prosjekter som andre står kunstnerisk ansvarlig for. Grensearbeidet har også andre aspekter. Det handler om hvordan ønsket om å utøve et økonomisk usikkert yrke som musiker lar seg forsvare overfor barn og familie.

Til grunn for de ulike typene av grensearbeid som musikerne utfører ligger det en forhandling om selvrespekt, verdi, musikalsk integritet og kunstneriske ambisjoner. Det handler om å forsvare sin musikalske integritet i møte med andre forventninger og hensyn, og det handler om å balansere sine kunstneriske ambisjoner mot de ulike strukturelle og symbolske premissene som preger situasjonen musikerne til enhver tid er i.

I analysen av det symbolske grensearbeidet musikere utfører, har vi i denne omgangen ikke hatt anledning til å gå inn i alle yrkesrollene som er tilgjengelige i arbeidsmarkedet for musikere. Perspektivet åpner imidlertid for en nyansert forståelse av hva som strukturerer musikerens arbeidssituasjon på den ene siden, og hvordan musikere forhandler om og

utfordrer grensene for yrkesutøvelsen på den andre. Dette mener vi det kan ha stor verdi å se nærmere på framover, i studier av musikeryrket så vel som andre kunstneryrker.

Referanser

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Abbott, A. (1988). *The system of professions: An essay on the division of expert labor*. University of Chicago Press.
- Aglen, G. S. & Karlsen, S. (2017). «Jeg vil bli kulturskolelærer når jeg blir stor – hva innebærer det?» En undersøkelse av kvalifiseringsveier innenfor musikkfeltet. I E. Angelo, A. Rønningen & R. J. Rønning (Red.), *Forskning og utvikling i kulturskolefeltet: IRIS – den doble regnbuen* (s. 157–184). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.21>
- Angelo, E. & Kalsnes, S. (2014). *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning*. Cappelen Damm Akademisk.
- Apeland, S. (2005). *Kyrkjemusikkdiskursen: Musikklivet i Den norske kyrkja som diskursiv praksis* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/656>
- Arnesen, C. Å., Waagene, E., Hovdhaugen, E. & Støren, L. A. (2014). *Spill på flere strenger: Kandidatundersøkelse blant personer utdannet i skapende og utøvende musikk*. NIFU.
- Aslaksen, E. K. (2004). *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Abstrakt forlag.
- Berge, O. K. (2008). *Mellom myte og marked. Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis* [Masteroppgave, Høgskolen i Telemark]. USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2438828>
- Berge, O. K., Angelo, E., Heian, M. T. & Emstad, A. B. (2019). *Kultur + skole = sant. Kunnskapsgrunnlag om kulturskolen i Norge* (TF-rapport nr. 489). Telemarksforsking.
- Bull, A. (2019). *Class, control, and classical music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190844356.001.0001>
- Christensen, S. (2013). *Kirkemusiker – kall og profesjon: Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. <http://hdl.handle.net/11250/172452>
- Danielsen, A. (2016). Nyskapende, sterkt og kompetent! Kvalitetsforståelser i musikkfeltet i lys av tre populærmusikalske sjangre. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 104–119.).

- Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/ca1e5774-e843-4d5e-9b55-e76fc2807402>
- Dreyer, B. C. (2019). *Doing it to death: An investigation into a session musician's migration* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder]. AURA. <https://hdl.handle.net/11250/2653146>
- Dyndahl, P. & Ellefsen, L. W. (2009). Music didactics as a multifaceted field of cultural didactic studies. I S. G. Nielsen, F. V. Nielsen & S.-E. Holgersen (Red.), *Nordic research in music education: Yearbook vol. 11*. Norges musikkhøgskole.
- Egeland, H. & Aagedal, O. (2010). *Kultur i kirken: En kartlegging av kulturaktiviteter i to bispedømmer i Den norske kirke*. Stiftelsen Kirkeforskning.
- Hartman, K. (2012). *The wrecking crew: The inside story of rock and roll's best-kept secret*. Thomas Dunne Books.
- Haugsevje, Å. D. & Christensen, S. (2015). Kirkemusikerne: Mellom frihet og formalisering. I O. M. Hylland & H. Stavrum (Red.), *En ny kirkelyd? Grunntoner i den norske kirkemusikken på 2000-tallet*. Kulturrådet.
- Haugsevje, Å. D., Hylland, O. M. & Stavrum, H. (2016). Kultur for å delta – når kulturpolitiske idealer skal realiseres i praktisk kulturarbeid. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 19(1), 78–97. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2016-01-05>
- Heian, M. T. (2018). *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/17857>
- Hylland, O. M. & Stavrum, H. (2015). *En ny kirkelyd? Grunntoner i den norske kirkemusikken på 2000-tallet*. Kulturrådet.
- Hylland, O. M. & Stavrum, H. (2018). Låtenes makt. Seleksjon og anerkjennelse i P3. I T. Slaatta & O. M. Hylland (Red.), *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt* (s. 207–233). Universitetsforlaget.
- Johansson, M. & Berge, O. K. (2018). Kvalitetsregimer i endring? Historisk og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden. I J. F. Hovden & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 211–233). Fagbokforlaget. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/d9565112-274c-49a6-8334-b61d51b5f153>
- Jordhus-Lier, A. (2015). Music teaching as a profession. On professionalism and securing the quality of music teaching in Norwegian municipal schools of music and performing arts. I E. Georgii-Hemming (Red.), *Nordic research in music education: Yearbook vol. 16*. Norges musikkhøgskole.
- Karen, C. (2014). Lessons from the past: The work culture of session musicians in Jamaica's recording industry from 1957–1979. *Canadian Journal for Traditional Music*, 41(1), 30.
- Kuuse, A.-K. (2020). «Konstnären», «fostraren», «tjänstemannen» och «rebellen»: Musiklärarens dramaturgiska framträdanden kring musikundervisning, social

- rättvisa och demokrati. *Nordic Research in Music Education*, 1(1), 29–57. <https://doi.org/10.23865/nrme.v1.2637>
- Lamont, M. (1992). *Money, morals and manners. The culture of the French and American upper-middle class*. University of Chicago Press.
- Lamont, M., Pendergrass, S. & Pachucki, M. C. (2015). Symbolic boundaries I J. Wright (Red.), *International encyclopedia of social and behavioral sciences* (s. 850–855). Elsevier.
- Lamont, M. & Molnár, V. (2002). The study of boundaries in the social sciences. *Annual Review of Sociology*, 28, 167–195. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.28.110601.141107>
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt». *Kunstnerroller i endring*. Telemarksforskning.
- Pachucki, M. A., Pendergrass, S. & Lamont, M. (2007). Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions. *Poetics*, 35(6), 331–351. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2007.10.001>
- Sarfatti-Larson, M. (2013). *The rise of professionalism: Monopolies of competence and sheltered markets*. CRC Press. <https://doi.org/10.4324/9781315134635>
- Stavrum, H. (2014). Hvor mange gullplater henger på veggen? Om danseband og kvalitet. *Sosiologi i dag*, 44(1).
- Vestby, S. (2017). *Folkelige og distingverte fellesskap. Gentrifisering av countrykultur i Norge – en festivalstudie* [Doktorgradsavhandling, Høgskolen i Innlandet]. <http://hdl.handle.net/11250/2437613>
- Weber, M. (2012). *Max Weber: Collected methodological writings* (H. H. Bruun & S. Whimster, Red.). Routledge.
- Wesner, S. (2018). *Artists' voices in cultural policy: Careers, myths and the creative profession after German unification*. Palgrave Macmillan.
- Wright, B. F. (2019). Reconstructing the history of Motown session musicians: The Carol Kaye/James Jamerson controversy. *Journal of the Society of American Music*, 13(1), 78–109. <https://doi.org/10.1017/S1752196318000536>