



Sigrid Røyseng, Heidi Stavrum og John Vinge (red.)

Musikerne, bransjen og samfunnet



Musikerne, bransjen og samfunnet

Sigrid Røyseng, Heidi Stavrum og John Vinge (red.)

Musikerne, bransjen og samfunnet

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

© 2022 Elin Angelo, Ola K. Berge, Anja Nylund Hagen, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe, Daniel Nordgård, Sigrid Røyseng, Guro Utne Salvesen, Simen Skrebergene, Heidi Stavrum, Øivind Varkøy og John Vinge.

Dette verket omfattes av bestemmelsene i *Lov om opphavsretten til åndsverk m.v.* av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC BY-NC-ND 4.0. Denne lisensen lar andre kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, under forutsetning av at det oppgis korrekt kreditering og lenke til lisens. Dette kan gjøres på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstas slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av verket. Materialet kan ikke benyttes til kommersielle formål. Dersom du remixer, bearbeider eller bygger på materialet, kan du ikke distribuere det endrede materialet.

Lisensvilkår: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.no>

ISBN trykt bok: 978-82-02-76117-2

ISBN PDF: 978-82-02-71626-4

ISBN EPUB: 978-82-02-76626-9

ISBN HTML: 978-82-02-76625-2

ISBN XML: 978-82-02-76627-6

DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.160>

Dette er en fagfelleverdert antologi.

Omslagsdesign: Ingvild Andersen, Cappelen Damm AS

Omslagsbilder: GettyImages/ FabrikaCr | Adobe Stock/ Alenavlad og princeoflove

Cappelen Damm Akademisk / NOASP

noasp@cappelendamm.no

Innhold

Forord	7	
Innledning: Musikere i et skiftende landskap	9	
<i>Sigrd Røyseng, Heidi Stavrum og John Vinge</i>		
Del I	Musikerbefolkningen og musikerrollen	21
Kapittel 1	Musikerroller og grensedragninger i musikkarbeidsmarkedet	23
<i>Heidi Stavrum og Sigrd Røyseng</i>		
Kapittel 2	Profesjonelt kunstnerisk agentskap. Strategier for prosjektmakeri og jobbskaping	49
<i>John Vinge og Heidi Stavrum</i>		
Kapittel 3	Musikerne - hvor mange er de egentlig? Avgrensninger i politikk og forskning	71
<i>Mari Torvik Heian</i>		
Del II	Profesjonaliseringsprosesser	91
Kapittel 4	«Det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte»: Ideologiske spenninger i høyere utøvende musikkutdanning	93
<i>John Vinge, Sigrd Røyseng og Simen Skrebergene</i>		
Kapittel 5	I spennet mellom samfunnsmandat og kunstnerisk frihet - en filosofisk drøfting	121
<i>Øivind Varkøy og Elin Angelo</i>		
Kapittel 6	Profesjonalitetens pris - om ambivalens og profesjonalisering blant konsertarrangører	147
<i>Bård Kleppe og Ola K. Berge</i>		

Del III	Musikeren i digitale tider	171
Kapittel 7	Musikkforlagets rolle i den digitale musikkbransjen <i>Anja Nylund Hagen</i>	173
Kapittel 8	<i>Nesten alene: Artisten, økonomien og bransjen</i> <i>Daniel Nordgård</i>	199
Kapittel 9	Synlighet som karriereressurs for musikere <i>Sigrid Røyseng og Heidi Stavrum</i>	223
Del IV	Musikeren og storsamfunnet	245
Kapittel 10	Musikerne og klimakrisen <i>John Vinge, Sigrid Røyseng, Guro Utne Salvesen og Simen Skrebergene</i>	247
Kapittel 11	Prat eller handling? Om kjønn og ambivalens i musikkarbeidsmarkedet <i>Heidi Stavrum, John Vinge og Guro Utne Salvesen</i>	267
Kapittel 12	Musikerens profesjonelle seighet <i>Sigrid Røyseng og John Vinge</i>	291
	Appendiks: Metode og materiale i forskningsprosjektet Musikerarbeidsmarked i endring.....	313
	Om forfatterne	321

Forord

Denne boka har blitt til etter et initiativ fra Nasjonalt fagorgan for utøvende og skapende musikk (FUM) under Universitets- og høyskolerådet. For å sikre at høyere musikkutdanning utvikler seg i takt med den virkeligheten som møter musikere etter endt utdanning, ønsket FUM å få økt kunnskap om yrkesvirkeligheten og arbeidsmarkedet for musikere i dag. Vi takker for muligheten til å jobbe med faglig interessante problemstillinger, og håper at boka kan bidra konstruktivt inn i diskusjoner om framtidens musikerutdanning og musikeres arbeidsliv.

Det har vært et mål at boka skal presentere en bredde av temaer og perspektiver som til sammen gir et bilde av hva som rører seg i og rundt musikkbransjen. Boka er derfor organisert som en antologi hvor 12 forskere har bidratt. Forskerne har brukt materiale og perspektiver fra flere relevante forskningsprosjekter.

I forbindelse med bokutgivelsen ble det igangsatt en kvalitativ intervjuundersøkelse av profesjonelle musikere. Undersøkelsen ble gjennomført i et samarbeid mellom Norges musikkhøgskole og Universitetet i Sørøst-Norge. Store deler av denne boka baserer seg på materiale fra disse intervjuene.

Det hadde ikke vært mulig for oss å skrive denne boka om ikke alle de 57 musikerne vi har fått intervjuet, hadde stilt opp. Det har vært et stort privilegium å få del i deres erfaringer og refleksjoner om musikeres yrkesituasjon. En stor takk til alle våre informanter!

Simen Skrebergene og Guro Utne Salvesen har vært vitenskapelige assistenter i intervjuundersøkelsen, og har bidratt i planleggingen, gjennomføringen og analysen av intervjuene. Vi takker dem for godt arbeid i alle faser av prosjektet og for et hyggelig og inspirerende samarbeid. Som ledd i et opplegg med forskningsintegreert undervisning på masterstudiet i musikkpedagogikk har tre studenter ved Norges musikkhøgskole deltatt i datainnsamlingen. Vi takker Ingrid

Vik Henriksen, Solveig Kongshavn Nilsen og Lars Røyseng for godt intervjuarbeid og viktige innspill.

Takket være medforfatterne som har bidratt, dekker boka et stort mangfold av faglige perspektiver og tematikker. Medforfatterne har også gitt verdifulle innspill til de øvrige kapitlene, og således vært viktige i utviklingen av bokas innhold. Til sist takker vi de anonyme fagfellene for grundige og konstruktive tilbakemeldinger og forlagets redaktører, Simon Aase og Marte Ericsson Ryste, for godt samarbeid.

Oslo og Bø i Telemark, 7. februar 2022

Sigrid Røyseng, Heidi Stavrum og John Vinge

Innledning: Musikere i et skiftende landskap

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

Heidi Stavrum

Universitetet i Sørøst-Norge

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Musikerne er den største gruppen av kunstnere i Norge, og denne boka handler om hva som kjennetegner det mangfoldige musikeryrket. Musikere arbeider på mange ulike arenaer, inntar et bredt spekter av yrkesroller og uttrykker seg i mange forskjellige sjangre. Du opplever dem på klubb- og konsertscener nasjonalt og internasjonalt. Du finner dem på podiet i de store orkestrene og i orkestergrava når musikal, teater, dans og opera står på programmet. Du møter dem som lærere i kulturskolen, grunnskolen og på videregående. Du møter dem som musikalske ledere og drivkrefter i kor, korps og spellemannslag. Du møter dem i de mange kirkene våre og som ildsjeler i bygd og by, gymsaler og grendehus. Musikerne skaper nye verk, tolker eldre musikk og framfører fengende danselåter. De utforsker, utfordrer og underholder. Du hører dem på radio, i klesbutikker og på kafeer. Du hører dem i de spesiellagde spillelistene dine og på favorittfestivalen. De er med deg til hverdag og fest, i glede og sorg. Men hvordan arter

Sitering: Røyseng, S., Stavrum, H. & Vinge, J. (2022). Innledning: Musikere i et skiftende landskap. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (s. 9–19). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.16o.cho>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

yrkestilværelsen for musikerne seg? Hvordan jobber de? Hva gleder de seg over, og hva strever de med?

Utgangspunktet for boka er en rekke endringsprosesser i og rundt musikkbransjen. Globalisering, digitalisering, profesjonalisering og entreprenørialisering er noen av merkelappene som har blitt brukt for å få grep om hva som rører seg i musikkbransjen. Denne boka berører alle disse utviklingstrekkene og bidrar med kunnskap om hvordan slike endringsprosesser spiller inn på hvordan musikeryrket arter seg i dag. Boka gir innsikt i hvordan noe ved musikeryrket forandrer seg og noe står fast. Oppmerksomheten rettes både mot musikernes konkrete arbeidsoppgaver og arbeidshverdag og mot trekk og tendenser i musikernes omgivelser som er viktige for hvordan musikere kan, vil og får utfolde seg.

Sju av kapitlene i denne boka er resultat av forskningsprosjektet *Musikerarbeidsmarked i endring* (kapitlene 1, 2, 4, 9, 10, 11 og 12). Det empiriske grunnlaget for disse kapitlene baserer seg på kvalitative dybdeintervjuer med 57 profesjonelle musikere. Disse musikerne representerer en bredde av musikalske sjangre og praksiser. De er frilansmusikere, dirigenter, komponister, kirkemusikere og fast ansatte orkester- og distriktsmusikere. De kombinerer i varierende grad utøving med pedagogisk virksomhet, studioarbeid, arrangering, komponering og konsert- og festivalproduksjon. Utvalget er også variert med tanke på fartstid som profesjonell. Der noen er helt i starten av sin arbeidskarriere, har andre opplevd endringer i musikkfeltet i Norge gjennom et langt yrkesliv. Ytterligere metodiske aspekter knyttet til utvalg, rekruttering og analyse i dette forskningsprosjektet er redegjort for i appendix (s. 313). De øvrige kapitlene i boka (kapitlene 3, 5, 6, 7 og 8) baserer seg på ulike forskningsprosjekter og benytter seg av ulike forskningsdesign. Dette blir nærmere beskrevet i de respektive kapitlene. Kapitlene i boka, samlet sett, benytter ulike analytiske perspektiver, fra sosiologisk teori til kulturteori og musikkpedagogisk litteratur og -filosofi, for å beskrive og forstå musikeres yrkessituasjon.

Boka er delt i fire tematiske deler: (1) *Musikerbefolkningen og musikerrollen*, (2) *Profesjonaliseringsprosesser*, (3) *Musikeren i digitale tider* og (4) *Musikeren og storsamfunnet*.

Musikerbefolkningen og musikerrollen

Flere undersøkelser slår fast at kunstneres arbeidsvilkår er i endring (Heian, 2018; Heian et al., 2015; Mangset et al., 2018). Dette henger nøye sammen med at kunstnerbefolkningen har vokst kraftig de siste tiårene, noe som har gitt økt konkurranse om jobber og oppdrag. De økonomiske forholdene har endret seg, og kunstnere ser i økende grad ut til å sette sammen sitt levebrød fra ulike typer inntektskilder. Siden årtusenskiftet har det også blitt ytret et sterkt politisk ønske om at kunstnere i økende grad skal operere som entreprenører i markedet, og skape virksomhet som er økonomisk bærekraftig (Pyykkönen & Stavrum, 2018; Røyseng, 2016). Videre har kunstneres tilknytning til arbeidsmarkedet endret seg. Stadig flere arbeider som frilansere og kombinerer ulike typer jobber. Dette er også typisk for musikeryrket. Det finnes en del faste jobber for musikere i orkestre, kirker, skoler og regioner, men de aller fleste livnærer seg som frilansere. Dette betyr at musikerbefolkningen ikke bare består av et mangfold av undergrupper som arbeider i ulike deler av musikklivet, men at musikeryrket for den enkelte også blir stadig mer mangfoldig. Musikere setter i økende grad sammen en yrkestilværelse med ulike typer engasjementer og oppgavetyper.

I den første tematiske delen av boka går vi nærmere inn på hvem musikerne er, og vi gir eksempler på ulike yrkestilknytninger som musikere kan ha. I bokas første kapittel gir Heidi Stavrum og Sigrid Røyseng en bred beskrivelse av ulike yrkesroller som er tilgjengelige i dagens musikkarbeidsmarked, hvor også en generell typologi over musikerroller introduseres. Kapitlet går videre i dybden på noen av disse rollene, og undersøker hvordan musikere begrunner og fortolker valgene de har tatt om å gå inn i visse karriereløp framfor andre. Målet med kapitlet er å belyse hvordan musikerne etablerer sine yrkesliv i relasjon til både musikalske og ikke-musikalske omgivelser. I kapittel to fortsetter John Vinge og Heidi Stavrum en diskusjon om hvordan musikere organiserer arbeidshverdagen sin, i en analyse av en kategori musikere som de kaller prosjektmakere. Prosjektmakere er musikere som skaper sin egen jobbhverdag gjennom å initiere ulike kunstneriske prosjekter, og på den måten genererer arbeid til seg selv og andre. I kapitlet viser forfatterne hvordan det musikalske prosjektmakeriet foregår, og de ser nærmere på hvordan musikerne selv

tar styring og initiativ og får ting til å skje i sine arbeidsliv. Musikere er også kunstnere. De er en del av kunstnerbefolkningen i Norge, som det tidligere er gjort flere studier av. I det tredje kapitlet gir Mari Torvik Heian en introduksjon til deler av denne forskningen. Heian tar utgangspunkt i kvantitative data fra de siste nasjonale kunstnerundersøkelsene for å diskutere hvem musikerne egentlig er. Med dette kommer vi tettere på overordnede og strukturelle diskusjoner av musikeryrket. Formålet med hennes kapittel er å diskutere ulike begrepsavgrensninger og datakilder som kan ligge til grunn for beregningen av antall musikere, samt å reflektere rundt hvilke implikasjoner ulike avgrensninger av musikeryrket kan ha. Erfaringene fra kunstnerundersøkelsene brukes for å illustrere ulike muligheter og begrensninger som virker inn på hvordan en yrkesaktiv musiker defineres og operasjonaliseres i forskning og politikk.

Profesjonaliseringsprosesser

I den andre tematiske delen diskuteres ulike profesjonaliseringsprosesser i høyere musikkutdanning og i musikkfeltet. Hvem som skal regnes som musikere, hva som skal til for å kunne kalle seg musikere, hvilke vilkår som gjelder når man jobber i musikkbransjen og hvilken tilknytning musikere har til arbeidsmarkedet, er typiske spørsmål som gjerne kjenner seg igjen i profesjonsstudier. Det er imidlertid omstridt hvorvidt musikere, så vel som andre kunstneryrker, kan forstås som en profesjon. Vanligvis defineres profesjoner som yrkesgrupper som «utfører tjenester basert på teoretisk kunnskap ervervet gjennom en spesialisert utdanning» (Molander & Terum, 2008, s. 13). Videre kjennetegnes profesjoner ofte av at det jobbes mot å oppnå jurisdiksjon, det vil si at yrkesgrupper forsøker å få staten til å gi dem en eksklusiv rett til å ivareta visse arbeidsoppgaver. De som har høyere musikkutdanning har imidlertid ikke monopol på musikerjobber. Mange musikere har likevel gjennomført en spesialisert utdanning. Flere er også høyt utdannet med mastergrader og doktorgrader. Men dette gjelder slett ikke alle. Her er det også litt forskjeller mellom sjangrene. Mens musikerne i det klassiske musikkfeltet gjerne har gjennomført en spesialisert utdanning, er det mindre entydig i andre felt. Ettersom utdanningstilbudet dekker en stadig større sjangerbredde,

er dette imidlertid i endring. Slik sett kan man si at musikeryrket gjennomgår en økende profesjonalisering.

Det er imidlertid ikke kun utøvelsen av musikerskapet som profesjonaliseres gjennom utdanning. Andre deler av bransjen gjennomgår også profesjonalisering. Det handler om alle ledd i musikkbransjen – fra musikkproduksjon, arrangørleddet, lyd- og lystemnikk til management, booking og promotering. Alle disse faginstansene har fått sine respektive utdanningstilbud i universitets- og høyskolesektoren. Dette oppfattes gjerne som en positiv utvikling. Profesjonalisering betraktes oftest som en endring til beste for musikklivet og for publikum. Profesjonaliseringen av leddene rundt den turnerende og skapende musiker virker samtidig strukturerende på musikerens handlingsrom. Den gir nye muligheter, men skaper også utfordringer.

John Vinge, Sigrid Røyseng og Simen Skrebergenes kapittel er en drøfting av musikkutdanningens *hva, hvordan og hvorfor*. Når profesjonelle musikere reflekterer over egen utdanningsbakgrunn i lys av nåværende arbeidssituasjon, får vi innspill på hva ved utdannelsen som virket formende for dem. Analysen i kapitlet synliggjør spenninger mellom nye og gamle undervisningsmodeller, mellom konservering og progresjon og mellom kunst og næring. Øivind Varkøy og Elin Angelos kapittel er en filosofisk drøfting av utfordringer knyttet til profesjonalisering av høyere utøvende musikkutdanning når akademiseringsprosesser og nyliberale tendenser i utdanningspolitikken spiller inn. Særlig oppmerksomhet vies til forholdet mellom kunstnerisk frihet og musikers samfunnsmandat. Bård Kleppe og Ola K. Berges kapittel diskuterer profesjonalisering både som et teoretisk så vel som et retorisk begrep. Men der de to første kapitlene retter oppmerksomheten mot profesjonelle musikere og profesjonell musikkutdanning, er det profesjonaliseringen av konsertarrangører som her undersøkes. Der man gjerne tenker at profesjonalisering innenfor kunst og musikk er en viktig forutsetning for å lykkes i et stadig mer globalisert og konkurranseutsatt marked, beskriver og analyserer Kleppe og Berge profesjonaliseringen av arrangørleddets bakside – både når det gjelder økte utgifter og redusert entusiasme blant frivillige. Det empiriske grunnlaget for kapitlet er to større undersøkelser av konsertarrangører i Norge.

Musikeren i digitale tider

Den tredje delen i denne boka består av bidrag som på ulike måter gir innsikt i hvordan digitaliseringen påvirker musikkbransjen og musikeryrket. I løpet av de siste tiårene har det i musikkbransjen foregått en gjennomgripende digitalisering som har påvirket både hvordan musikk produseres, distribueres og konsumeres (Kjus, 2018; Nordgård, 2018; Spilker, 2017). Sentralt i digitaliseringen står de digitale plattformene som har stor innvirkning på mange aspekter ved musikklivet spesielt og samfunnslivet generelt (Dijck et al., 2018; Hagen et al., 2021). For musikere har digitaliseringen skapt nye muligheter for å få musikk produsert og distribuert, samtidig som plattformsentreringen har svekket inntektsmulighetene fra innspilt musikk (Bilton, 2017; Maasø & Spilker, 2022). En konsekvens av at inntekter fra innspilt musikk har gått ned, er at andre inntektskilder har fått større betydning for musikerne, for eksempel inntekter fra livemarkedet (Eidsvold-Tøien et al., 2019; Maasø, 2018).

Den pågående digitaliseringen har ikke bare endret de økonomiske og produksjonsmessige strukturene i musikkbransjen, den har også ført til at det praktiske musikerarbeidslivet endrer seg. Mulighetene for å gjøre seg synlig er økende. Enhver aktivitet musikere foretar seg, både musikalske og ikke-musikalske, kan med enkle grep deles med publikum på ulike digitale plattformer og kanaler (Baym, 2018). Kontakten med publikum har på denne måten vokst fra primært å være knyttet til konserter til nå å kunne skje digitalt til enhver tid. Samtidig som digitaliseringen på denne måten har åpnet nye muligheter, betyr det også at verden har blitt mindre. Veien til publikum, samarbeidspartnere og inspirasjonskilder i andre deler av verden har blitt kortere. Det betyr ikke nødvendigvis at det har blitt enklere å nå fram. For selv om digitale plattformer åpner verden, betyr fremdeles fysiske nettverk og fysisk tilstedeværelse mye, når en musikerkarriere skal etableres og utvikles. Når strukturene i bransjen endrer seg blir musikernes arbeidshverdag mer kompleks og uforutsigbar, og flere av relasjonene og rollene i musikkbransjen blir endret og må reforhandles.

Anja Nylund Hagen skriver i sitt kapittel om musikkforlagenes rolle i den digitale musikkbransjen. Den pågående digitaliseringen påvirker

også etablerte strukturer for musikalsk eierskap og opphavsrett, og som Hagen skriver, skaper dette et økende behov for kompetent opphavsrettshåndtering i bransjen. Det er her musikkforlagene spiller en rolle, både som aktører som kan skape økonomisk merverdi fra forvaltning av musikalsk opphavsrett, og som aktører med tilgang på internasjonale nettverk og spesialisert kunnskap om låtskriving som profesjonelt og kommersielt håndverk. Det viser seg imidlertid at kjennskapen til hva et musikkforlag er og hva et musikkforlag gjør er liten, både innenfor og utenfor musikkbransjen. Det er på denne bakgrunnen at Hagen har undersøkt musikkforlag i Norge nærmere, i et kapittel som både belyser konsekvenser av digitalisering og gir innsikt i en del av musikkbransjen som det er forsket lite på fra før.

Den pågående digitaliseringen av musikkbransjen kan på flere måter sies å ha en demokratiserende effekt, i den forstand at mer musikk blir tilgjengelig for flere lyttere til en lavere kostnad, samtidig som ny teknologi gjør produksjon og distribusjon av musikk enklere for de som lager musikken. De tradisjonelle verdikjedene i musikkbransjen brytes opp, og relasjonene mellom artister, låtskrivere og øvrige funksjoner i bransjen blir annerledes. Daniel Nordgård skriver i sitt kapittel om hvilke konsekvenser disse endringene har for artistens rolle og posisjon. Nordgårds utgangspunkt er at det i en god del forskningslitteratur hevdes at digitalisering fører til at artister nå kan oppnå en større grad av selvstendighet, og at digitale endringer fører til at artister får mer kontroll på sin egen karriere og sitt eget virke. Nordgård peker imidlertid på at vendingen mot en mer artistsentrert bransje også byr på noen utfordringer. Hans data fra den kommersielle populærmusikken viser at det å stå alene i en stadig mer kompleks musikkbransje kan være vanskelig, både økonomisk og sosialt. Nordgård påpeker i sin analyse på at artister fremdeles har behov for støttefunksjoner rundt seg, og at dette perspektivet i større grad bør inkluderes i forskningen om digitaliseringens konsekvenser.

Det siste kapitlet i denne delen av boka berører også endringer i relasjonene mellom musikerne og omverdenen som skjer som følge av digitalisering. Mer konkret undersøker Sigrid Røyseng og Heidi Stavrum hvordan ulike former for synlighet spiller inn i utviklingen

av musikalske karrierer. For å lykkes som musiker er man avhengig av å bli sett og hørt av kolleger i bransjen og av publikum. Synlighet er imidlertid ikke et enkelt eller entydig fenomen. Det å være synlig er potensielt en karriereressurs som kan gi muligheter, men synlighet kan også oppleves som en byrde, eller en utfordring. Man kan være for synlig, for lite synlig og synlig på riktig eller feil måte. Ikke minst gjelder dette når man skal presentere seg selv og sin musikalske virksomhet i de nye digitale kanalene som til enhver tid er tilgjengelige for oss. I kapitlet diskuterer forfatterne både hvordan musikerne opplever krav om tilstedeværelse i sosiale medier, samtidig som de viser at det også går an å være synlig på andre måter, i tradisjonelle medier eller helt konkret, på et fysisk sted.

Musikeren og storsamfunnet

Kunstneryrkene forstås ofte i lys av ideer om at noen har særskilte talenter som gjør det mulig for dem å skape og utøve kunst på et svært høyt nivå (Bourdieu, 1993, 1996; Heinich, 1996, 2015). Enkelte kunstnere blir omtalt som genier, ja, til og med som guder. Slik blir kunstnere gjerne forstått i kraft av noe som er iboende i dem. Kunstneryrkene skapes imidlertid også i samspill med omgivelsene. Ideer om hva som regnes som aksepterte måter å utøve musikeryrket på, er derfor viktige for hvordan musikere former sine yrkesroller. Slike ideer handler ikke bare om hva som oppstår i det indre samspillet mellom ulike aktører internt i musikkbransjen. Musikeryrket utøves i en samfunnskontekst hvor ulike temaer kan få normativ kraft og påvirke prosesser i musikkbransjen og i utviklingen av musikeryrket. Hver sommer kan vi vente oss en mediedebatt om kjønnsfordelingen på norske festivalprogrammer. Spørsmål om hvordan musikere skal forholde seg til klimaspørsmål har også fått økt aktualitet. Siden mars 2020 har også koronakrisen aktualisert musikerens og kulturlivets posisjon i samfunnet.

Den fjerde og siste delen av boka består av kapitler som på ulike måter viser hvordan musikeryrket utvikler seg i samspill med ulike problemstillinger, endringsprosesser og normer som gjør seg gjeldende i samfunnet i stort. Heidi Stavrum, John Vinge og Guro Utne Salvesen viser

hvordan spørsmål om kjønn er forbundet med ambivalens for profesjonelle musikere, og at det er noen spesifikke situasjoner som trigger doble følelser i møte med spørsmål om kjønn og likestilling. Det kan handle om situasjoner der man inntar roller og posisjoner som bryter med kjønne forventninger; situasjoner der kjønn blir mer framtrødende enn musikken og situasjoner knyttet til synlighet. I kapitlet reflekteres det også over forskernes ambivalens knyttet til å ta opp spørsmål om kjønn i denne boka, og om det bidrar til en sementering av kjønne forståelser.

John Vinge, Sigrid Røyseng, Simen Skrebergene og Guro Utne Salvesen retter søkelyset mot den økte bevisstheten om klimaspørsmål blant musikere og viser hvordan dette skaper dissonans mellom motstridende verdier som musikerne forholder seg til samtidig. På den ene siden framstår omfattende reisevirksomhet, særlig med fly, som problematisk i et klimaperspektiv. På den andre siden er turnering viktig for musikere på ulike måter. Det gir inntjening og synlighet, mulighet for menneskelig og kulturell utveksling og er opphav til glede. Det er også en del rent praktiske og tidsmessige aspekter som vanskeliggjør mer klimavennlige måter å gjennomføre turnevirksomhet på. Det er et viktig perspektiv at musikere befinner seg i et felt hvor de motstridende verdiene er til stede samtidig, og at klimaspørsmål ikke bare kan forstås i lys av individuelle valg.

I bokas siste kapittel retter Sigrid Røyseng og John Vinge søkelyset på musikers profesjonelle seighet (resiliens), det vil si deres utholdenhet i et yrke som er forbundet med en del utfordringer, ikke minst knyttet til en del av de endringsprosessene denne boka beskriver. I kapitlet identifiseres noen av de strategiene og kulturelle ressursene musikere tar i bruk for å opprettholde mening i og motivasjon for yrket. Dette dreier seg om sterke musikalske opplevelser, kreative tilpasninger til skiftende vilkår, måter å håndtere egen sårbarhet på og motstand mot forventninger som oppleves som ødeleggende på musikeryrket. Kapitlet tematiserer også hvordan covid-19-pandemien kan komme til å påvirke musikers profesjonelle seighet, og det understrekes at hvilke normer og narrativ som gjør seg gjeldende i storsamfunnet spiller en rolle for hvilken verdi musikere opplever at de har.

Referanser

- Baym, N. K. (2018). *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection*. New York University Press.
- Bilton, C. (2017). *The disappearing product: Marketing and markets in the creative industries*. Edward Elgar.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Polity Press.
- Dijck, J. v., Poell, T. & Waal, M. d. (2018). *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford University Press.
- Eidsvold-Tøien, I., Torp, Ø., Gjems, M. T., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A. (2019). *Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje* (Rapport nr. 1 2019, Bi & Menon Economics). Kulturdepartementet.
- Hagen, A. N., Heian, M. T., Jacobsen, R. A. & Kleppe, B. (2021). *Fra plate til plattform: Norsk musikk ut i verden*. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.144>
- 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>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Telemarksforskning. <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/kunstnerundersokelsen-2013/2631/>
- Heinich, N. (1996). *The glory of van Gogh: An anthropology of admiration*. Princeton University Press.
- Heinich, N. (2015). The genius of sociology: Norbert Elias's Mozart and the sociology of a genius. *L'Esprit Créateur*, 55(2), 73–88.
- Kjus, Y. (2018). *Live and recorded: Music experience in the digital millennium*. Palgrave MacMillan.
- Maasø, A. (2018). Music streaming, Festivals, and the eventization of music. *Popular Music and Society*, 41(2), 154–175. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1231001>
- Maasø, A. & Spilker, H. S. (2022). The streaming paradox: Untangling the hybrid gatekeeping mechanisms of music streaming. *Popular Music and Society*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2026923>
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2018). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 24(4), 539–558. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860>
- Molander, A. & Terum, L. I. (2008). *Profesjonsstudier*. Universitetsforlaget.

- Nordgård, D. (2018). *The music business and digital impacts: Innovations and disruptions in the music industries*. Springer.
- Pyykkönen, M. & Stavrum, H. (2018). Enterprising culture: Discourses on entrepreneurship in Nordic cultural policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48(2), 108–121. <https://doi.org/10.1080/10632921.2017.1391726>
- Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313>
- Spilker, H. S. (2017). *Digital music distribution: The sociology of online music streams*. Routledge.

Del 1

Musikerbefolkningen og musikerrollen

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.

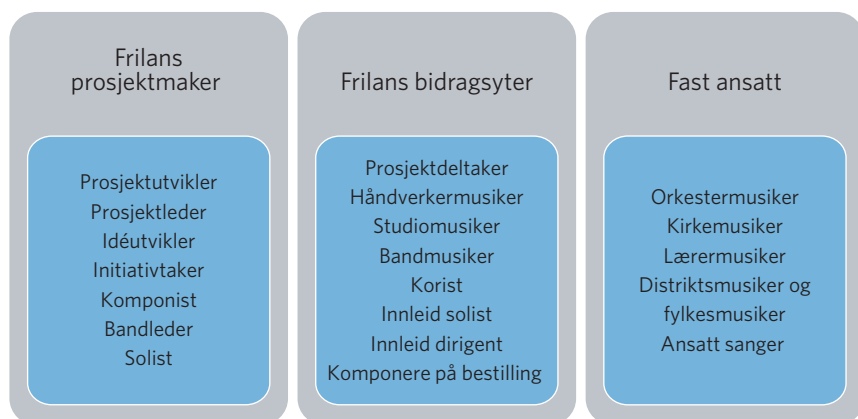
Musikerroller – noen idealtyper

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 prosjektmakernes 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 kunsthøgskolelærere, 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 «rebellerna»: 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>

KAPITTEL 2

Profesjonelt kunstnerisk agentskap. Strategier for prosjektmakeri og jobbskaping

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Heidi Stavrum

Universitetet i Sørøst-Norge

Abstract: In this chapter, we pay special attention to the musicians who establish their own projects, who manage their own businesses, raise funds and also generate income for others. Through four narratives we describe and discuss the choices the musicians make and the strategies they use to seize opportunities in the field to create a foundation for their own professional development. Rather than understanding the musicians' actions and choices based on the forces acting on them, we draw attention to the musicians' actions as a result of professional artistic agency, with the aim of identifying characteristics that constitute such agency.

Keywords: agency, portfolio musician, entrepreneurship, narrative

Introduksjon

Flere av kapitlene i denne utgivelsen beskriver ulike strukturelle forhold som rammer inn og regulerer det profesjonelle musikerlivet. Det kan handle om musikkfeltets profesjonalisering (kapittel 6), digitalisering (kapittel 7) eller kjønnede strukturer i feltet (kapittel 11). Musikkfeltets strukturer er stadig i endring, og handlingsrommet for den profesjonelle musiker påvirkes følgelig av dette. Musikerne i den foreliggende studien

Sitering: Vinge, J. & Stavrum, H. (2022). Profesjonelt kunstnerisk agentskap. Strategier for prosjektmakeri og jobbskaping. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 2, s. 49–70). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch2>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

skaper et fundament for egen yrkesutøvelse gjennom ulike strategier; kombinasjoner av inntektsbringende og inntektsinvesterende arbeid, gjennom å ta på seg ulikt musikkrelatert arbeid, gjennom nettverksbygging, gjennom skaping av nye musikkprosjekter, søknadsskriving, markedsføring og med tanke på lokasjon; gjennom ulike strategier for mobilitet. I forrige kapittel introduserte vi en typologi over potensielle yrkesroller i dagens musikkfelt, der vi trakk et skille mellom fast ansatte musikere og det vi har kalt frilans bidragsytere og frilans prosjektmakere (se kapittel 1, s. 28). I dette kapitlet er det prosjektmakerne som er tema, og vi beskriver hvilke valg som gjøres og hvilke strategier som benyttes av disse musikerne for å gripe mulighetene i feltet for å skape et fundament for egen yrkesutfoldelse. Snarere enn å forstå musikernes handlinger og valg ut fra de kreftene som virker på dem, i ytterste konsekvens som en form for determinisme, retter vi i dette kapitlet oppmerksomhet mot musikernes handlinger og gjøremål som følger av en form for *profesjonelt kunstnerisk agentskap*.

Frilansing, prosjektmakeri og entreprenørskap

En type frilanstilværelse som kombinerer et mangfold av musikkrelaterte aktiviteter, eksempelvis alt fra utøving til undervisning og kulturadministrativt arbeid, benevnes i forskningslitteraturen som *portfoliomusiker* (se f.eks. Latukefu & Ginsborg, 2019; se også kapittel 4, Vinge, Røyseng & Skrebergene i denne utgivelsen). Her omtaler vi som nevnt frilansmusikere som initierer egne prosjekter som prosjektmakere. I en prosjektbasert frilansvirksomhet realiseres hvert prosjekt på bakgrunn av de kreative kapasiteter og den kompetanse som forskjellige folk bringer inn. Hvem som til enhver tid deltar i slike prosjekter skjer ikke ved formelle søknader, som i et regulert arbeidsmarked, men er «often dependent on informal contacts and the quality of previous work outputs» (Bennett & Bridgstock, 2015, s. 264).

De siste tiårene har antallet norske frilanskunstnere stadig blitt flere. I de siste undersøkelsene av norske kunstners arbeids- og inntektsforhold har det blant annet blitt identifisert en sterk økning i antall norske musikere, samtidig som den gjennomsnittlige kunstnerinntekten har

gått ned (Heian, 2018; Mangset et al., 2018). Parallelt med denne utviklingen, og delvis som en respons fra myndighetene på vedvarende lave kunstnerinntekter, har det både i Norge og i andre europeiske land vokst frem et politisk ønske om at kunstnere bør operere mer som entreprenører (Ellmeier, 2003; Haugsevje et al., 2020; Pyykkönen & Stavrum, 2018; Røyseng, 2016). Selv om det i dag finnes ulike måter å forstå entreprenørskapsbegrepet på, blir det fremdeles gjerne forbundet med den opprinnelige betydningen knyttet til forretningsvirksomhet der innovasjon og nyskaping er sentrale kjennetegn. Entreprenørskapet er i en slik betydning oftest en selvstendig virksomhet drevet frem av økonomisk fortjeneste som sentralt motiv – ofte med betydelig økonomisk risiko (Mangset, 2009, s. 29). Dagens kulturpolitiske diskurs om entreprenørskap bygger også på en videre betydning, hvor entreprenørskap ikke bare forstås som ensbetydende med ideer om økonomisk vekst og innovasjon, men også viser til en måte å være på, hvor bestemte egenskaper ved individene fremheves. I den vide definisjonen av entreprenørskapsbegrepet inngår også ideer om at entreprenører er kreative, fleksible og indremotiverte, ikke ulikt tradisjonelle forståelser av kunstnere og kunstnerisk virksomhet (jf. Pyykkönen & Stavrum, 2018; Rose, 1992; Røyseng, 2016; Røyseng & Mangset, 2009).

Man kan forstå en prosjektmaker – en musiker som skaper egen musikk, setter sammen band, spiller inn plater, booker turneer og gjennom det genererer inntekter – som en kulturell entreprenør (Røyseng & Mangset, 2009). Samtidig representerer denne virksomheten noe frilansmusikere for så vidt alltid har gjort, uavhengig av både næringslivets og den kulturpolitiske diskursens forståelser av hva en entreprenør er. Røyseng fremhever autonomi, opplevd glede av å skape sin egen arbeidsplass og en sterk motivasjon for å arbeide med det man liker aller best, som sentrale motiver for kulturentreprenøren. Hardt arbeid, dedikasjon og stor tro på egne prosjekter er en del av kunstnerlivets etos, og blir en «meningsgivende ressurs som kan bidra til å holde opp en tro på at det har en verdi å kjempe for sitt prosjekt tross motstand og usikkerhet» (Røyseng, 2009, s. 221). Å være en kulturell entreprenør blir således «a way of living» (Slaughter & Springer, 2015, s. 3). En musiker som opererer som entreprenør er en person som «recognizes

an opportunity, envisions its possibilities, and creates an enterprise to take advantage of the situation, usually with considerable initiative and risk» (Slaughter & Springer, 2015, s. 3). En slik person har tro på sin egen kompetanse, er dedikert og innehar et stort driv, ønske og energi for å handle.

Dette kapitlet er imidlertid ikke en diskusjon om kulturelt entreprenørskap, eller hvorvidt informantene våre identifiserer seg som entreprenører ut fra hvordan dette blir definert politisk eller i forskning. Her ønsker vi snarere å synliggjøre musikernes konkrete arbeidshverdager, og vise frem hvordan de jobber praktisk, strategisk og pragmatisk for å bygge opp sine karrierer i tråd med egne idealer og rammene de har rundt sin virksomhet. Målet for analysen er å synliggjøre agentskapet som foregår i musikkarbeidsmarkedet og å identifisere hvilke egenskaper, valg og strategier som inngår i dette.

Agentskap - teoretisk perspektiv

Forholdet mellom aktører og strukturer representerer et sentralt ontologisk spørsmål i samfunnsvitenskapene. Det handler om å beskrive og forstå kausal forrang for menneskelig handling eller praksis: Er mennesket styrt av ytre objektive strukturer, eller er vi fritt handlende? Ulike teoritradisjoner utleder dermed henholdsvis strukturorienterte eller aktørorienterte teorier for praksis, mens andre igjen kommuniserer mellom disse teoretiske motpolene ved å vise hvordan strukturene blir virksomme gjennom menneskelig handling som igjen virker strukturerende på den handlende. Snarere enn å love oss til et spesifikt ontologisk verdensbilde, vier vi i dette kapitlet oppmerksomhet til aktørene og deres kapasiteter for handling, her forstått som *agency* eller agentskap (Emirbayer & Mische, 1998). Emirbayer og Mische forstår agentskap som

the temporally constructed engagement by actors of different structural environments—the temporal-relational contexts of action—which, through the interplay of habit, imagination, and judgment, both reproduces and transforms those structures in interactive response to the problems posed by changing historical situations. (1998, s. 970)

Det temporale aspektet, både i aktørenes agentskap og i de strukturerende kontekstene, anerkjennes og vektlegges i Emirbayer og Misches definisjon. Agentskap er med andre ord et dialektisk fenomen: Vi går inn i ulike situasjoner, møter ulike problemer og forholder oss til disse ved en kombinasjon av vår kompetanse og erfaring. Vi gjør så en eller annen mer eller mindre rasjonell forespeiling av handlingens resultater. Denne er igjen mer eller mindre fundert på vår evaluering av tidligere erfaringer.

Agentskapets ulike temporale dimensjoner, som her er redegjort for, omtales hos Emirbayer og Mische som henholdsvis en *iterativ dimensjon*, en *prosjektiverende dimensjon* og en *evaluerende dimensjon* (s. 970). Disse overlapper hverandre i praktisk handling, men for analytiske formål omtales de separat: Den *iterative dimensjonen* refererer til aktørenes gjentakende handlinger, der tidligere tanke- og handlingsmønstre rutinemessig blir innlemmet i praktisk aktivitet og dermed bidrar til stabilitet og orden i tilværelsen over tid. Den *prosjektiverende dimensjonen* refererer til aktørenes evne til å kreativt forestille seg mulige fremtidige handlingsbaner, ut over rutine- og hverdagshandlingene, der ulike valg vurderes opp mot håp, frykt og ønsker for fremtiden. Den *evaluerende dimensjonen* ved agentskapet refererer nettopp til disse praktiske og normative vurderingene ved aktørenes mulige handlinger.

Agentskap benyttes i Emirbayer og Misches forståelse som et analytisk begrep for hele bredden av menneskelig handling, fra de hverdagslige automatiserte gjøremål til større grunnleggende handlinger i det private liv så vel som i jobb og karriere. Definisjonen søker derfor å dekke både innsikter fra mikroaksjonistisk teori (symbolsk interaksjonisme og fenomenologisk sosiologi), så vel som teorien om rasjonelle valg. I dette kapitlet er vi primært opptatt av de handlinger og strategier musikerne velger for å etablere seg som profesjonelle, de prosjektene som igangsettes og de fundament for karrierer som etableres. Det temporale aspektet ved agentskap-begrepet i møte med de temporale, skiftende kontekstene, gir oss nettopp mulighet til å «account for variability and change in actors' capacities for imaginative and critical intervention in the diverse contexts within which they act» (Emirbayer & Mische, 1998, s. 970).

Musikalsk agentskap (*musical agency*) er et analytisk begrep som benyttes i musikkpedagogisk litteratur og søker å innfange den enkelte

aktørs handlinger *i* og *gjennom* musikk. Det er med andre ord et begrep som både handler om kapasiteter for utøving av og lytting til musikk, og et begrep der musikken har en sentral posisjon i den enkelte aktørs identitetsarbeid og som emosjonelt og kognitivt selvregulerende middel (se f.eks. Karlsen, 2011). I dette kapitlet opererer vi med et noe videre begrep. Vi er opptatt av kapasitetene og strategiene for aktørenes profesjonelle virke i musikk, det vil si hvordan de etablerer prosjekter og danner seg en karriere. Vi omtaler denne som et profesjonelt, kunstnerisk agentskap. Det er særlig den fremoverskuende og prosjektdrevne dimensjonen av agentskapet som er sentral i vår fremskriving av musikernes prosjektmakeri og jobbskaping. Musikkerne «do not merely repeat past routines; they are also inventors of new possibilities for thought and action» (Emirbayer & Mische, 1998, s. 983). Vi tar dermed utgangspunkt i den handlekraftige, dels målorienterte, kreative, drømmende, reflekterte og kloke musiker, som handler i et felt preget av utfordringer og muligheter: «the formation of projects is always an interactive, culturally embedded process by which social actors negotiate their paths toward the future, receiving their driving impetus from the conflicts and challenges of social life» (Emirbayer & Mische, 1998, s. 984).

Metode

Dette kapitlet baserer seg på en kvalitativ intervjustudie med 57 profesjonelle musikere i Norge. Metodiske aspekter knyttet til utvalg, rekruttering, intervjudesign og innledende analyser er inngående beskrevet i appendiks til denne utgivelsen. Vi har i utvalget til dette kapitlet spesielt sett etter de informantene som skaper sine egne prosjekter og gjennom det genererer arbeid både for seg selv og for andre, det vi i kapittel 1 omtaler som prosjektmakere (se kapittel 1, Stavrum & Røyseng, s. 28 i denne utgivelsen). På dette informantgrunnlaget har vi først gjort en åpen koding (Strauss & Corbin, 1990) og sett spesielt etter informantutsagn som omhandler informantenes strategier, valg og prioriteringer for prosjektmakeri og jobbskaping. Nærmere bestemt har vi sett på musikernes arbeidssituasjon; hva de gjør for å skaffe inntekter, etablere prosjekter, hvordan de skaper musikk, øver mot fremføringer, hvordan de kombinerer ulike engasjement til

hele stillinger, hvilke utfordringer de står i og hvordan de løser disse for å bygge og ivareta musikerkarrieren. Vi har deretter valgt ut fire informanter, som til sammen representerer en bredde innenfor tematikken vi ønsker å beskrive. Informantene har ulik sjangermessig bakgrunn, henholdsvis fra fire ulike sjangerspesialiserte utdanningsprogram, men har til felles at de virker som frilansere med en bred portefølje av utøvende og musikkrelaterte aktiviteter.

For å få frem informantenes kunstneriske agentskap, har vi konstruert fire narrativ (Riessman, 1993) der ulike strategier, valg og prioriteringer for prosjektmakeri og jobbskaping fremtrer. For å beskrive det temporale aspektet i agentskap-begrepet, i tråd med Emirbayer og Misches (1998) forståelse, har vi spesielt sett på hvordan jobbsituasjonen utvikles over tid. Vi har sett hvordan prosjektmakeri og jobbskaping fortøner seg i et kortere tidsspenn, som i beskrivelser av arbeidsdager og arbeidsuker. Vi har også sett på fortellinger om jobbskaping over et lengre tidsløp, og konstruert narrativer som ser på utvikling fra nyutdannet til etablert profesjonell. Narrativene er rekonstruert av kapitteforfatterne og representerer «an event or a series of events» (Abbott, 2008, s. 13), med en rekke direktisitat fra den opprinnelige intervjutranskripsjonen. For å ivareta informantenes anonymitet har vi endret en rekke identifiserbare detaljer fra narrativene, uten at det har gått ut over narrativenes validitet. Fire fortellinger om agentskap presenteres:

- Johanne, popartist
- Oskar, jazzmusiker
- Hanna, klassisk musiker
- Niklas, folkemusiker

Fortellinger om agentskap

Johanne

Johanne er artist og låtskriver. Studietiden var veldig viktig for henne; den hadde en variert sjangermessig innretning som bidro til å forme henne musikalsk. Hun studerte jazzsang, men var selv mest glad i populærmusikk, musikk som hun hadde vokst opp med gjennom sang i kor og

i band. Under utdanningen fikk hun en lærer som motiverte henne til å skrive egne sanger og tekster. De første årene etter utdanningen jobbet hun som frilanser for andres prosjekter i kombinasjon med en deltidsjobb som lærer. Hun satset etter hvert fullt på solokarrieren og sluttet som lærer. Diverse stipend og støtteordninger var viktig for denne satsingen. Hun forteller:

Helt siden jeg var ferdig på studiet har jeg søkt veldig mye, både tekstting, komposisjonsting, plate- og turnéstøtte. Det tar jo veldig mye tid å skrive de søknadene [...] først når man har gjort det noen ganger og fått innvilget noen så går det bedre og bedre for hver gang. Jeg har vært heldig å fått ganske ofte da, så det vil jeg si har vært kjempeviktig. Jeg tror ikke jeg hadde kunnet gjort alle de tingene jeg har gjort hvis jeg ikke hadde fått den støtten.

De «tingene hun har gjort» handler om etablering av et band, produksjon av plater og etterfølgende turneer. Hennes faste band og samarbeidspartnere består av musikere hun har kjent lenge, noen fra musikkmiljøet fra videregående, andre fra nettverket av musikere som ble etablert i studietida. Perioden med etablering av band og øving frem til første plateinnspilling og påfølgende turne, var preget av stor grad av kollektiv investering. Musikerne stilte opp med tro på at prosjektet kunne realiseres og gi økonomisk avkastning på lengre sikt. Første plate ble gitt ut på et selskap og ble en suksess med gode kritikker, listeplasseringer og påfølgende turneer. Med solid rotasjon av flere låter på radio genererte produksjonen gode TONO-inntekter. Men i og med at hun ga ut albumet på et plateselskap og ikke eide masteren selv, ble det dårligere med salg- og strømmeinntekter. Johanne bestemte seg for å etablere et eget selskap og gi ut musikken sin selv fremover.

Jeg ville prøve fordi jeg følte ikke det var så mye hjelp i plateselskapet. Jeg gjorde all jobben selv, liksom, alle pengene, betalte studio, organiserte alt. Så tenkte jeg: Hva er det de egentlig gjør de i plateselskapet, og hvor mye tjener de på det?

Selv om hun enda ikke har nådd like høye strømmetall som på første-plata, har strømmeinntektene økt betraktelig.

Det har vært ganske motiverende. Jeg har tenkt at jeg ikke har kunnet tjene penger på streaming, men nå [...] er det faktisk litt penger som kommer inn hver måned. [...] Det er jo lite i forhold til det som det egentlig kunne vært, men for meg som ikke har noen annen jobb så er det en real sum.

Med etablering av eget selskap og med økende anerkjennelse som artist, økte også utgiftene. Hun forteller at hun ikke lenger kan basere seg på frivillig innsats fra tidligere venner og studiekamerater, noe som etableringsperioden nøt godt av.

Jo større artist jeg blir, jo større utgifter har jeg. Det blir dyrere for meg å ha med band, de er ikke bare med på dugnad lenger. Og man må bruke penger på promotering [...] Jeg har ofte tenkt at jeg skulle ønske det var litt mer bandbasert, hvor det var flere enn meg som tok risiko. Det har vært perioder hvor jeg synes det har vært veldig krevende økonomisk. Det er ganske dyrt å lage en innspilling hvis man skal leie et studio og ha fem musikere, miks, master og trykk. [...] Og det ansvaret å skaffe penger, stå økonomisk ansvarlig for innspilling og legge ut penger her og der. Det er på en måte en risiko som jeg synes det til tider kan være krevende å stå i. Men så har det som oftest gått veldig bra. [...] Også må man ta noen sjanser langsiktig. For eksempel det å gi ut på eget plateselskap er ikke noe jeg tjener på med en gang, men i løpet av de ti neste årene er det mer lønnsomt for meg.

Johanne forteller at hun ofte har måttet spille konserter uten selv å tjene penger, eller at hun har gitt av sitt honorar for at de innleide musikerne skal tjene mer. For å holde utgiftene nede og for selv å kunne tjene på musikken sin, har Johanne de siste to årene gjort en del solojobber. Hun har også etablert mindre bandkonstellasjoner som gir større økonomisk fleksibilitet.

Johanne forteller at hun bruker mye tid på administrasjon og på promotering, blant annet i sosiale medier: «Jeg har et produkt jeg vil at folk skal høre på.» For å få «produktet» ut til publikum kjøper hun også tjenester hos en booking-agent og hos et promoteringsbyrå: «Det er dyrt. Men det er noe med å ha noen å sparre med, i hvert fall nå som jeg er soloartist.»

Å drive sin egen lille bedrift tar mye tid og krefter fra selve den kreative prosessen, og Johanne forteller at hun skulle ønske at hun hadde mer tid

til å skrive ny musikk og prøve ut låtmaterialet på øvinger. Hun har riktignok hatt ett år med kunstnerstipend: «Da følte jeg at jeg fikk lønn for å skrive musikk og da synes jeg det var litt enklere å prioritere det. Å ha tid til å skrive og ikke gjøre noe annet.» Hverdagene består av mye administrasjon, søknadsskriving, promotering, budsjett og regnskap. Hun driver sitt eget plateselskap, følger opp strømmetjenestene, jobber med markedsføringsplaner og administrerer bandet sitt. Selv om det administrative tar tid, er dette en viktig del av jobbvirkosomheten, forteller hun:

De tingene er nødvendig for at det skal gå rundt. Jeg liker også å ha kontroll over alle tingene i prosjektet mitt. Jeg kunne valgt å ha en manager som tok 20 prosent av alt slik at jeg slapp å gjøre det, mens jeg synes det kan være en styrke å ha en fot innenfor alle delene. Jeg ser på de sidene som en del av det å være artist i dag.

I forbindelse med koronapandemien har hun på nytt takket ja til en undervisningsstilling i et kortere engasjement. Hun forteller at dette handler både om økonomi, men også om hennes egen psyke eller velvære:

Akkurat nå vil det være fint å ha noe fast å gå til, noe annet enn å sitte hjemme. Jeg får også brukt andre sider av meg selv som musiker. Ikke bare den utøvende. Jeg tror det gjør noe med meg psykisk [...] jeg har troen på at det vil gi meg inspirasjon til mine egne låter.

Oskar

Oskar er utdannet jazzmusiker. Han har de siste 20 årene jobbet med en kombinasjon av utøving, undervisning, komponering, arrangering og dirigering, i en bred vifte av musikalske sjangre og praksiser.

Jeg har jobba med jazzfolk, popfolk, klassiske musikere, folkemusikere, alt mulig egentlig. Jeg har hatt en interesse av å jobbe så bredt som mulig. Dette tror jeg også er nøkkelen til at jeg har overlevd.

I deler av karrieren har han vært i faste hele stillinger, dels som distriktsmusiker og dels som utøvelærer i høyere musikkutdanning. Disse jobbene har gjort at han har hatt fast bosted i perioder av karrieren i ulike deler av landet. Mye reisevirkosomhet og pendling mellom jobber har vært

krevende å kombinere med livet som småbarnsfar. Til tross for fast inntekt, forutsigbarhet og trygghet, har han nylig sagt opp en fast undervisningsstilling for igjen å være musiker på full tid.

Oskar forteller om svært varierte arbeidsdager, alt avhengig av hvilke prosjekt han til enhver tid jobber med. I noen perioder øves det med bandet frem til en innspilling eller en turne, i andre perioder kan det være et bestillingsverk til en festival, et orkester eller et kor. Noen prosjekter har en kort tidshorisont, andre prosjekter er planlagt for kommende år. Arbeidsdagene har også endra seg over tid, ikke minst når arbeid skulle kombineres med familiære forpliktelser. Oskar forteller:

Så må jeg også ta hensyn til at jeg har små barn, sånn at den tida som er på dagtid er veldig sånn hellig [...]. Da er det sånn relativt fast at jeg øver tidlig på dagen [...]. Før holdt jeg jo på utover kvelden og natta, men det er det en pause fra nå [...] mesteparten av tida mi frem til ett-to-tida holder jeg på med prosjektene mine, om det er øving eller kontakt med konsertarrangører eller folk jeg spiller med. [...] det er mailer frem og tilbake i forbindelse med prosjektene som jeg skal gjøre. Jeg har noen litt sånne større ting som krever lengre tidshorisont, så man må liksom holde på med det litt hele tida [...] jeg driver jo et lite plateselskap, så det er jo litt fra vedlikehold av hjemmeside, sånne ting. Hva skal jeg si? Søknader, budsjett, prosjektbeskrivelser, ditt og datt.

Oskar forteller at han er en musiker som aktivt har etablert en egen karriere gjennom å igangsette egne prosjekter, etablere band og gi ut egen musikk: «Jeg har ikke sittet og venta på en telefon.» Der han tidlig i karrieren ga ut musikken sin på et etablert plateselskap, har han de siste ti årene gitt ut musikken sin selv. Han forteller at han opplevde å selv måtte gjøre mye av jobben knyttet til finansiering, promotering og salg, og da kunne han like gjerne ha full kontroll. Oskar investerer i egne utgivelser, dels ved oppsparte midler og dels gjennom støtteordninger. Pengene som generes via salg av plater, turnering på utgitt musikk, vederlag og innvilget støtte, går så inn igjen i produksjonen i en type syklisk økonomi.

Jeg har fått en del tilskudd til turneer, plater, prosjekter og sånne ting. Jeg lagde et par plater for ti år siden som solgte ganske bra. Overskuddet satte jeg rett inn i nye prosjekt som jeg hadde lyst til å realisere. Disse solgte ingen ting. [...] Jeg har jo liksom hele tida investert det som jeg har fått inn i prosjektene.

All musikkrelatert inntekt fra utgivelser, spilleoppdrag og diverse royalties og vederlag som utøver og plateprodusent, allokeres inn i et eget AS. Her kommer det ekstra kostnader til regnskapsfører, så det er ingen lukrativ bransje: «Det skal ganske mye inn, før det er snakk om å ta noe ut. Foreløpig er jeg glad jeg bare holder hodet over vannet.»

Oskar har bodd forskjellige steder i Norge, både før, under og etter utdanning. Nå har han etablert seg i det sentrale østlandsområdet, først og fremst av hensyn til konas jobb. På hans tidligere bosted hadde han svært mye å gjøre. Han mener det måtte skyldes hans brede kompetanse. Han forteller at han enda ikke har etablert seg godt nok i musikkmiljøet i byen han nå bor, delvis skyldes dette at han har pendlet mye til jobber i andre deler av landet, men det skyldes nok også at det her er flere om beinet: «Der er det jo veldig mange flere som kan de tingene som jeg også kan.» Han forteller at han mener det var enklere å få innvilget støtte til prosjektene sine på sin forrige bosted, enn det er nå:

Jeg må jo si at jeg har merka det på søknadsskrivingen til Kulturrådet. Jeg tror nok det i mange tilfeller er lettere å få støtte hvis du bor i distriktet, enn hvis du bor her. Jeg får nok ikke gjort så mange prosjekter som jeg kunne gjøre på min forrige bosted, men det har andre kvaliteter. For min del jobber jeg på et helt sånn mengdemessig fint nivå nå som småbarnsfar og alt. Det er bare litt interessant at det har vært mange avslag i det siste, hehe. Men også noen tilslag, så det skal sies. Jeg er ikke helt satt på bar bakke.

Om alt administrativt arbeid knyttet til egne prosjekter og egne utgivelser gir økonomisk avkastning eller ei, så er musikken den sentrale drivkraften.

Jeg vil ikke si at det er kjempeartig med det der kontorkjøret altså, men når jeg endelig får kommet meg ut og spilt de tingene jeg holder på med, så er det for glemmt at det var litt kjedelig å skrive en søknad.

Hanna

Når vi møter Hanna har hun nylig etablert seg med familie, mann og barn i en norsk småby, hvor hun på ganske kort tid har bygget opp en bred prosjektbasert yrkestilværelse som frilanser. Utgangspunktet er

utøvende jobber som solist eller musiker i ensembler, i kombinasjon med egeninitierte prosjekter og konsertproduksjoner. Den geografiske basen er byen og regionen hvor hun har bosatt seg, men hun er også med på prosjekter og turneer som foregår andre steder i Norge.

Hanna er utdannet klassisk pianist og vokste opp i det hun selv omtaler som en musikkglad familie. Hun forteller med entusiasme om musikkmiljøene hun fikk ta del i som ung, og om inspirerende lærere og ildsjeler som støttet henne i valget om å satse på den klassiske musikken som yrkesvei. Hun forteller at hun hadde et noe ambivalent forhold til det klassiske miljøet og forventningene til solistrollen hun mer eller mindre frivillig ble plassert inn i:

Det å spille har jeg liksom alltid gjort, men jeg var ikke den musikernerden på [utdannelsesinstitusjon]. Jeg hang ikke med de andre på klassisk. Jeg hang liksom med jazzmusikerne. Jeg har alltid vært en klassisk pianist som kanskje ikke egentlig har villet være klassisk pianist, hvis du skjønner hva jeg mener.

Sosialiseringen inn i en bestemt musikerrolle fortsatte gjennom utdanningen, men tidlig i studieårene fikk hun erfaring med å lage egne produksjoner og jobbe prosjektbasert med utgangspunkt i egne ideer, noe hun likte godt. I siste del av utdanningen sin, da hun var en del av et musikkmiljø i utlandet, ble hun enda mer klar over at det å jobbe med egne prosjekter var noe hun brant litt ekstra for. Hanna forteller:

Da jeg gikk på konservatoriet i [by i utlandet] var ikke det mulig lenger. For da var det noen andre som styrte all tiden. Da skulle man bare gjøre det man ble fortalt. Det var en kjempemulighet å få gå der, det var ikke det, men jeg fikk ikke gjøre det jeg gjør nå – lage egne prosjekter, samarbeide med andre musikere, booke og være en problemløser og kaospilot.

Til tross for et vedvarende ønske om å gjøre andre ting, så har hovedvirksomheten for Hanna likevel alltid vært, og er fremdeles, utøvende klassisk musikk. Nå er hun blant annet fast medlem av et kammermusikkensemble, og hun gjør stadig solistoppdrag og deltar i ulike musikkprosjekter i regionen. Men Hanna har også realisert noen av de andre ideene sine, gjennom bevisst å ha gått inn for å jobbe innenfor et bredt spekter av arbeidsoppgaver. Hun er dirigent for et lokalt kor, hun har

pianoelever, og sist, men ikke minst, er hun initiativtaker til en rekke prosjekter, konserter og turneer.

Hanna beskriver arbeidsdagene sine som varierte og typiske for en frilanstilværelse. Prosjektarbeidet krever at hun tar i bruk flere sider av seg selv enn klaversolisten. Hun liker å ha det sånn, men medgir også at det kan være både slitsomt og stressende:

Jeg går fra å holde på med konsertforberedelser med barn den ene dagen til å spille i konserthuset dagen etterpå. Så skal jeg plutselig spille inn noen stemmer for et kor [...] man må jobbe for å ikke slite seg helt ut. Det er krevende. Med familie i tillegg og med små barn og alt det bringer med seg. Det er mye. [...] Men samtidig er jeg jo trent i å være på mitt aller beste i alt jeg gjør. Jeg har «toppidrettsutdanning» i klassisk musikk og er vant til å levere på alt jeg gjør.

Selv om Hanna må håndtere en stressende arbeidshverdag hvor hun hele tiden bytter mellom ulike roller og arenaer, forteller hun at det likevel er verdt det, så lenge hun selv kan bestemme hvilke prosjekter hun skal gå inn i. For å få realisert prosjekter jobber hun mye med å få på plass økonomi og finansiering til alle ideene hun har:

Det er søknader hele tiden. Søknader og rapporter. Man er helt avhengig av hva man får i støtte og hvordan støtten blir for å se for seg hvordan ... Så det er jo bekymringsfulle perioder innimellom på grunn av at man ikke vet hvor man skal og hvordan ting blir [...] Det har løst seg til nå, så det er ingen grunn til at det ikke skal løse seg videre.

Hanna har særlig hatt suksess med et lokalt formidlingsprosjekt hvor klassiske musikere settes sammen i små ensembler og spiller i uvante settinger, som på gata, på en pub eller på kommunehuset. Den klassiske musikken fyller et behov i regionen, et behov hun kan fylle i kraft av å være klassisk musiker, forteller hun.

Karrierevalget til Hanna er på flere måter et brudd med forventningene til en som har tatt en så spisset solistutdanning som det hun har gjort. Bruddet handler om typen jobber hun nå gjør, om hvordan hun organiserer arbeidshverdagen og kombinerer ulike arbeidsoppgaver, og om å velge å bosette seg utenfor sentrum av den klassiske musikkverdenen.

Jeg kan gjøre hva jeg vil og føler at jeg ikke nødvendigvis må forholde meg til så veldig mange andre i de avgjørelsene jeg tar vedrørende mitt virke og hvordan jeg vil jobbe. [...] Det var ikke det jeg trodde jeg skulle gjøre da jeg var ferdig på musikkutdanningen, for å si det sånn. Da trodde jeg at jeg måtte bli solist og turnere i utlandet med orkestre og det livet der. Det gjorde jeg også i et par år, men da hadde jeg ikke noe mer igjen. Da var jeg helt ferdig. Så måtte jeg liksom gå en sånn runde. Så fikk vi denne muligheten her. Vi hadde akkurat fått et barn. I den permisjonen kjente jeg at det måtte skje noe. Vi brukte da den permisjonen på å flytte og at jeg reetablerte meg her.

Hanna og familien har blitt godt mottatt i byen, og særlig det lokale formidlingsprosjektet med klassisk musikk i uvante settinger har vakt oppmerksomhet og begeistring lokalt. Hun forteller:

De bare «Åh, nå kommer noe fra [navn på by] hit! Og hvem er hun Hanna?» og sånt. Da var det nok litt nyhetsverdi i det. Så har publikum bare fortsatt å komme. Ryktet har spredt seg. Det kommer folk fra både [nevner navn på andre byer og steder]. [...] Ja, og så hjalp det veldig da jeg var vikar dirigent for et kor. Det er veldig lurt å ha et kor. Da har man et publikum. Så det å være involvert i det lokale musikkmiljøet på mer amatørnivå, det skaffer publikum. Det er en synergieffekt av å jobbe sånn jeg gjør. For jeg er involvert i mange ulike arenaer. [...] Ja, jeg får ikke stå på de største scenene og gjøre de feteste oppdragene med de feteste dirigentene, men jeg har muligheten til å holde meg i gang hele tiden. Jeg har konserter ukentlig, nesten.

Niklas

Niklas er en veletablert folkemusiker som jobber med et bredt spekter av prosjekter og oppdrag. Niklas mener selv at nettopp bredden og variasjonen i det han gjennom et par tiår som yrkesutøvende i folkemusikkfeltet har holdt på med, gjør at det ikke er så lett å kategorisere arbeidet hans, verken kunstnerisk eller praktisk.

Jeg har hele tiden jobbet med mye variasjon innen folkemusikken. Jeg lager musikk, komponerer, arrangerer, jobber mye med barn, studenter og alle nivåer. Så det som kanskje er min greie er at jeg gjør mye forskjellig hele tiden, og det gjør at det er litt vanskelig å sette meg i bås.

Det brede perspektivet har Niklas hatt med seg helt fra barne- og ungdomsårene, og gjennom musikkutdannelsen han seinere har tatt. På kulturskolen og musikklinja der han vokste opp var det ikke et eget tilbud innenfor folkemusikk. Selv om hovedtilbudet var klassisk, forteller Niklas at han var heldig og møtte gode lærere som var åpne for at han fikk spille ulike musikalske sjangre.

Stedlig tilhørighet er sentralt for Niklas. Dette gjelder både kunstnerisk, i utøvelsen og formidlingen av tradisjonsmusikken, og i den praktiske arbeidshverdagen. Basen til Niklas er bygda hvor familien har etablert seg, men han driver også en utstrakt pendlervirksomhet som i et vanlig arbeidsår kan ha rundt 200 reisedøgn. Niklas har organisert virksomheten sin som et aksjeselskap, et bevisst strategisk valg som ble tatt i forbindelse med at familien etablerte seg i bygda de bor i nå. Her kan han i perioder få ro til å jobbe kreativt, samtidig som han mener adressen utløser en del økonomisk støtte som han oppfatter han ellers ikke ville fått. Blant annet har han fått støtte og veiledning fra Innovasjon Norge. Denne gikk til å etablere firmaet og organisere arbeidet slik at noen faste oppdrag, prosjekter og kurs i porteføljen til Niklas kan omtales som «hylleverer» i selskapet. Hyllevarerne er prosjekter og oppdrag som kan brukes i flere sammenhenger, hvor investeringen som er lagt ned i hver «vare» kan gi bedre inntjening over tid. Dette gir fleksibilitet og frihet, og muligheter for at selskapet innimellom kan gjøre et løft og gjennomføre større produksjoner. Dette er tilfredsstillende for Niklas, som er en musiker med mange ideer og ambisjoner som skal realiseres:

Jeg vil ikke bare sitte i ett band og spille, jeg vil ikke bare gjøre eventer, jeg vil ikke bare ha faste hylleverer. Vi driver med store produksjoner, med store budsjetter.

Etableringen av aksjeselskapet og aktiviteten i selskapet har vært vellykket, og nå forteller Niklas at det er på trappene å søke om mer midler:

Nå har vi snakket med Innovasjon Norge igjen og skal søke mer midler for å prøve å få ansatt flere da. For å hjelpe til med de sosiale mediene, for det er vanskelig. [...] Jeg synes det er drit vanskelig. [...] Ja, man må lage en markedsføringsplan, en SoMe-plan. Og det tar veldig mye tid. Av og til så mye tid at kunsten kommer i bakgrunnen.

Niklas er ikke begeistret for det administrative arbeidet som følger med. Alt som har med forhandlinger om honorarer der han må prissette sin egen «kunstneriske verdi», oppleves som krevende og unødvendig, særlig når han sammenlikner seg med andre håndverkere som skal ha betalt for en vare.

Selv om det å drive eget selskap innebærer det Niklas omtaler som en del kjedelig og tidkrevende administrasjon, er det likevel ikke et alternativ for han å organisere seg på en annen måte. Han ønsker å ha kontroll selv. Han ønsker å drive frem sitt eget kunstnerskap og ha styring på arbeidshverdagen. Niklas forteller at han ikke kunne tenke seg å «bare» være en medspiller i andres prosjekter.

Niklas beskriver seg selv som en «rastløs» type og forteller om en arbeidshverdag fylt av ulike oppgaver. I tillegg til at han selv spiller sammen med ulike band og ensembler i ulike settinger, inngår både undervisning, komponering, arrangering og DKS-turnering i arbeidshverdagene. Den pedagogiske virksomheten varierer litt i omfang, men Niklas liker godt å være lærer: Det å utdanne og inspirere unge musikere, «det kjenner jeg er veldig givende», understreker han.

Samarbeidene som Niklas inngår baserer seg mye på nettverket av musikere og andre kontakter som han opparbeidet seg i studietiden, og han beskriver disse nettverkene som helt sentrale for yrkesutøvelsen. Han gjør en del prosjekter i skjæringspunktet til andre sjangere, som jazz og klassisk musikk, så etter hvert har han også fått et bredt nettverk i musikklivet generelt. Niklas tror at allsidigheten i de kunstneriske prosjektene han gjennomfører og samarbeidene med utøvere fra andre felt, også gir noe til de mer tradisjonelle folkemusikkprosjektene han jobber med.

Agentskapets ulike dimensjoner - en avsluttende diskusjon

I tråd med Slaughter og Springer (2015, s. 3) kan vi hevde at Johanne, Oskar, Hanna og Niklas virker som entreprenører. Samtlige har sett muligheter for sitt musikerskap og vist utstrakt initiativ, de har etablert en form for næringsvirksomhet i et musikerfelt med betydelig økonomisk risiko. Formålet med dette kapitlet har vært å identifisere deres

profesjonelle kunstneriske agentskap og synliggjøre hvilke egenskaper, valg og strategier som inngår i dette. I henhold til Emirbayer og Misches *agency*-begrep (1998), kan agentskapet analyseres langs tre dimensjoner: en *iterativ dimensjon*, en *prosjektiverende dimensjon* og en *evaluerende dimensjon* (s. 970). Disse dimensjonene finnes overlappende i enhver empirisk handling og korresponderer tilsvarende med agentskapets temporalitet. Dette gir oss mulighet til å utforske fortellingene om musikerskapets koblinger til fortid, nåtid og fremtid.

Den *iterative dimensjonen* ved musikernes agentskap viser seg i deres evne til å huske, velge og anvende kunnskaper og ferdigheter basert på tidligere handlinger og erfaringer. Selv om samtlige informanter forteller om arbeidsdager preget av stor variasjon i oppgavene, er det like fullt det rutinemessige som går igjen i fortellingene. De skaper, de øver og de fremfører musikk. De administrerer musikerskapet, sender fakturaer og søker stipender og diverse støtteordninger. Handlingene er *iterative, gjentagende*. Informantenes fortellinger orienterer seg også mot fortiden for å finne årsakene til den kompetanse de tar i bruk og de handlinger de utviser. Samtlige viser til variasjonen i deres nedslagsfelt, som for Johanne og Oskar er på sjangermessig bredde, mens narrativene til Hanna og Niklas synliggjør en bredere portefølje på musikkrelatert arbeid som i større grad også inkluderer undervisning og konsertproduksjon. Samtlige viser til oppvekst, erfaringer under studietiden eller tidlige erfaringer i yrkeslivet for deres sammensatte kompetanse, varierte faglige interesse og brede nedslagsfelt. Selv om informantene representerer ulike sjanger-spesialiserte utdanninger, representerer de i sin yrkestilværelse noe likt: Sjangermessig spesialisering under utdanning viser med andre ord ikke spesifikke sjangermessige forskjeller i arbeidsporteføljen (se også kapitlet til Vinge, Røyseng og Skrebergene, kapittel 4 i denne utgivelsen, for en diskusjon om forholdet mellom utdanning og arbeidsliv).

Hos Johanne og Niklas fremholdes nettverk etablert i studietiden som viktig for deres utøvende virksomhet, mens Hanna og Oskars narrativer i større grad synliggjør lokasjonens betydning for jobbskaping og prosjektmakeri (se også kapitlet til Røyseng og Stavrum i denne utgivelsen, kapittel 9, om synlighet som karriereressurs for musikere). Hannas strategi har vært å identifisere kulturelle mangler i regionen hun bor i, og

lage prosjekter som fyller ut de eksisterende tilbudene. Lokasjonen gir arbeidsmuligheter, inspirasjon og en sterk tro på egne ideer. Oskars fortelling understøtter holdbarheten i denne strategien. Han har flyttet fra en liten plass der han var relativt alene om sin kompetanse til en storby der det er flere om beinet, og bruker nå tid for på nytt å slå seg opp. Han opplever også at frekvensen på innvilgninger fra Kulturrådet var større før han flyttet fra distriktet. Tilsvarende holdning finner vi i narrativet til Niklas, som bevisst har etablert seg i en liten bygd: «Adressen utløser en del økonomisk støtte som han ellers ikke ville ha fått», fortalte han.

Et fellestrekk ved de fire informantenes begrunnelser for deres ønske om å være prosjektmakere, om å drive egne plateselskap, egne AS eller administrere en bredde av egeninitierte musikkrelaterte aktiviteter, er et ønske om å ha full kontroll over sine egne virksomheter og karrierer. Hos Røyseng omtales dette som entreprenørskapets autonomimotiv (Røyseng, 2009, s. 218). Både Johanne og Oskar brøt med sine plateselskap for å gi ut sin egen musikk, selv om dette førte til ekstra arbeid og økt økonomisk risiko. Niklas ønsket å drive frem sitt eget kunstnerskap og styre arbeidsdagen selv, mens Hanna fortalte at hun ikke ville forholde seg til så mange andre i de avgjørelsene hun tok vedrørende sitt virke og hvordan hun ville jobbe. Når ønsket om å ha kontroll er så sterkt i informantenes aktørskap, bærer de over med det rutinemessige administrative arbeidet som samtlige mener tar tid fra den kunstneriske prosessen og som samtlige omtaler som kjedelig. Gevinsten er realiseringen av prosjektene. Oskar fortalte: «Når jeg endelig får kommet meg ut og spilt de tingene jeg holder på med, så er det fort glemt at det var litt kjedelig å skrive en søknad.» Initiativene informantene viser her, og valgene de har tatt vedrørende sin virksomhet, synliggjør agentskapets *prosjektiverende dimensjon* (Emirbayer & Mische, 1998). Mennesker handler ikke kun på rutine, men skaper også nye muligheter for tanker og handlinger (s. 983). I henhold til Emirbayer og Misches agentskap er dannelsen av prosjekter alltid en interaktiv, kulturelt innebygd prosess der sosiale aktører forhandler om sine veier mot fremtiden, og mottar sin drivkraft fra det sosiale livets konflikter og utfordringer (s. 984). Man kan derfor forstå den utpregete «gjør det selv»-holdningen ved agentskapet (se f.eks. Lorentzen, 2009), som narrative portretter, ikke bare som et resultat

av informantenes uttalte kontrollbehov og autonomi, men også som et resultat av en rasjonell innstilling til den aktiviteten de utøver og de skiftende strukturelle vilkår som denne inngår i.

Agentskapets *evaluerende dimensjon* innebærer aktørers kapasitet til å gjøre praktiske og normative vurderinger blant alternative handlingsbaner og eventuelt endre strategier og retning som svar på ulike krav, dilemmaer og uklarheter som måtte oppstå (Emirbayer & Mische, 1998, s. 971). Narrativene synliggjør denne dimensjonen av agentskapet på ulike måter. Johanne fortalte at under studietiden og i perioden etter utdanningen kunne både hun og hennes medspillere investere tid og kompetanse i den kreative virksomheten – det var flere som delte på den økonomiske risikoen mens de etablerte noe som på lengre sikt kunne gi en form for avkastning. Man kan tenke seg at unge i etableringen har mulighet for dette, da de økonomiske utfordringene er mindre enn hvis man for eksempel har familiære forpliktelser. Samtidig viser denne formen for investering et driv og et engasjement mot noe man har tro på og ønsker å få realisert. Nå som Johanna har etablert seg som artist kan hun ikke lenger basere seg på slik dugnad fra gamle studiekamerater, og ulike mindre konstellasjoner etableres for å gi større økonomisk fleksibilitet. Oskar investerer pengene han tjener på innspillinger og turné i nye prosjekter han ønsker å realisere. Det er den kreative åren som driver produksjonen fremover – han er glad til så lenge han «holder hodet over vannet», fortalte han. Samtidig har familiære forpliktelser innvirket på reisevirksomheten og måten han organiserer arbeidsdagene på. Nye rutiner for øving og administrativt arbeid strukturerer arbeidsdagene. Også Hanna fortalte om utfordringer knyttet til å drifte et variert og stressende yrkesliv med familiære forpliktelser, samtidig som foreldrepermisjonen ga en mulighet til et brudd med tidligere turnevirksomhet og anledning til å etablere seg på ny plass og i en ny rolle. Der samtlige informanter investerer tid, men også egne midler, i å realisere virksomheten sin, synliggjør Niklas sin fortelling en enda sterkere kobling til mer merkantil forretningsdrift der han omtaler sine ulike prosjekter og tjenester som «hyllevarer». Investeringen som er lagt ned i hver «vare» kan gi inntjening over tid som gir fleksibilitet, sikkerhet og mulighet for selskapet innimellom å gjøre større produksjoner.

Den *evaluerende dimensjonen* ved agentskapet viser seg i stor grad i fortellingene der informantene forteller om hvordan virksomhetene har blitt påvirket av pandemien. Der samtlige har snudd seg rundt og brukt tiden kreativt i ny produksjon (se også kapittel 12, Røyseng & Vinge i denne utgivelsen), har det for Johannas del også ført til et gjensyn med lærerrollen; en handling som synliggjør agentskapets kobling til fortid, nåtid og fremtid: «Akkurat nå vil det være fint å ha noe fast å gå til, noe annet enn å sitte hjemme», fortalte hun, «jeg har troen på at det vil gi meg inspirasjon til mine egne låter».

Referanser

- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge introduction to narrative* (2. utg.). Cambridge University Press.
- Bennett, D. & Bridgstock, R. (2015). The urgent need for career preview: Student expectations and graduate realities in music and dance. *International Journal of Music Education*, 33(3), 263–277. <https://doi.org/10.1177/0255761414558653>
- Ellmeier, A. (2003). Cultural entrepreneurialism: On the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3–16. <https://doi.org/10.1080/1028663032000069158a>
- Emirbayer, M. & Mische, A. (1998). What is agency? *American Journal of Sociology*, 103(4), 962–1023. <https://doi.org/10.1086/231294>
- Haugsevje, Å. D., Heian, M. T., Stavrum, H. & Leikvoll, G. K. A. (2020). Begrunnelser for lokal kreativ næring: Instrumentell kulturpolitikk som tilslørende begrep. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, (2), 86–103. <https://doi.org/10.18261/issn.2000-8325/2020-02-02>
- 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>
- Karlsen, S. (2011). Using musical agency as a lens: Researching music education from the angle of experience. *Research Studies in Music Education*, 33(2), 107–121. <https://doi.org/10.1177/1321103X11422005>
- Latukefu, L. & Ginsborg, J. (2019). Understanding what we mean by portfolio training in music. *British Journal of Music Education*, 36(1), 87–102. <https://doi.org/10.1017/S0265051718000207>
- Lorentzen, A. H. (2009). Artistentreprenører som «gjør det selv». I S. Røyseng & P. Mangset (Red.), *Kulturelt entreprenørskap* (s. 69–104). Fagbokforlaget.
- Mangset, P. (2009). Fortellinger om kulturelt entreprenørskap. I S. Røyseng & P. Mangset (Red.), *Kulturelt entreprenørskap* (s. 11–46). Fagbokforlaget.

- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2018). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 24(4), 539–558. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860>
- Pyykkönen, M. & Stavrum, H. (2018). Enterprising culture: Discourses on entrepreneurship in Nordic cultural policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48(2), 108–121. <https://doi.org/10.1080/10632921.2017.1391726>
- Riessman, C. K. (1993). *Narrative analysis* (Bd. 30). Sage.
- Rose, N. (1992). Governing the enterprising self. I P. Heelas & P. Morris (Red.), *The values of the enterprise culture: The moral debate* (s. 141–164). Routledge.
- Røyseng, S. (2009). Store og små fortellinger om kulturelt entreprenørskap. I S. Røyseng & P. Mangset (Red.), *Kulturelt entreprenørskap* (s. 217–225). Fagbokforlaget.
- Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 25(2), 154–170. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313>
- Røyseng, S. & Mangset, P. (Red.). (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Fagbokforlaget.
- Slaughter, J. & Springer, D. G. (2015). What they didn't teach me in my undergraduate degree. An exploratory study of graduate student musicians' expressed opinions of career development opportunities. *College Music Symposium*, 55.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative research*. Sage.

KAPITTEL 3

Musikerne – hvor mange er de egentlig? Avgrensninger i politikk og forskning

Mari Torvik Heian

Telemarksforskning

Abstract: There are more professional musicians in Norway than any other type of artist, and their numbers seem to be constantly increasing. Nationwide surveys conducted in 1993, 2006 and 2013 have documented that the number of musicians exploded over this period. This strong increase is partly due to genuine growth, but first and foremost because the criteria for inclusion in the artist population were expanded in the survey from 2006. In 2021, a new artist survey was conducted, and the musicians were among the artists counted. The purpose of this chapter is 1) to discuss different delimitations and data sources for estimates of the number of musicians and 2) to reflect on the implications of different definitions of the research object 'professional musician'.

Keywords: professional musician, artist policy, cultural policy research, artists' work and income

Introduksjon

Musikerne er den største kunstnergruppen i Norge, og antallet ser stadig ut til å øke. I 1993 ble antall yrkesaktive musikere beregnet til rundt 2 800, mot rundt 7 100 i 2006 og 8 200 i 2013. Beregningene ble gjort i landsomfattende undersøkelser av kunstneres inntekts- og arbeidsforhold

Sitering: Heian, M. T. (2022). Musikerne – hvor mange er de egentlig? Avgrensninger i politikk og forskning. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 3, s. 71–90). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.16o.ch3>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

(Elstad & Pedersen, 1996; Heian et al., 2008, 2015).¹ Den sterke økningen skyldes dels en genuin vekst, men først og fremst at kriteriene for hvem som skulle inkluderes i undersøkelsene ble utvidet i 2006-undersøkelsen. Det er hittil ikke gjort tilsvarende beregninger av antall musikere siden undersøkelsen fra 2013. Men i løpet av 2021 og 2022 gjennomføres enda en kunstnerundersøkelse,² og musikerne er blant kunstnerne som igjen skal telles. Som dette kapitlet skal vise, er det ingen enkel sak. Ulike muligheter skal vurderes, prinsipielle og pragmatiske valg må tas, og både velkjente og nye hindringer dukker opp.

En økende interesse de siste tiårene for samfunnsvitenskapelige studier av kunstnere som yrkesgruppe, har medført diskusjoner omkring det metodologiske – og mer praktiske – spørsmålet om hvordan man avgrenser kunstnerbegrepet (Alper & Wassall, 2006; Filer, 1986; Karttunen, 1998; Melldahl, 2012; Menger, 2006; Towse, 2020). All den tid musikere defineres som kunstnere, innebærer det også spørsmålet om hvordan denne yrkesgruppen avgrenses. Følgelig krever forskning på musikerne som yrkesgruppe en avgrensning etter mer eller mindre faste kriterier. Men begrepet yrkesaktiv musiker er verken entydig eller selvforklarende. Stiller du spørsmålet om hva en profesjonell musiker er, vil du kunne få mange ulike svar, avhengig av hvem du spør, og det kan ligge mange ulike forståelser av hva profesjonell eller yrkesaktiv musiker er. Som regel legger vi mer eller mindre bevisste og konkrete kriterier til grunn når vi betegner noen som profesjonelle musikere og andre som amatør- eller hobbymusikere. Hvorvidt noen betegnes som profesjonell musiker har, i både kulturpolitikk og forskning, også vært avhengig av hvilken sjanger eller hvilket musikkuttrykk det er snakk om. Hvordan denne forskningskategorien kan avgrenses er i tillegg avhengig av hvilke kilder for informasjon om yrkesgruppen, i dette tilfellet musikerne, forskerne har tilgang til.

Når man skal undersøke hvor mange yrkesaktive musikere som finnes i Norge i dag, er det med andre ord en rekke spørsmål som kan diskuteres: Hvorfor skal de telles? Hvilke avgrensninger skal brukes for å beregne

1 Heretter betegnes disse som hhv. 1993-undersøkelsen, 2006-undersøkelsen og 2013-undersøkelsen.

2 Heretter betegnet som 2021-undersøkelsen.

hvem som skal telles med og ikke? Hvilke kilder kan brukes? Og hvilke implikasjoner kan ulike avgrensninger ha for forskningen, politikken på området og for musikerne som yrkesgruppe? Dette er spørsmål som også diskuteres i dette kapitlet.

Formålet med kapitlet er å diskutere ulike begrepsavgrensninger og datakilder som kan ligge til grunn i beregningen av antall musikere, samt å reflektere rundt hvilke implikasjoner ulike avgrensninger kan ha. Kunstnerundersøkelsene som er nevnt innledningsvis brukes for å illustrere ulike muligheter og begrensninger som virker inn på hvordan yrkesaktiv musiker defineres og operasjonaliseres i forskning og politikk. I kapitlets første del diskuteres forholdet mellom kulturpolitikk og avgrensningen av den yrkesaktive musikeren som forskningsobjekt. Deretter illustreres avgrensningsproblematikken med utgangspunkt i erfaringer og resultater fra kunstnerundersøkelsene. Basert på dette diskuteres til slutt ulike avgrensningers mulige konsekvenser.

Kulturpolitisk definisjon av yrkesaktiv musiker

Hvorfor skal musikerne telles, og hvorfor trengs en avgrensning? Bakgrunnen for at musikerne – og andre kunstnere – skal avgrenses som yrkesgruppe og telles, er at kultur- og kunstnerpolitikken skal være kunnskapsbasert. Kunstnerundersøkelsene har gjennom flere tiår gitt kunnskap som har blitt brukt som grunnlag for utforming av kunstner- og kulturpolitikken. Ikke bare den offentlige politikken, men også kunstnerorganisasjonene og andre interesseorganisasjoner på feltet, har interesse av denne kunnskapen. Kunstnerundersøkelsene, som altså har vært grunnlag for beregningen av antall musikere, er med andre ord gjennomført på oppdrag fra myndighetene for å framskaffe systematisk og oppdatert kunnskap om norske kunstners kår. Denne kunnskapen har blitt brukt som grunnlag for videreutvikling av kunstnerpolitikken. For eksempel har undersøkelsene gitt kunnskap om hva som kjennetegner kunstnere som har nok inntjening fra sin kunstneriske virksomhet til å leve av den, hvilke som strever på arbeidsmarkedet og hvor treffsikre ulike kultur- og kunstnerpolitiske virkemidler ser ut til å være. Kunnskap om hvorvidt kunstnerbefolkningen vokser, og om hvor mange kunstnere

som befinner seg i ulike kunstneriske yrker, har stått sentralt i mandatet til disse undersøkelsene. Også kunstnerorganisasjonene har nytte av oppdatert kunnskap om sine medlemmer og kunstnergruppen de representerer, i sin argumentasjon overfor politikere og myndigheter om at politikken må legge bedre til rette for og støtte opp under kunstneres kår.

At kunstnerundersøkelsene er bestilt av offentlige myndigheter, innebærer i praksis at forskningskategorien kunstner i stor grad er kulturpolitisk definert, basert på hvilke kunstnergrupper som til enhver tid skal omfattes av kunstnerpolitikken. Dette er kunstnergrupper som i prinsippet kan motta stipend gjennom de statlige kunstnerpolitiske støtteordningene. Hvilke grupper dette er, har myndighetene kommet fram til i samarbeid med kunstnerorganisasjonene. Her inngår et bredt spekter av kunstneriske yrker – i tillegg til musikere, er scenekunstnere, forfattere, visuelle kunstnere og designere inkludert. Blant kunstnergruppene som har tilgang til de statlige støtteordningene befinner altså musikerne seg, spesifisert som skapere, utøvere og produsenter innenfor ulike musikkjangre.

Kulturpolitikken i Norge er slik forankret i et relativt tett samarbeid mellom kunstnerorganisasjoner og myndigheter. Siden etableringen av den korporative kulturpolitiske modellen på 1970-tallet, har organisasjonene hatt relativt stor innflytelse og spilt en viktig rolle i norsk kunstnerpolitikk (Mangset, 2008). Dette henger i tillegg sammen med at kunstfeltet selv definerer det profesjonelle feltets grenser gjennom armlengdeprinsippet – både gjennom medlemskapskriterier og beslutninger om tildeling av offentlig kunststøtte (Mangset, 2015). Kunstnerorganisasjonene har dessuten behov for kunnskap om sine medlemmer for å drive egen politikk, og flere av organisasjonene har vært sterke pådrivere for at det med jevne mellomrom skal gjennomføres undersøkelser av kunstneres inntekts- og arbeidsforhold. Basert på dette kan det argumenteres for at den kulturpolitiske definisjonen av kunstneren også kan sies å samsvare med (deler av) kunstfeltets egne definisjoner.

En avgrensning av kunstnerpopulasjonen etter medlemskap i kunstnerorganisasjoner innebærer imidlertid ikke noen strømlinjet definisjon. Som beskrevet innledningsvis kan den sterke økningen i antall yrkesaktive musikere som ble dokumentert i 2006-undersøkelsen altså tilskrives

en sterk økning av yrkesaktive musikere i Norge, som i stor grad skyldtes en utvidelse av kriteriene for hvem som skulle inkluderes i undersøkelsene. Utvidelsen i avgrensningen på musikkfeltet besto i at fire musikerorganisasjoner ble lagt til: GramArt, Norsk Artistforbund, Norsk Folkemusikk- og Danselag³ og Norsk jazzforum. Den nye avgrensningen gjorde altså at et betydelig større antall musikere ble telt med, og også at musikere fra flere sjangre ble inkludert (Heian et al., 2006).

Inkluderingen av flere musikerorganisasjoner i kunstnerundersøkelsene kan også ses i sammenheng med at det kulturpolitiske ansvarsområdet på musikkfeltet de siste tiårene har blitt utvidet med innføring av støtteordninger for det rytmiske feltet (NOU 2013: 4). Men til tross for at nye musikkuttrykk og -sjangre som jazz, rock og pop har kommet inn i den kulturpolitiske varmen de siste tiårene, har forskere pekt på at deler av musikkfeltet ikke har blitt regnet med (Stavrum, 2014). Kulturpolitikkforskningen har dessuten vært kritisert for å legge for stor vekt på å studere kulturuttrykk og kunstnergrupper som er en del av den statlige politikken og av offentlig kulturforvaltning (Røyseng, 2007; Stavrum, 2014). Ifølge Røyseng (2007) har forskningen basert seg på en smal definisjon av kulturpolitikk, med fare for å reprodusere forståelsen av hvilke deler av kulturen som skal inngå i ulike offentlige støtteordninger (Røyseng, 2007, s. 20). Denne kritikken har også rammet kunstnerundersøkelsene, all den tid utvalget har vært avgrenset ut fra noen utvalgte kunstnerorganisasjoner, og i liten grad har inkludert uorganiserte kunstnere (Heian, 2018).

Slike kritiske innvendinger kan ses som en parallell til Bourdieus påpekning om at samfunnsforskning som overtar administrative eller politiske definisjoner, krever dokumentasjon og innsikt i hva definisjoner og avgrensninger grunner i. Forskerens oppgave er da å forsøke å beskrive eller avdekke hvilke konsekvenser det kan ha å bruke en definisjon framfor andre (Bourdieu, 1993; Bourdieu et al., 1991). Ut fra Bourdieus vitenskapsteorisyn er det viktig at forskere forsøker å avdekke maktforhold og grensedragninger som preger feltet de studerer. Det vi som forskere, ifølge Bourdieu, må være bevisst på, er at begreper og kategorier dermed

3 Det som nå heter FolkOrg.

er konstruert på bakgrunn av interessekonflikter i samfunnet. Bruken av kategoriene skjuler de mekanismer som produserer kategoriene, og samtidig den status og verdi som knyttes til de som befinner seg i en kategori. For, som nevnt, finnes det ingen selvsagte måter å kategorisere kunstneren – eller den profesjonelle musikeren – på. Konstruksjonen av forskningsobjektet bør derfor være underlagt en kontinuerlig korrigering.

Det finnes altså ingen teorinøytrale måter å samle inn, registrere, sammenstille eller tolke data på (Bourdieu et al., 1991). Og, som beskrevet over, i kunstnerundersøkelsene har definisjonen av forskningsobjektet – yrkesaktiv kunstner, og i denne sammenhengen musiker – vært tett knyttet til både politiske og administrative definisjoner og avgrensninger. Men skal man strebe etter Bourdieus ideal når man studerer forhold på musikkfeltet, kan det da blant annet være viktig å undersøke statusen ulike sjangre har, og hvilke typer musikere som inngår i kulturpolitiske ordninger til enhver tid. Følger vi Bourdieus feltteori er statusen eller posisjonen til for eksempel en musikk sjanger avhengig av kontinuerlige forhandlinger, stridigheter og utfordringer. Slik kan ikke feltet ses på som noe statisk med absolutte grenser. Dette er også innlemmingen av flere sjangre i kulturpolitikken, som beskrevet over, eksempel på. Også omorganiseringen av den største musikerorganisasjonen MFO, som ble til Creo, representerer en endring i feltet som kan ha betydning for hvilke typer musikere som kan inkluderes i kunstnerundersøkelsene. Til forskjell fra en del andre kunstnerorganisasjoner, også på musikkfeltet, stiller ikke Creo andre krav for å bli medlem enn at man har inntekt fra kunstneriske eller kunstpedagogiske yrker. At kunstnerundersøkelsene fanger opp denne typen omorganiseringer med å utvide utvalget av musikerorganisasjoner, er altså eksempel på at forskningen forholder seg til endringer i feltet.

Å stille spørsmålsteget ved og diskutere hvilke implikasjoner ulike definisjoner og operasjonaliseringer av profesjonell, yrkesaktiv musiker kan ha, krever at en ser de ulike avgrensningene i sammenheng med en rekke forhold: ulike yrkesforståelser, kunstsyn, kvalitetsforståelser, arbeidsmarkedsforhold og inntjeningsmuligheter, utdanningsmuligheter, kulturpolitiske tradisjoner og utviklingstrekk, og også hvordan forskere tidligere har brukt og argumentert for ulike avgrensninger og kategorier.

Dette er med andre ord en ambisiøs og kompleks øvelse. Spørsmål som kan stilles, er da: Hvordan skal man tilnærme seg denne tematikken som forsker? Hvordan operasjonaliseres den profesjonelle, yrkesaktive musikeren? Skal man fange opp de som hittil har vært utenfor, og hvordan gjøres i så fall det? Hvor går skillene mellom profesjonelle og amatører? Hvem kan regnes som yrkesaktiv, hvilke kriterier skal brukes, og hvor målbare er disse kriteriene? Hvilke konsekvenser kan avgrensningene ha for resultatet av undersøkelser, for kulturpolitikken og for musikerne selv? Slike spørsmål peker på at det ikke er mulig å komme fram til en entydig og omforent definisjon av hvem som er profesjonelle musikere. Men forskning på musikere som yrkesgruppe krever likevel en avgrensning. I de neste avsnittene gjøres det rede for hvordan avgrensningen og operasjonaliseringen av yrkesaktiv kunstner og musiker er gjort i kunstnerundersøkelsene.

Kunstnerundersøkelsene - avgrensning og operasjonalisering

I Norge har man, gjennom de landsomfattende undersøkelsene, fått god oversikt over kunstnere som yrkesgruppe, sammenliknet med andre land. Det skyldes dels at Norge er et homogent land med høy organisasjonsgrad; mange av kunstnerne her til lands er organisert i sterke kunstnerorganisasjoner. Det har gjort det relativt enkelt å gjennomføre nasjonale spørreskjemaundersøkelser av kunstnerbefolkningen, basert på medlemslister i de ulike organisasjonene. Siden 1970-tallet har slike landsomfattende undersøkelser blitt gjennomført på oppdrag fra offentlige myndigheter for å gi grunnlag for politikken som omhandler kunstneres arbeid og inntekter.

Medlemskap i kunstnerorganisasjon har altså blitt brukt som et sentralt operasjonelt kriterium i avgrensningen av utvalget til undersøkelsene, og dermed også som grunnlag for å beregne antallet kunstnere i Norge, herunder antall musikere. At organisasjonene har gitt tilgang til medlemslistene har dermed vært en viktig forutsetning for den praktiske gjennomføringen av undersøkelsene. I avsnittene som følger gis en gjennomgang av hva som har ligget til grunn for antallsberegningene av

musikerne i kunstnerundersøkelsene, med hovedvekt på undersøkelsene fra 2006 og 2021.

2006-undersøkelsen

Et av formålene med 2006-undersøkelsen var at resultatene skulle være sammenliknbare med 1993-undersøkelsen, blant annet når det gjaldt utviklingen i antall kunstnere (Heian et al., 2008). Men grunnlaget for å beregne antall kunstnere avvek en god del fra 1993-undersøkelsen. En viktig endring som hadde betydning for antallsberegningen, og særlig for beregningen av antall musikere, var at antallet medlemsorganisasjoner som ble inkludert i 2006-undersøkelsen ble betydelig utvidet sammenliknet med i 1993-undersøkelsen. Bakgrunnen for utvidelsen i antall organisasjoner var et forslag fra Statens kunstnerstipend som påpekte at musikerorganisasjonene var dårlig representert i de foregående undersøkelsene, særlig sammenliknet med forfatterorganisasjonene. Statens kunstnerstipend anbefalte derfor å inkludere GramArt, Norsk Artistforbund, Norsk Folkemusikk- og Danselag og Norsk jazzforum. En viktig forskjell mellom 1993- og 2006-undersøkelsen når det gjaldt musikerne var også at utøvende musikere i 1993-undersøkelsen ble beregnet ut fra medlemstallet i daværende Norsk Musikerforbund og Norsk Tonekunstnersamfund. Norsk Musikerforbund hadde på det tidspunktet litt over 2 200 medlemmer. I 2001 dannet Norsk Musikerforbund, sammen med Norsk kantor- og organistforbund (NKOF) og Norsk Musiker- og Musikkpedagogforening (NMM) den nye organisasjonen Musikernes fellesorganisasjon (MFO). Verken NKOFs medlemmer eller NMMs medlemmer var med i 1993-undersøkelsen (Heian et al., 2008, s. 59).⁴ Siden verken Gramart, Norsk jazzforum, NKOF eller NMM var med i 1993-undersøkelsen, kunne det argumenteres for at musikerne var dårligere representert i 1993 enn i 2006.

4 Ved fusjonen i 2001 hadde Norsk Musikerforbund rundt 3 000 medlemmer, NKOF 850 og NMM 2 600. Økningen i Musikerforbundets medlemstall skyldtes i stor grad at de to andre organisasjonenes medlemmer også var kommet med. Dette utgjorde anslagsvis rundt 3 000 medlemmer av den totale økningen på om lag 4 700 medlemmer. Da 2006-undersøkelsen ble gjennomført hadde MFO hadde rundt 6 900 medlemmer (Heian et al., 2008, s. 68).

I tillegg til medlemskap har krav om yrkesaktivitet blitt brukt som kriterium for å bli inkludert i beregningen av antall kunstnere. I 1993-undersøkelsen ble det satt krav om kunstnerisk aktivitet i minst ett av de siste sju årene for å regnes som yrkesaktiv kunstner (Elstad & Pedersen, 1996). I 2006-undersøkelsen var kravet til yrkesaktivitet innskrenket noe, til å gjelde de siste fem årene. Grensen på fem år ble satt i samsvar med kriteriet for å motta den daværende ordningen om garantiinntekt (GI), som var fem år. I kravet om yrkesaktivitet lå det ikke noen grense for minimum arbeidstimer, eller at kunstnerisk inntekt skulle være over en viss størrelse. En ble altså regnet som kunstnerisk yrkesaktiv uavhengig av om den kunstneriske aktiviteten og inntekten fra kunstnerisk arbeid hadde vært lav. I 2006 ble andelen aktive medlemmer i hver organisasjon som oppga at ikke hadde vært kunstnerisk aktive i perioden, brukt for å korrigere ned antallet aktive kunstnere. Denne andelen varierte en god del mellom organisasjonene, men i gjennomsnitt hadde 17 prosent av medlemmene ikke vært kunstnerisk yrkesaktive de siste fem årene.

Veksten i antall kunstnere i perioden mellom 1993 og 2006 ble beregnet til 110 prosent, det vil si mer enn en dobling. Denne veksten skyldtes altså både en genuin vekst i antall kunstnere, og at avgrensningen av kunstnerbefolkningen ble utvidet. I hovedsak innebar utvidelsen at et betydelig større antall kunstnere ble inkludert i 2006-undersøkelsen enn i 1993-undersøkelsen. En dekomponering av denne totale veksten viste at den genuine veksten var rundt 30 prosent. Veksten som følge av at flere kunstnerorganisasjoner ble tatt med var på 60 prosent.⁵ På bakgrunn av anslagene ble det uansett konkludert med at veksten i antall kunstnere hadde vært meget sterk i perioden 1993 til 2006. I tillegg ble det argumentert for at avgrensningen av kunstnerbefolkningen i 1993 hadde vært for snever, særlig når det gjaldt musikere.

5 I 2006 ble det brukt to ulike metoder for å beregne antallet kunstnere, som resulterte i at vi den gangen anslo at den samlede genuine veksten i antallet kunstnere var et sted mellom 30–40 prosent. Den enkleste metoden baserte seg på antallet medlemmer i kunstnerorganisasjonene i 1993 og 2006, som viste en vekst på 38 prosent for perioden. I tillegg ble en mer avansert metode benyttet for å regne ut antall aktive kunstnere, basert på informasjonen fra spørreundersøkelsen. Denne metoden ga et anslag på 19 000 aktive kunstnere, som tilsvarte en genuin vekst på 31 prosent mellom 1993 og 2006. De to metodene ga altså et noenlunde samsvarende svar.

En annen vesentlig forskjell mellom 2006-undersøkelsen og de foregående, var at denne undersøkelsen også inkluderte *uorganiserte* kunstnere. For det finnes mange kunstnere som ikke er organiserte, men disse hadde man lite forskningsbasert kunnskap om. Et argument for å inkludere uorganiserte kunstnere var dessuten at man ønsket å studere kunstners organisasjonsgrad. To kilder ble brukt for å få tilgang til kunstnere som ikke var medlem av noen kunstnerorganisasjon. Den ene kilden var Statens kunstnerstipends (SKS) register. Den andre var det som den gang het Bedrifts- og foretaksregisteret, og som nå heter Foretaksregisteret. I dette registeret er kunstnere registrert under koden for selvstendig kunstnerisk virksomhet. Å bruke dette registeret innebar imidlertid også i seg selv en avgrensning, fordi det kun er selvstendig næringsdrivende kunstnere som er registrert der. Det vil si at kunstnere som utelukkende var ansatt i faste eller midlertidige stillinger, eller som hadde registrert sin virksomhet på andre måter enn i enkeltpersonforetak, ikke var inkludert i dette utvalget.

Basert på de tre kildene – medlemsregistre, Bedrifts- og foretaksregisteret og Statens kunstnerstipends register – ble det samlede antall yrkesaktive kunstnere da beregnet til over 19 000, hvorav 14 200 var medlemmer i kunstnerorganisasjoner. Antallet uorganiserte yrkesaktive kunstnere ble anslått til 4 800, hvorav 300 fantes i SKSs register og 4 500 i Bedrifts- og foretaksregisteret. Det er imidlertid nødvendig å understreke at anslaget uorganiserte kunstnere i Bedrifts- og foretaksregisteret var høyst usikkert, fordi incentivet for å besvare spørreskjemaet kan være sterkere for de mest aktive og svakere for de som driver hobbyvirksomhet. Med andre ord kan ikke-kunstnere være underrepresentert, slik at anslaget på uorganiserte kunstnere kan ha blitt for stort (Heian et al., 2008, s. 71).

Økningen i den aktive kunstnerbefolkningen som ble beregnet i 2006-undersøkelsen, skyldtes altså flere forhold. For det første, en genuin økning i antall kunstnere, for det andre, en utvidelse av grunnlaget for anslag på antall kunstnere gjennom å inkludere uorganiserte kunstnere og nye kunstnerorganisasjoner. Det siste kan også sies å representere en utvidet definisjon av hvem som ble definert som kunstnere, og særlig musikere.⁶

6 I tillegg ble det for det tredje gjort en utvidelse av beregningsgrunnlaget til å omfatte eldre kunstnere og kunstnere under utdanning.

Noe som også var nytt i 2006-undersøkelsen var at data fra spørreundersøkelsen ble koblet opp mot data i Folkeregisteret. Ikke bare gjorde det at det kunne innhentes en rekke opplysninger som inntekt, bosted, kjønn, alder mv. for hele medlemspopulasjonen, men vi kunne også vurdere representativiteten til de som hadde besvart undersøkelsen.

2013-undersøkelsen

I likhet med de første kunstnerundersøkelsene og til forskjell fra 2006-undersøkelsen, ble 2013-undersøkelsen kun basert på organiserte kunstnerne, med unntak av kunstnere registrert i Statens kunstnerstipend (Heian et al., 2015). Uorganiserte selvstendig næringsdrivende i foretaksregisteret var altså ikke inkludert. Til det var rammene som var satt av til gjennomføringen av undersøkelsen for små denne gangen. Under forutsetning av at andelen aktive medlemmer var den samme som den som var utgangspunkt for beregningene i 2006, ble veksten i antall kunstnere beregnet til 20 prosent. Anslag på antall aktive medlemmer ble da anslått å være oppunder 18 000, altså rundt 3 800 flere enn i 2006. Den genuine prosentvise økningen i antall kunstnere i perioden 2006–2013 var mellom 20 og 25 prosent. Også i denne perioden hadde det vært en sterk vekst blant musikere. Daværende MFO hadde over 7 800 medlemmer i 2013, hadde hatt en økning på 13 prosent, GramArt og NOPA hadde økt med 30 prosent til hhv. 1 300 og 800 medlemmer, og også de mindre musikerorganisasjonene hadde økt i perioden.⁷ Det ble ikke benyttet registerdata, og dermed hadde vi heller ikke tilsvarende kontroll på populasjonen. Lav svarprosent i en del av kunstnergruppene, særlig i musikerorganisasjonene, gjorde dessuten mange av funnene usikre. Ser vi bort ifra det, bød ikke denne undersøkelsen på store utfordringer når det gjaldt avgrensningen og operasjonaliseringen av forskningsobjektet,

7 Med utgangspunkt i respondentenes egne avkryssninger av hvilken kunstnerkategori de tilhørte, altså uavhengig av hvor de var medlemmer, fant vi at kategorien musikere, sangere og dirigenter hadde økt fra 1 800 i 2006, til 5 033 i 2006 og 6 802 i 2013. I kategorien komponister var antallet 115 i 1993, 376 i 2006 og 299 i 2013. Den desidert største veksten fant vi i gruppen av populærkomponister hvor antallet var 75 i 1993, 610 i 2006 og 504 i 2013. Dette var altså en følge av utvidelsen av musikerorganisasjonene i utvalget.

siden medlemskriteriet var hovedkriterium, og stort sett de samme organisasjonene som i 2006-undersøkelsen var inkludert.

2021-undersøkelsen

Hovedavgrensningen av kunstnerbefolkningen i kunstnerundersøkelsene er altså hittil gjort med utgangspunkt i medlemmer i de ulike kunstnerorganisasjoner. Til tross for usikkerhet i anslag og beregninger, har tilgangen til organisasjonenes registre gjort det mulig å studere endringer i ulike forhold ved kunstneres situasjon over en periode på godt over 40 år. Fra politisk hold er det noe man har ønsket å fortsette med. I 2018 opprettet Kulturdepartementet et utvalg som skulle komme med forslag til gjennomføring av framtidige kunstnerundersøkelser. Det resulterte i rapporten *Framtidige kunstnerundersøkelser av kunstneres arbeidsforhold og levekår* (Røyseng et al., 2019), der utvalget går gjennom en rekke prinsipper for avgrensning av kunstnerbefolkningen, som i hovedsak følger avgrensninger benyttet i tidligere undersøkelser (Heian et al., 2008, 2015). Det foreslås også at framtidige kunstnerundersøkelser bør baseres på en kombinasjon av registerdata og data fra en spørreundersøkelse. I mandatet for 2021-undersøkelsen, som bygger på dette utvalgets rapport, er muligheten for å sammenlikne resultatene med både tidligere og framtidige undersøkelser tillagt stor vekt (Røyseng, 2019). I tråd med det er 2021-undersøkelsen i stor grad i utgangspunktet lagt opp på samme måte som i 2006-undersøkelsen; først og fremst basert på kunstnerorganisasjonenes medlemsregistre, men også supplert med uorganiserte kunstnere registrert i Statens kunstnerstipends register og i Foretaksregisteret. Selv om den nye undersøkelsen, som den i 2006, inkluderer uorganiserte kunstnere, er tilgangen til organisasjonenes medlemsregistre altså helt nødvendig for å sikre et godt sammenlikningsgrunnlag med tidligere undersøkelser. Dette er særlig viktig for å studere utviklingen av kunstnere i ulike kunstnergrupper. Men idet arbeidet med denne undersøkelsen startet, dukket det opp et nytt hinder – den nye GDPR-lovgivningen.

For å gjennomføre 2021-undersøkelsen i tråd med mandatet fra Kulturrådet, og for å kunne sammenlikne resultater med de tidligere

undersøkelsene, trengs altså oppdaterte medlemslister fra kunstnerorganisasjonene. Problemet som har oppstått, er at flere av kunstnerorganisasjonene har vurdert at de ikke kan dele lister med personopplysninger til forskning uten samtykke fra medlemmene. De fleste organisasjonene er definert som fagforeninger, og fagforeningsmedlemskap er å betrakte som en sensitiv opplysning. Organisasjonene viser til strengere regler etter at EUs generelle personvernforordning (GDPR) ble innført i 2018. Blant organisasjonene som ikke ønsker å dele medlemslistene sine er også musikerorganisasjonene Creo (9 500 medlemmer⁸) og GramArt (3 000 medlemmer).

Som en alternativ løsning har organisasjonene sendt ut en forespørsel til der de ber sine respektive medlemmer som ønsker å delta i undersøkelsen om å samtykke og sende kontaktinformasjon til forskerne. Dette resulterte i 1 240 svar fra organisasjoner som totalt organiserer om lag 21 000 medlemmer. Per januar 2022 er det fortsatt usikkert hvor mange medlemmer som i neste omgang vil besvare selve spørreundersøkelsen. Men det er grunn til å tro at sammenliknet med å ha full tilgang til organisasjonenes medlemslister, slik forskerne i de foregående kunstnerundersøkelsene har hatt, vil muligheten for å undersøke den organiserte delen av kunstnerpopulasjonen, være sterkt begrenset.

Men, det er også sendt spørreskjema til alle som er registrert under kodene for kunstnerisk virksomhet i Foretaksregisteret. Dette omfatter rundt 25 000 personer, hvorav rundt 4 300 er registret under de to kodene som omfatter musikere.⁹ Dette er det samme registeret som ble benyttet for å få tilgang til uorganiserte kunstnere i 2006-undersøkelsen, men den gangen fantes ikke underkategoriene for ulike kunstområder. Med andre ord kunne man ikke skille kunstnere i ulike kunstnergrupper fra hverandre uten at de besvarte spørreskjemaet og selv krysset av for hvilken kunstnergruppe de tilhørte. Slik registeret nå er bygget opp, med mer detaljerte koder, er det også mulig å koble personene i registeret til

8 Merk at ikke alle medlemmene i Creo er skapende og/eller utøvende musikere. En del er også musikkpedagoger eller har andre kunstneriske yrker. Hvor stor andel disse utgjør, har vi ikke oversikt over.

9 «Selvstendig kunstnerisk virksomhet innenfor musikk» og «utøvende kunstnere og underholdningsvirksomhet innen musikk».

informasjon fra registre i Statistisk sentralbyrå om blant annet inntekt. Slik er det også mulig å skille ut musikere som har inntekt fra sin selvstendige virksomhet, og dermed se hvor stor andel av disse som ser ut til å være yrkesaktive musikere. I Foretaksregisteret finnes også mange av de organiserte kunstnerne og musikerne, men hvor stor andel dette gjelder, er usikkert. Dersom et tilstrekkelig antall besvarer spørreundersøkelsen og krysser av på spørsmål om hvilke organisasjoner de eventuelt er medlemmer i, kan det gi grunnlag for å gjøre beregninger av organisasjonsgraden i kunstner- og musikerbefolkningen. Hvorvidt det lar seg gjøre, gjenstår altså å se.

I og med at 2021-undersøkelsen i skrivende stund fortsatt pågår, er altså mye foreløpig uvisst. Poenget med disse eksemplene er å illustrere at i avgrensningen av forskningsobjektet er det ikke tilstrekkelig å ta utgangspunkt i teoretiske, vitenskapsteoretiske, prinsipielle eller kulturpolitiske kriterier. Avgrensningen er langt på vei styrt av hva som er praktisk gjennomførbart, både når det gjelder ressursene og tiden som er satt av til prosjektet, og også når det gjelder tolkning av lovverket som omgir forskningen. Og all den tid kunstnerundersøkelsene brukes som kunnskapsgrunnlag for kulturpolitikken, legger det i sin tur også føringer for hvilke politiske avveininger som tas.

Avgrensningenes mulige konsekvenser

Å gjøre avgrensninger av hvem som kan regnes som yrkesaktiv musiker etter faste kriterier er nødvendig for å administrere flere offentlige støtteordninger. Likeledes krever også forskning på musikere som yrkesgruppe en gjennomtenkt avgrensning. Men, som dette kapitlet har vist, finnes det ikke noen gitt avgrensning verken av kunstnere eller musikere, og å beregne antall yrkesaktive kunstnere og musikere er slett ingen enkel øvelse.

Skal man følge Bourdieus vitenskapsteoretiske ideal, bør det være et mål å lete fram og synliggjøre hva som er betingelsene for avgrensningen av forskningsobjektet (Bourdieu, 1993). Det er forsøkt gjort i dette kapitlet, i gjennomgangen av hvilke prinsipielle og politiske forhold som har vært utgangspunkt for forskningsoppdragene, og gjennom redegjørelsen

av ulike praktiske muligheter og hindringer som har ligget til grunn for avgrensningene i kunstnerundersøkelsene.

Bourdieu's poeng om synliggjøringen av forutsetningene for avgrensningen av forskningsobjektet innebærer også et ideal om at man, så langt det lar seg gjøre, reflekterer rundt konsekvensene ulike avgrensninger kan ha (Bourdieu et al., 1991). Det kan blant annet dreie seg om at kunnskapen som kommer fram i forskningen bidrar til reproduksjon eller endring i maktforhold, portvokterroller og hierarkier. Dette kan igjen tenkes å ha betydning for både samfunnsområdet man studerer og politikken på området, og også gi føringer for hva framtidig forskning vektlegger. I vår sammenheng kan man da blant annet stille spørsmål ved hvilke konsekvenser det kan ha å legge så stor vekt på medlemskap i avgrensningen av forskningsobjektet «yrkesaktiv musiker», slik som i kunstnerundersøkelsene. Videre kan man reflektere rundt hvilke konsekvenser det har å inkludere uorganiserte kunstnere, slik det er gjort i 2006- og 2021-undersøkelsene. At man må gjøre pragmatiske valg og håndtere hindringer av praktisk art, som for eksempel en ny personvernlov, vil også ha mer eller mindre utilsiktede konsekvenser.

For det første, å bruke medlemskap i en kunstnerorganisasjon som operasjonelt kriterium for å delta i kunstnerundersøkelsene er, som vi har vært inne på i dette kapitlet, ikke helt uproblematisk. Kunstnerorganisasjonenes medlemsregistre har altså gjort det metodisk mulig å gjennomføre slike undersøkelser. Det har også gjort det mulig å gjøre sammenlikninger av ulike forhold ved kunstneres situasjon over tid. Men, som vist i dette kapitlet, har endringer i organiseringen av musikerne og inkluderingen av flere organisasjoner gjort slike sammenlikninger utfordrende. Et annet problem med å ta utgangspunkt i medlemsregistrene, kan være at organisasjonene har så ulike kriterier for medlemskap. Det gjelder også organisasjonene som organiserer musikere. I noen av organisasjonene er kravene for opptak kunstfaglig streng (som for eksempel i Norsk Komponistforening). Andre organisasjoner opererer mer som tradisjonelle fagforeninger og åpner for medlemskap for alle yrkesaktive på feltet (Creo). Dette innebærer at definisjonen av musikerne er lite stringent, som for eksempel også kan innebære uklarhet i hva som regnes som profesjonell musiker.

Kunstnerorganisasjonenes rolle i kulturpolitikken innebærer en annen, og kanskje mer dyptgripende, problematikk. Med en avgrensning basert på organisasjonenes medlemslister overlates mye av definisjonsmakten til kunstnerorganisasjoner med fagforeningsinteresser. Det kan tenkes at dette bidrar til å reprodusere maktforholdene på kunst- og kulturfeltet, og opprettholde skillene mellom hvem som regnes som innenfor og utenfor i kulturpolitisk sammenheng, for eksempel når det gjelder tilgang til ulike støtteordninger. En del av denne refleksjonen kan også relateres til det vi var inne på innledningsvis, nemlig at kulturpolitikkforskningen har vært kritisert for å legge for stor vekt på å studere kulturuttrykk og kunstnergrupper som er en del av den statlige politikken og av offentlig kulturforvaltning (se f.eks. Røyseng, 2007, 2014; Stavrum, 2014). Kritikken har blant annet nettopp gått ut på konsekvensene ved å anvende kulturpolitikkforskningens forskningsobjekter og perspektiver som ligger tett opp til politiske og administrative definisjoner og avgrensninger. Det pekes på faren for å utelate sentrale tema i kunsten eller i kulturen, eller at hva som defineres som «innenfor» og «utenfor» forskningsfeltet ikke kommer fram, og at visse kulturuttrykk tilgodeses på bekostning av andre (Stavrum, 2014, s. 38–39). Hva som har blitt definert som innenfor og utenfor i kulturpolitikk og forskning, har da blitt satt i sammenheng med det tradisjonelle skillet mellom borgerlig høykultur og folkekultur (Arnestad, 2006, s. 109). Ifølge Stavrum (2014) er dansebandmusikk et typisk eksempel på et folkelig kulturuttrykk som har stått på siden av kulturpolitikken, og dermed også på siden av kulturpolitikkforskningen. Andre har pekt på countrymusikk (Vestby, 2017) eller populærmusikk mer generelt som eksempel på det samme.

Den etablerte forskningen på kulturpolitikk har ifølge Røyseng (2007, 2014) basert seg på en smal definisjon av kulturpolitikk, med den konsekvens at forskningen står i fare for å reprodusere forståelsen av hvilke deler av kulturen som skal inngå i ulike offentlige støtteordninger (Røyseng 2007, s. 20). Det er nettopp dette Bourdieu også advarer mot når han peker på det problematiske i at samfunnsforskere ofte overtar administrative eller politiske definisjoner (Bourdieu, 1993).

Kan hende har innføringen av musikkpolitiske støtteordninger for rytmisk musikk på 90- og 2000-tallet (NOU 2013: 4) gjort denne typen

kritikk mindre aktuell. Selv om politiske bevilgninger til kulturuttrykk med lav status ikke har stått i forhold til bevilgningene til kulturuttrykk med høy status, har kulturpolitikken under Kulturløftet gitt stadig mer offentlig støtte til tidligere oversette musikkjangre (Brandstad, 2002; Henningsen, 2015). Det samme har etableringen av knutepunktordningen for musikkfestivaler gjort, for eksempel da countrymusikkfestivalen Norsk Countrytreff fikk knutepunktstatus i 2012 (Vestby, 2017, 2019). Det er også verdt å nevne at populærmusikk i dag er et relativt stort forskningsområde, og også en stor del av musikkpolitikken (Hylland & Stavrum, 2018). Dessuten, å undersøke gruppen av uorganiserte kunstnere og musikere, slik det ble lagt opp til i 2006- og 2021-undersøkelsene, vil kanskje være en måte å imøtekomme kritikken mot å la kulturpolitiske kategorier og medlemsorganisasjoners interesser være styrende for forskningen. En bredere definisjon vil kunne brukes som grunnlag for å gi anslag på en helhetlig kunstnerpopulasjon som omfatter både organiserte og ikke-organiserte kunstnere. Omorganiseringer i musikkfeltet og utvidelse av Creos nedslagsfelt representerer kanskje også i mindre grad et skille mellom «innenfor» og «utenfor», både når det gjelder tilgangen til kulturpolitiske støtteordninger og avgrensningen av yrkesaktiv kunstner i kunstnerundersøkelsene. At denne organisasjonen, med sine mange tusen medlemmer, har så åpne medlemskriterier, innebærer sannsynligvis at et større mangfold av musikere er inkludert.

En innvendig *mot* å avgrense kunstnerbefolkningen primært gjennom Foretaksregisteret, kan være at kunstnerne defineres *for* vidt, sammenliknet med definisjonen som baserer seg på kravet om medlemskap. Men, som omtalt, den store variasjonen i opptakskravene i de ulike organisasjonene innebærer også at avgrensningen av kunstnerbefolkningen, hvis man kun bruker medlemskap som kriterium, også kan være ganske vid. I praksis tar den kulturpolitiske definisjonen – og avgrensningen i kunstnerundersøkelsene – på bakgrunn av kunstnerorganisasjonenes ulike krav til medlemskap, allerede utgangspunkt i både smale og brede forståelser av hva en kunstner er.

Kanskje har GDPR-hindringene som har oppstått i 2021-undersøkelsen fått som uintendert konsekvens at kunstnerundersøkelsene også i framtiden i mindre grad lener seg på en avgrensning basert på

kunstnerorganisasjonenes medlemslister. Også fordi Foretaksregisteret er en relativt lett tilgjengelig kilde til kunstnere, og de siste årene har fått høy detaljeringsgrad, kan det hende at en framtidig definisjon av yrkesaktiv kunstner (og musiker) dreies i retning av å legge større vekt på selvstendig næringsdrivende kunstnere og med mindre vekt på medlemskap. Det vil i så fall innebære mindre kunnskap om kunstnere og musikere som er ansatt eller som organiserer virksomheten sin i andre typer virksomheter. En konsekvens vil i så fall også være at organisasjonene har mindre kunnskapsbasert informasjon om sine medlemmer, og kanskje i mindre grad i sitt arbeid kan støtte seg på kunstnerundersøkelsene enn før. Hvorvidt dette vil skje, er imidlertid fortsatt usikkert.

Referanser

- Alper, N. O. & Wassall, G. H. (2006). Artists' careers and their labour markets. I D. Throsby & V. A. Ginsburgh (Red.), *Handbook of the economics of art and culture* (kap. 23). Elsevier.
- Arnestad, G. (2006). Norsk kulturpolitisk historie – ein kommentar. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 1.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in question*. Sage.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., Passeron, J.-C. & Kraus, B. (1991). *The craft of sociology: Epistemological preliminaries*. Walter de Gruyter.
- Brandstad, A. (2002). Kulturpolitikk og populærmusikk. I J. Gripsrud (Red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken* (s. 259–292). Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/populaermusikken-i-kulturpolitikken>
- Elstad, J. I. & Pedersen, K. R. (1996). *Kunstnernes økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993–94*. Institutt for sosialforskning.
- Filer, R. K. (1986). The «starving artist» – myth or reality? Earnings of artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56–75. <https://doi.org/10.1086/261363>
- 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>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Telemarksforskning.
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Telemarksforskning.

- Henningsen, E. (2015). Kulturpolitikens sedimentering – kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 28–40. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-03>
- 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.
- Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for «status-of-the-artist» studies. *Poetics*, 26(1), 1–19. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(98\)00007-2](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(98)00007-2)
- Mangset, P. (2008). *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropeiske land i etterkrigstida*. Kulturårboka 1995, Det Norske Samlaget.
- Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikens historie. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 41–65. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-04>
- Melldahl, A. (2012). Att definiera konstnärer. Subjektiva och objektiva gränsdragningar. I M. Gustavsson, B. Mikael & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (s. 165–188). Daidalos.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets. Contingent works, excess supply and occupational risk management. I V. A. Ginsburgh & C. D. Throsby (Red.), *Handbook of the economics of art and culture* (s. 765–811). Elsevier. [https://doi.org/10.1016/S1574-0676\(06\)01022-2](https://doi.org/10.1016/S1574-0676(06)01022-2)
- NOU 2013: 4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/2316>
- Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 17(1), 4–8. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2014-01-01>
- Røyseng, S., Barstad, A., Bille, T., Tøien-Eidsvoll, I., Heian, M. T. & Velure, H. (2019). *Framtidige kunstnerundersøkelser av kunstneres arbeidsforhold og levekår* (Rapport). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/framtidige-kunstnerundersokelser-av-kunstneres-arbeidsforhold-og-levekar/id2696388/>
- Stavrum, H. (2014). *Danseglede og hverdagsliv. Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/8639>

- Towse, R. (2020). *Handbook of cultural economics* (3. utg.). Edward Elgar.
- Vestby, S. (2017). *Folkelige og distingverte fellesskap: Gentrifisering av countrykultur i Norge – en festivalstudie* [Doktorgradsavhandling, Høgskolen i Innlandet]. <http://hdl.handle.net/11250/2437613>
- Vestby, S. (2019). Keeping it country while dancing with the elite. *IASPM Journal*, 9(1), 39–55. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2019\)v9i1.5en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2019)v9i1.5en)

Del II

Profesjonaliseringsprosesser

KAPITTEL 4

«Det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte»: Ideologiske spenninger i høyere utøvende musikkutdanning

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

Simen Skrebergene

Norges musikkhøgskole

Abstract: This chapter outlines and discusses tensions within the ideological curriculum domain of higher music education; that is, various and often internally contested beliefs about what higher music education should teach, to what end, and for what reason. These tensions are brought to light by analysing qualitative interviews with 57 professional musicians representing a breadth of musical genres and practises. We have asked for the informants' thoughts and reflection about their own education in light of their current working situation: In what way did they see that their own education prepared them for the professional life they were going into? What qualities do they attribute to their own education and what shortcomings are highlighted? The analysis highlights tensions between new and old teaching methods, between conservative traditions and more progressive endeavours, between art and business. These tensions are largely in line with prior music educational research that advocates for a revision of traditional music conservatory programs to meet the constant changes in the professional field of music.

Keywords: higher music education, curriculum ideology, master–apprentice, portfolio careers, employability, entrepreneurship

Sitering: Vinge, J., Røyseng, S. & Skrebergene, S. (2022). «Det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte»: Ideologiske spenninger i høyere utøvende musikkutdanning. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 4, s. 93–119). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch4>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

Introduksjon

«Du kan ikke lære deg å bli en kunstner, og du kan ikke gå på skole for å finne ditt eget uttrykk, din egen stemme» (Dagny Nordvoll Sandvik, sitert i Johannesborg, 2017)

«Det utdannes for mange [jazzmusikere] i Norge i forhold til antall jobber [...] det er bedre med færre og få et høyere nivå» (Petter Wettre, sitert i Johansen, 2012)

«Vår viktigste oppgave er [...] å utdanne dyktige musikere, ikke produkter som skal selges til massene» (Duch, 2020)

«Fremtidens musikere kan ikke lenger regne med å bygge et langt yrkesliv på ferdigheter ervervet i studietiden [...] Fremtidens musikere må utdannes til endring» (Tornquist, 2017)

«Utdanner vi kunstnere eller håndverkere?» (Henrik Hellstenius, sitert i Istad, 2017)

Sitatene over reflekterer normative tanker om betydningen av høyere utøvende musikkutdanning. De stiller spørsmål om hvem utdanningen er til for, og med hvilket formål. Spørsmålene og holdningene som ligger bak målbæres av aktører i musikkfeltet, det være seg musikere, komponister og representanter for utdanningsinstitusjonene. Aktørene inngår i en stadig offentlig diskusjon om musikkutdanningens utfordringer i møte med arbeidsmarkedet og fremtidens musikeryrke. Synspunktene og spørsmålene kan leses som uttrykk for det Elliot Eisner omtaler som *curriculum ideologies* (Eisner, 1985, s. 47) – trosoppfatninger om hva en utdanningsinstitusjon skal undervise i, med hvilket formål og med hvilke begrunnelser. Selv om de fleste aktører i feltet vil kunne være enige i at formålet med høyere utøvende musikkutdanning vil være å forberede studentene på en fremtidig profesjonell karriere innen musikk, vil det være ulike oppfatninger om hvordan en slik karriere kan se ut og hvordan man best mulig forbereder for denne. Hvilke fag og emner skal inn, hva skal vektlegges, hvordan skal undervisningen foregå, hva tilhører fortiden og hva fordrer fremtiden? Endringer i kultur- og samfunns- liv gjør de ideologiske kampene bak studietilbudenes innretning stadig

aktuelle. Tradisjonell musikkutdanning, med vekt på utvikling av den individuelle studentens instrumentekspertise, utfordres av en utdanning som inkluderer flere emner og utforsker nye pedagogiske praksiser for å gi den fremtidige musiker flere bein å stå på.

Innenfor tradisjonell læreplananalyse (Goodlad, 1979) vil politiske, kulturelle og samfunnsmessige brytninger om skole og utdanning ligge forut for ideenes læreplan (*ideological curricula*, s. 60). Vi kan derfor lese implementering av entreprenørskapsfag, samarbeidslæring, praksis i det profesjonelle yrkeslivet og inkludering av administrative og økonomiske emner i høyere utøvende musikkutdanning som uttrykk for ideologi. Implementering av nye emner og endringer av etablert praksis i utdanningsinstitusjonene gjøres for at *noe* i samfunnet må endres. Det kan for eksempel handle om at musikkstudenter må kunne skaffe seg et økonomisk forsvarlig utdanningsrelevant virke etter opplæringen. Men i og med at intensjoner på det ideologiske læreplannivået må implementeres i undervisning, er det sjeldent at elementene i den ideologiske læreplanen møter studentene i dens originale form. For høyere utøvende musikkutdanning vandrer dette læreplannivået gjennom formelle dokumenter (studie- og emneplaner, *formal curricula*), undervisernes tolkning og bruk av studie- og emneplaner (*perceived curricula*), selve undervisningen og veiledningen (*operational curricula*) og den erfaringen studentene sitter igjen med (*experiential curricula*) (Goodlad, 1979, s. 60–64). Så hvis man på det idemessige planet mener at «stylistic flexibility may be an essential component of successful employment» (Hewitt, 2009, s. 335), er det ikke gitt at studentene opplever at utdanningen har vært preget av varierte sjangeruttrykk.

Der tradisjonell læreplananalyse gir en teoretisk modell på hva som skjer med en læreplan på veien fra de overordnede ideene, via formell tekst til den faktiske undervisningssituasjonen og undervisningspraksisens konsekvenser eller effekter, snur vi i dette kapitlet på rekkefølgen: Vi konstruerer ulike ideologier om høyere musikkutdanning, *ideenes læreplan*, ved å ta utgangspunkt i den erfarte læreplanen. Rent metodologisk har vi spurt et utvalg profesjonelle musikere om betydningen av deres egen utdanning, hva de lærte og hva de, i lys av nåværende arbeidssituasjon, mener var mangelfullt ved denne.

Kapitlet er bygd opp på følgende måte: I innledningen har vi redegjort for læreplanteori og hvordan denne anvendes i vår forståelse av høyere utøvende musikkutdanning. Vi fortsetter med en redegjørelse for øvrige metodiske aspekter i arbeidet med dette kapitlet. Den empiriske analysen innledes med en summarisk presentasjon av aktuell forskning på høyere utøvende musikkutdanning, med mål om å syntetisere denne i tre hovedtendenser. Disse hovedtendensene vil strukturere den videre presentasjonen av empirien. Kapitlet avsluttes med en diskusjon av sentrale spenninger på det ideologiske læreplannivået for høyere utøvende musikkutdanning, som analysen har avdekket.

Metode

Det empiriske grunnlaget for dette kapitlet består av intervjuer av 57 profesjonelle musikere. Informantene representerer en bredde av musikalske sjangre og praksiser. De er frilansmusikere, dirigenter, komponister, kirkemusikere og fast ansatt orkester- og distriktsmusikere. Informantene kombinerer i varierende grad utøving med pedagogisk virksomhet, studioarbeid, arrangering og komponering og konsert- og festivalproduksjon. Utvalget representerer samtlige høyere musikkutdanningsinstitusjoner i Norge og dekker ulike sjangerspesialiseringer. Utvalget er også variert med tanke på fartstid som profesjonell. Der noen har sin utdanning tiår tilbake, er andre helt i starten av sin profesjonelle karriere. Ytterligere metodiske aspekter knyttet til utvalg, rekruttering, intervjudesign og innledende analyser er beskrevet i appendiks til denne utgivelsen.

I dette kapitlet har vi kodet materialet etter meningsutsagn om utdanning og læring, og videre kategorisert materialet i tråd med syntetiseringen av tidligere forskning som blir redegjort for under. Den analytiske tilgangen er med andre ord i tråd med en type tematisk analyse (Kvale & Brinkmann, 2009). Da poenget med analysen er å avdekke sentrale spenninger på det ideologiske læreplannivået for høyere utøvende musikkutdanning (Goodlad, 1979), innføres den tidligere forskningen noe mer inngående i presentasjonen av empirien, for å trekke paralleller til empirien, for sette perspektiv på og for å kommentere denne.

Forskning på høyere utøvende musikkutdanning

Flertallet av studentene som utdannes ved høyere utøvende musikkutdanning vil virke som frilansmusikere med et mangfold av musikkrelaterte aktiviteter (Arnesen et al., 2014; Watne & Nymoen, 2018). Disse aktivitetene vil variere fra *session*-jobber, utvikling av egne prosjekter, arrangering og komponering til undervisning og musikkadministrativt arbeid, for å nevne noen. Kandidater innen utøvende klassisk musikk har tradisjonelt hatt tilgang på faste ansettelser, men stadig flere må basere seg på frilansvirksomhet, da flertallet av disse ikke ender opp med fast jobb i orkestrene (Bartleet et al., 2019). En type frilanstilværelse som inneholder slikt mangfold av musikkrelaterte aktiviteter benevnes i litteraturen som *portfoliomusiker* (se f.eks. Latukefu & Ginsborg, 2019). Overgangen mellom utdanning og arbeidsliv er utfordrende i musikkfeltet, og det er først etter noen år i arbeidslivet musikerne uttrykker mangler ved egen utdanning for ikke i tilstrekkelig grad forberede dem på den virkeligheten de skulle ut i (Latukefu & Ginsborg, 2019, s. 94). Stadige endringer i det musikkulturelle praksisfeltet – f.eks. trangere økonomiske rammer som følge av endringer i produksjon, distribusjon og salg av musikk, konkurranse om jobber som følge av flere formelt utdannede musikere og fremvekst av nye subkulturelle sjangre og estetiske uttrykk – fører til at utdanningsinstitusjonene må revidere tradisjonelle måter å innrette utdanningen på for å gjøre studentene ansettbare (*employable*) (se f.eks. Bennett, 2016). Å gjøre musikkstudenter ansettbare handler i musikkpedagogisk forstand om å utvikle et sett av funksjonelle ferdigheter som gjør studentene rustet til å kompetent kunne utføre variert musikkrelatert arbeid enten som fast ansatt med én arbeidsgiver, eller som frilanser med ulike oppdrag og engasjement. Det handler videre om utvikling av kognitive kapasiteter, det være seg kritisk tenkning, refleksjon og kunnskaper, for å kunne fungere som profesjonell (Bennett, 2016).

Det er særlig på tre områder disse revisjonene er tydelig i forskningen om høyere utøvende musikkutdanning: Det første omhandler utdanningsinstitusjonenes utforskning av ny pedagogikk og progressive undervisningsmetoder (f.eks. Gaunt & Westerlund, 2013). Det andre handler om innlemming av entreprenørskapsfag og økonomiske og administrative emner (f.eks. Bartleet et al., 2019). Det tredje handler om

utdanningsinstitusjonenes forsøk på å innlemme nye musikkpraksiser i etablerte sjangre og tilby studentene på tradisjonelle sjangerinndelte konservatoriumprogram muligheten til å tilegne seg kompetanse i ulike sjangre og musikkuttrykk (f.eks. Hewitt, 2009). Disse tre revisjonsområdene danner artikkelens videre struktur.

Utforskning av ny pedagogikk

Et vesentlig mål med undervisning i høyere utøvende musikkutdanning er å utvikle studentenes kompetanse på instrumentet. For at studentene skal kunne vinne fremtidig prøvespill i orkester, bli den foretrukne musikeren for *session*-jobber eller etablere en selvstendig kunstnerisk karriere, må utdanningsinstitusjonene legge forholdene til rette for utvikling av ekspertise. Tradisjonelt har én-til-én undervisning i mesterlæremodellen stått veldig sterkt innenfor høyere utøvende musikkutdanning (Jørgensen, 2000). Én-til-én undervisning i mesterlæremodellen er en arena for å opprettholde en spesiell kulturell praksis, der regler, standarder og forventninger i det profesjonelle musikklivet regulerer læringssituasjonen (Nerland, 2007). Modellen har særlige fortrinn i å utvikle ekspertise på hovedinstrument, men maktbalansen mellom lærer og student kan gi utfordringer knyttet til studentenes autonomi og ønsker om kunstnerisk retning (Gaunt, 2010). Gaunt et al. (2012) fant at én-til-én undervisning i høyere musikkutdanning i stor grad var preget av instruksjon og rådgivning, snarere enn veiledning. Oppmerksomheten var primært rettet mot spesialisering av det musikalske håndverket, og fokuserte i mindre grad på musikervirkeligheten studentene skulle ut i.

Spenninger mellom nye og gamle undervisningsmodeller, mellom tradisjoner og progressive strømninger, fremtrer også i vårt materiale når informantene forteller om betydningen av deres egen utdanning. Fortellingene synes å veksle mellom erfaringer knyttet til en hovedinstrumentundervisning der overføring av kunnskap i en tradisjonell mesterlæretradisjon var den rådende undervisningsmodellen, til erfaringer med studentsentrert læring med medvirkning og autonom kunstnerisk utvikling i fokus. Da informantene har bakgrunn fra ulike institusjoner i ulike tiår, spiller ulike instrument, har spesialisert seg i

ulike sjangre og har til dels ulike yrkeskarrierer, vil informantene følgende også verdsette sin egen utdanning forskjellig.

Morten er en klassisk utdannet cellist og virker som frilansmusiker, hovedsakelig innenfor samtidsmusikkfeltet. Der initierer han ulike kammermusikkprosjekter, samt bestiller og fremfører ny musikk i kombinasjon med sporadiske små vikariater i institusjonsorkestrene. Han forteller om en relativt tradisjonell hovedinstrumentopplæring som var innrettet mot en annen karriereveg enn han foreløpig har inntatt:

I studieforløpet var det veldig fokusert på hva læreren min hadde for prosess når han var ung, altså det å komme inn i et orkester er måten å få en fast jobb på, det er måten å få en inntekt på. Det å få meg til å bli en skapende kunstner det var aldri ... Altså, det ble veldig fokus på å traktere instrumentet [...] mitt inntrykk er at det er et veldig fokus på den tradisjonelle klassiske veien på [utdanningsinstitusjonen]. Men læreren min var kanskje ikke den verste. Han sa i utgangspunktet at man kunne gjøre hva man ville, men han ga oss fortsatt alt det tradisjonsrepertoaret som han selv spilte. Det var ikke noe nybrottsarbeid der ass. Det å stimulere til at vi forsket mer på vår egen virksomhet, det var det altfor lite av. (Morten)

Der Morten etterlyser en mer utforskende musikkutdanning med fokus på studentenes nyskaping og kunstneriske egenart, er andre mer skeptiske til endring av tradisjonelle undervisningsmodeller. Særlig informantene som besitter faste posisjoner i orkestrene frykter at musikkstudentene ikke når det tekniske nivået for å hevde seg i den internasjonale konkurransen. Trond er fast ansatt treblåser i et av landets symfoniorkestre:

[For] veldig mange som spiller orkesterinstrumenter som kommer inn på musikkhøgskolen eller på konservatoriene så er det jo orkesterjobb som er drømmen. Og det er jo klart at alle kan jo ikke få det så det blir jo ofte de beste da som får de jobbene [...] Det å gjøre musikkutdanningen bredere med mindre fokus på hovedinstrumentet er ikke lurt hvis norske musikere skal få orkesterjobb [...] Hvis dere vil ha mitt råd så er det å være forsiktige med å ikke la hovedinstrumentdelen lide for mye. (Trond)

Imidlertid er jobben som orkestermusiker stadig i endring, noe Kari, en musiker med fast orkesterstilling og lærer ved en høyere musikkutdanning i Norge, ønsker å forberede studentene sine på:

En orkestermusiker i dag er jo ikke det samme som en orkestermusiker for 30 år siden [...] Man er mer fleksibel nå, og det tror jeg alle er takknemlige for. Det er jo færre og færre av de sære personene fra gamledager. Nå er det snakk om samarbeid og hvordan å få ting til å bli best mulig som helhet – ikke enkeltindividfokus. Det er litt interessant når det gjelder utdanning, nettopp det med å stå på et øvingsrom i seks timer hver dag og bare holde på for seg selv. Så det er viktig å få med dette samarbeidet. (Kari)

Til tross for at musikalsk praksis i all hovedsak foregår som samspill og samhandling, slik Kari her forteller fra et orkesterperspektiv, dominerer én-til-én-undervisning som kjernemodell for hovedinstrumentopp-læring i høyere utøvende musikkutdanning – spesielt innenfor vestlig klassisk musikk (Creech & Gaunt, 2012). Innenfor det musikkpedago-giske feltet har samarbeidslæring gradvis fått økt fokus i tråd med en interesse for sosiokulturelle perspektiver, situert læring og uformelle læringsprosesser (Folkestad, 2006; Green, 2001). Gitt dette bakteppet er det en stadig interesse for alternative pedagogiske modeller som vil kunne gi studentene en mer helhetlig forberedelse på yrkeslivet (Gaunt & Westerlund, 2013; Teague & Smith, 2015). Creech og Gaunt (2012) foreslår samarbeidslæring i instrumentallopp-læringen, der lærere og studenter samhandler og der studentene får sette ord på utfordringer, vurdere kvalitet både i eget og andres spill og komme med forslag på løsninger. Dette mener de vil kunne utvikle en generisk kompetanse og kritiske, kreative og selvregulerende ferdigheter som vil kunne brukes i et bredt spekter av musikalske settinger. Zhukov og Sætre utforsker i to artikler (Sætre & Zhukov, 2021; Zhukov & Sætre, 2021) hvordan gruppeundervisning kan styrkes ved at læreren inngår som deltakende musiker i samspillet. Samarbeidslæring i høyere musikkutdanning omtales av blant andre Smith som en «pedagogy for employment», da en forutsetning for å lykkes i fremtidens musikkbransje er å kunne å jobbe i team (2013, s. 193).

Mesterlæremodellen (Jørgensen, 2000) som over problematiseres med tanke på mulig asymmetrisk maktbalanse, individualisme og ensidig kunnskapsoverføring, var tradisjonelt sett forankret i en *community of practice*, der lærlingen gradvis ble innlemmet i mesterens profesjonelle virke. Et slikt samarbeid, mesterlære i tradisjonens rette forstand, fikk

Simen positivt erfare under sin utdanning. Han studerte folkemusikk og ble raskt innlemmet i hovedinstrumentlærerens profesjonelle praksis:

Siste året på bachelor skulle han spille inn en plate og jeg ble spurt om å være produsent [...] Da måtte jeg lære meg alle slåttene. [...] Også spilte vi inn den platen og jeg lærte masse av det, og så var jeg med å spille masse til dans. (Simen)

Særlig fra jazz- og folkemusikksjangeren forteller flere informanter om en noe mer fleksibel innretning på hovedinstrumentundervisningen enn den tradisjonelle én-til-én-undervisningen. Studentene synes i langt større grad enn innen den klassiske utøvende utdanningen å kunne dra nytte av ulik kompetanse og interessefelt hos ulike lærerne, alt etter hvilke kunstneriske visjoner og aspirasjoner den enkelte student har. Anders forteller om en folkemusikkutdanning som var bunnsolid med landets fremste tradisjonsforvaltere som fokuserte på håndverk, og samtidig rik på tilgang til ressurser for nyskapning og samspill:

Og så hadde vi [lærer] som hadde alt det nye. Han kunne notasjonsprogrammer, han kunne redigere lyd, han kunne komponere, han kunne mange akkorder med tall på [...] vi hadde de ytterpunktene av lærere som vi kunne lære masse av. (Anders)

Ulikt andre profesjonsutdanninger, der arbeidslivet starter etter endt utdanning, har studentene allerede ved opptak til høyere utøvende musikkutdanning oftest arbeidslivserfaring gjennom turné- og konsertvirksomhet, plateinnspillinger eller undervisningsoppdrag. Denne virksomheten fortsetter parallelt under studiene, der musikkstudentene bruker betydelig tid utenfor campus for å utvikle sin profesjonelle identitet (Bråten & Kantardjiev, 2019). Høyere utøvende musikkutdanning har dermed på den ene siden en lang tradisjon for praksis, i den forstand at studentene spiller ute, men systematisk implementering og bruk av denne praksisen som utdanningsvirksomhet er ikke særlig utbredt. Helge, en utdannet klassisk messingblåser, forteller:

Da jeg studerte så hadde jeg ikke studielån for jeg spilte disco og funk og teater og revyer og sånn. Jeg hadde hele tiden et ganske aktivt yrkesliv og det tror jeg har vært veldig viktig [...] Nei, det var ikke tilrettelagt i det hele tatt. Jeg lærte meg til å sove lite og øve i kjelleren på [navn på utested] mellom settene. (Helge)

I Slaughter & Springer (2015) kritiseres dagens høyere utøvende musikkutdanninger for å unnlate å gi studentene viktig kompetanse for å kunne lykkes i arbeidslivet. Selv om bransjerelatert kunnskap mer enn tidligere innlemmes i grunnutdanningen, kan ikke denne kunnskapen i tilstrekkelig grad læres gjennom forelesninger – den må erfares i praksis. Bartleet et al. (2019, s. 289) utdyper:

In a context where much of musicians' ongoing learning and career development is based on networks and where the work of the musicians is undergoing significant and ongoing change, higher education's ability to build authentic connections and mechanisms for direct industry [...] emerges as increasingly important.

Hilde er en klassisk utdannet utøver som har tatt en mastergrad i utlandet. Hun forteller varmt om en utøvende utdanning der et mangfold av praksiser var inkludert i utdanningen. Bransjekunnskap lærte hun seg i felt gjennom intensiv veiledning. Hun og gruppa hennes produserte egne konserter og la opp program etter ulike målgrupper. De turnerte mye og spilte for eldre, for barn, for psykisk utviklingshemmede og så videre. Når hun relaterer denne utdanningen til erfaringer med utdanningen hun har fra Norge, sier hun: «Det er jo noe med at utdanningen vår er så sinnssyk bakvendt, konvensjonell og stuck!» Hilde har sin utdanning fra begynnelsen av 90-tallet, og mye tyder på at utdanningen har endret seg siden. I Norge har blant andre CEMPE initiert ulike praksisrelaterte prosjekter på de ulike utøvende musikkutdanningene i Norge. Prosjektene prøver blant annet ut profesjonell utplassering i orkestre, mentoring, jobbskygging og engasjement i *community music*-prosjekter for å gi musikkstudentene mulighet for å danne nettverk og få relevant arbeidserfaring (CEMPE, 2021).

Flere av informantene i studien har sitt profesjonelle virke i nasjonalt og internasjonalt anerkjente ensembler og konstellasjoner som ble skapt under utdanningen, oftest som studentinitiativ, og virket på siden av den formelle ensembleundervisningen. Like fullt forteller informantene om utdanningsinstitusjoner som tilrettela for denne praksisen, og som verdsatte disse initiativene. Samtidig som studentene bruker undervisningsfasilitetene som en base for utadrettet

virksomhet, formidler den samme institusjonen et faglig innhold og et pensum av mer generisk, tradisjonell musikkrelatert art. John er utdannet trommeslager og spiller i mange ulike band. Han forteller hvordan han benyttet de menneskelige ressursene på utdanningsinstitusjonen for egen læring, og problematiserer samtidig det som ellers ble lært bort:

Den eneste grunnen til at jeg var i [byen] var for å henge der og hoppe fra bandøving til bandøving og øve innimellom [...] Jeg var jo i timene og fulgte med og såne ting [...] der gjorde jeg ikke mer enn det jeg måtte. (John)

Entreprenørskap, økonomisk og administrativ kompetanse

Endringer i samfunn- og kulturliv og nye måter og skape og distribuere musikk på gjør at unge profesjonelle musikere i økende må grad forvente en frilanskarriere som portfoliomusiker (Bartleet et al., 2012; Bennett, 2016; Creech & Gaunt, 2012; Slaughter & Springer, 2015). En portfoliomusiker setter sammen sin egen frilanskarriere ved ulikt musikkrelatert arbeid som studiojobbing, arrangering, dirigering, komponering, undervisning, musikkadministrativ jobbing, konsertproduksjon, turnering og konsertvirksomhet (Bartleet et al., 2019). En portfoliokarriere har et karrieremønster som involverer «a continually unfolding, self-managed patchwork of concurrent and overlapping employment arrangements. The arrangements can be full- or part-time, and/-or undertaken as part of a creative worker's own business» (Bennett & Bridgstock, 2015, s. 264). En slik portfoliokarriere gir frilansmusikeren mulighet til å balansere sikker inntekt med utvikling og investering i nye kreative prosjekter av mer usikkert økonomisk utfall (Bartleet et al., 2012, s. 35). For å lykkes som portfoliomusiker kreves det derfor en bredere kompetanse enn kun å være ekspert på sitt instrument (Bartleet et al., 2012, s. 37). Ved siden av å turnere ulike musikkrelaterte oppgaver, inngår det i denne brede kompetansen aspekter av det man gjerne forbinder med entreprenørskap (se kapittel 2, s. 51, Vinge & Stavrum i denne utgivelsen). Det handler om nettverkskompetanse, det vil si evnen til å bygge og opprettholde

relasjoner, inkludert strategisk bruk av sosiale medier. Det handler ikke minst om kompetanse i å omsette kreativt arbeid til monetær verdi. Kunnskaper om markedsføring, regnskap, søknadsskriving, administrasjon og kommunikasjon blir dermed noe litteraturen anbefaler at høyere utøvende musikkutdanning innlemmer.

Uavhengig av hvilken utdanningsbakgrunn våre informanter har, eller tidspunktet de har tatt denne utdanningen på, er det stort sammenfall i rapporteringen om at musikkutdanningen ikke forberedte dem godt nok på alle sider ved den jobbvirkeligheten de skulle ut i. Der utdanningen har vært viktig for faglig fordypning, utvikling av ekspertise på instrument og i etableringen av nettverk for fremtidig utøvende virksomhet, er det særlig den administrative og økonomiske delen av å drifte enkeltmannsforetak og kompetanse i å skaffe midler til egne prosjekter gjennom søknadsskriving, som informantene mener ikke tilstrekkelig har vært vektlagt. Dette funnet sammenfaller med Arnesen et al.s kandidatundersøkelsen fra 2014. Her var det få av respondentene som svarte at utdanningen i liten eller ingen grad hadde vært et godt grunnlag for påbegynt yrkeskarriere. Derimot svarte et stort flertall at utdanningen i liten eller ingen grad var et godt utgangspunkt med hensyn til å utvikle entreprenørskapsegenskaper eller gründerkompetanse, herunder opplæring i ferdigheter relatert til økonomi og regnskap. Watne og Nymoens undersøkelse av studietilbud ved høyere utøvende musikkutdanningsinstitusjoner i Norge (2018) viser derimot at entreprenørskapsemner i stor grad er en prioritert del av utdanningene slik det fremkommer i studie- og emneplaner. Tilsvarende finner også Toscher (2020), men konkluderer med at disse burde fokusere enda mer på merkantil kompetanse knyttet til aspekter som salg, markedsføring, bransjekunnskap, økonomi, sosiale medier og forretningsdrift.

I vårt materiale er det delte holdninger til hvorvidt merkantile fag, eller andre former for det man kan forbinde med entreprenørskapsvirksomhet, var en kvalitativ mangel ved egen utdanning, og hvorvidt slike fag i det hele tatt burde undervises i. For de klassisk utdannede informantene synes hovedskillet å gå på de som har fast jobb i orkestre og de informantene som av ulike grunner har valgt en frilanskarriere og driver egne foretak.

Alt som handler om firma, budsjettering, prosjektering og så videre. Alt av søknadsskriving og det å operere innenfor Fond for utøvende kunstnere og Kulturrådet, søknadsportaler, søknadsoppsett og alt som handler om det. Jeg ante ikke at det var det jeg skulle sitte å gjøre da jeg ble voksen. Det har jeg ingen formell kompetanse på i det hele tatt. (Nora)

Nora er en klassisk utdannet musiker som utvikler egne kunstneriske prosjekter, produserer konsertserier, gjør oppdrag for Den kulturelle spaserstokken og har en liten stilling i kulturskolen. Realiseringen av store deler av hennes utøvende og skapende virksomhet avhenger av tilslag på søknader. Kompetansen for denne delen av virksomheten har hun tilegnet seg etter utdanningen.

Man utdanner liksom alle til at man skal bli solist og arbeide på oppdrag fra andre. [...] man må samtidig kommunisere at det finnes en verden der ute som består av søknadsskriving. Det skulle jeg ønske jeg visste fantes før jeg møtte den selv. For alle stipendene jeg søkte mens jeg studerte var sånne legater og fond for unge jenter fra indre Østfold som trenger penger til en ny tannbørste. (Nora)

Der Nora, i likhet med samtlige frilans-informanter, har tilegnet seg administrativ og økonomisk kompetanse i praksis, uttrykker hun samtidig en skepsis mot å vie denne delen av den profesjonelle musikerrollen for mye plass i høyere musikerutdanning.

Det er ikke derfor man begynner på et musikkonservatorium. Jeg tenker kanskje at konservatoriene burde ha sin primære oppgave i å utdanne gode musikere. (Nora)

Fast ansatte orkestermusikere, som verken trenger å søke stipender, prosjektmidler eller drifte enkeltmannsforetak, er tydeligere i sin holdning. Det er musikken og den utøvende kompetansen som må være i sentrum.

Jeg tenker i mitt stille sinn at det ikke kommer til å være jobber nok til alle som har lyst til å bli orkestermusikere. De kan i hvert fall ikke få fulle årslønner av det, alle sammen. [...] Det er noen som må jobbe mer med å skape sine egne muligheter. Det vil jo fort være de som kanskje er dårligst instrumentalt som er avhengige av å skape sine egne arbeidsplasser. (Kari)

Det er viktig å kunne promotere seg selv, men du må ha noe å promotere også slik at det aldri mister forfeste i det som er litt mer tradisjonelt og konservativt. (Trond)

Dette med å skape sin egen arbeidsplass, kunne booke egne jobber eller promotere sin egen kunstneriske virksomhet, er komponenter i det som omtales som kulturelt entreprenørskap. Der dette gjerne er normen for jazz- og populærmusikkutøvere, all den tid det ikke finnes profesjonelle statlige ensembler med varig engasjement, innrettes også mye av den utøvende musikkutdanningen seg i disse sjangerne på studentenes utforskning av musikalske uttrykk, valgt sammensetning av ensembler og kunstnerisk utviklingsarbeid. For de klassiske informantene som jobber frilans og skaper egne prosjekt, synes denne formen for utdanning å være et ideal.

Jeg hadde jo hatt veldig nytte av det hvis det hadde vært en del av min studiehverdag. Sånn som for eksempel på jazz hvor man i utgangspunktet har et band som kommer inn på studiet hvert år, bestående av en trommis, en gitar, en bass og en sanger eller to, de er mye mer en gruppe som må spille sammen. Der er jo virkelig hverdagen lagt opp til at man skal bygge en gruppe, merkevare, søke, søknadsprosesser, hvordan lage din egen hjemmeside og alt det der. Det er bare å se på dem det og gjøre det samme på klassisk, så ville man vært mye bedre rustet til å takle den hverdagen som er nå [...] Det får vi ingenting av på klassisk. (Morten)

Terje kombinerer egne kammermusikkprosjekter med periodevist engasjement som teatermusiker og repetitør. Som for flertallet av de klassisk utdannede informantene ble sjeldent alternativer til en solistkarriere, fast stilling i et institusjonsorkester eller en fremtid som instrumentalpedagog vektlagt i utdanningen.

Det var jo absolutt ikke et emne da jeg studerte på 90-tallet. Da skulle du bare bli best på instrumentet ditt, og hvis du ble best, så arvet du kanskje jobben til læreren din på et tidspunkt [...] Kort fortalt. Jeg kan aldri huske at noen snakket om mulige utfordringer, eller hvordan skape seg en karriere, eller et grunnlag for å overleve. Det ble aldri nevnt med et ord. (Terje)

For informanter innen andre sjangre, der faste ansettelse ikke er et alternativ, er normalen frilansvirksomhet, enkeltmannsforetak eller egne AS. Til forskjell fra den klassiske utdanningstradisjonen, kan det synes som om det kulturelle entreprenørskapet ligger innbakt i jazz- og populærmusikkutdanningen, om ei i eksplisitt uttalt form, all den tid studentene oppfordres til å danne ensembler, skape egen musikk, produsere konserter og dokumentere med innspillinger. Samtidig etterlyser informantene også innen disse sjangerne utvidet kunnskap om den bransjen de skal ut i.

Det meste har jeg lært etter utdanningen – orden på regnskap, hvem er hvem i bransjen, hvordan bransjen fungerer, hva slags aktører må du knytte deg til for å få et levedyktig prosjekt å holde på med. (Tone)

Den administrative og økonomiske delen av frilanstilværelsen er, som Tone beskriver, noe samtlige informanter har tilegnet seg kompetanse på etter utdanningen. Man har lært det gjennom egen praksis, gjennom veiledning fra musikerkollegaer eller gjennom diverse kurs arrangert av bransje- og vederlagsorganisasjoner. For enkelte er det et paradoks at denne delen av yrkeslivet skal tilegnes i praksis gjennom uformell læring.

Nei, det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte. Når jeg ser på det i ettertid så er jo det helt sinnssykt! Man skal drive sin egen bedrift også lærer man ikke noen ting om det. (Jakob)

Jeg synes [søknadsskriving og hvordan støtteordninger fungerer] burde være en del av skolegangen. Og faktisk regnskapsføring. Det har gått fint for min del, men en stor del av å være selvstendig næringsdrivende er jo å vite dette med hva man kan skrive av og ikke kan skrive av, og hvordan det fungerer egentlig. (Vilde)

Det er gjerne først når musikere kommer ut i arbeidslivet de blir klar over hvilke kunnskaper og ferdigheter de mangler (Bartleet et al., 2019). Der både Jakob og Vilde uttrykker at de savnet undervisning i de administrative og økonomiske sidene ved arbeidslivet i deres egen utdanning, er andre informanter tydelige på at dette ikke bør inngå i høyere utøvende musikkutdanning.

Man lærer jo ikke å sende regninger [...] å gjøre skatteting og pensjon og alt det dritet der, det har man jo lært utenom da. [...] det er kanskje ikke rollen til en utdanningsinstitusjon å gjøre det heller. (Signe)

Hvis musikkhøgskolen blir et valgfag på BI så er det feil. (Helge)

Munnely (2020) fant at selv om musikkstudenter uttrykte forventninger om at utdanningsinstitusjonene hadde et ansvar for å gjøre dem både til høyt kompetente utøvere og utruste dem med kompetanse for arbeidslivet, var nivå på hovedinstrument og kunstnerisk utvikling like fullt ansett som det viktigste: «Music majors might be willing to sacrifice the business and career management skills the literature calls for if it means more time to develop their technical and artistic skills» (Munnely, 2020, s. 235). Uavhengig av sjanger, uavhengig av uttrykte mangler hva gjelder entreprenørskap, økonomisk og administrativ kompetanse formidlet gjennom utdanningsløpet, er informantene i vår studie omforent om at den utøvende kompetansen de besitter – som ble påbegynt i en kulturskole, i ungdomsskolens musikkfag, i spellemannslaget og som brakte dem videre til musikklinja på videregående, til musikkfolkehøgskole og videre inn i høyere musikerutdanning – er kjernen i deres virksomhet. Dette er en kompetanse som ligger til grunn uavhengig om de jobber som utøvende musikere i faste stillinger eller i frilansvirksomhet, som administrative kulturarbeidere, musikkpedagoger eller i ulike kombinasjoner av disse. Ada er en klassisk utdannet orkestermusiker som har sin hovedvirksomhet i kulturskolen og i musikk lærerutdanningen. Samtidig pleier hun sitt utøvende virke som profesjonell utøver med lokale kor, korps og i gudstjenester.

Det er jo egentlig det at jeg er flink å spille. Det er ikke meningen å skryte, men det er jo liksom det som gjør, det er der kompetansen min er. Det er det som er viktigst. Det er det som er kjernen. Rett og slett. For det å være god på noe, ja, får dråpeeffekt og smitter over på alt. (Ada)

Spesialist- eller generalistutdanning?

Selv om benevnelsene kan variere noe fra institusjon til institusjon, er høyere utøvende musikkutdanning tradisjonelt delt inn i ulike sjangermessige utdanningsprogram: klassisk musikk, jazz og improvisert

musikk, folkemusikk og rytmisk (populær)musikk. Ved siden av reint stilidiomatiske kjennetegn, skiller disse sjangerne seg fra hverandre ved en rekke ekstramusikalske aspekt knyttet til språk, verdi, tradisjon, syn på kvalitet og lignende (Hewitt, 2009). I høyere utøvende musikkutdanning kommer disse ekstramusikalske aspektene tydelig frem i pedagogisk praksis. For eksempel vil én-til-én-undervisning gjerne være normen innenfor det klassiske utøvende og folkemusikk-programmet, mens samspill og prosjektskapning er mer normen i jazz- og de rytmiske programmene. I de klassiske programmene forholder man seg til notert musikk og interpreterer det noterte verkets intensjon, mens i de andre programmene står muntlige og gehørbaserte metoder sterkt med større innslag av musikalsk improvisasjon. Gjennom disse, og andre sjangerspesifikke pedagogiske praksiser, tilegner studentene seg et språk, en atferd og et verdsett som er sjangeradekvat – utdanningsinstitusjonene *habituerer* langt på vei studentene inn i et bestemt stilistisk felt (Hewitt, 2009, s. 335). Studentene utdannes med andre ord til å bli spesialister. Forskningen viser til ulike oppfatninger av spesialisering kontra stilistisk mangfold og fleksibilitet, slik det forvaltes i høyere utøvende musikkutdanning. Latukefu og Ginsborg (2019) fant at der noen av lærerne hadde en bred tilnærming til portfoliobegrepet, hadde andre en smalere tilnærming der fleksibilitet og mangfold handlet om å gi studentene kompetanse til å virke som musiker på sitt instrument innenfor sin sjanger, men i ulike kontekster fra orkester, til mindre ensembler og i solistroller.

De siste tiårene har det vært et økende fokus på at tradisjonelle skillelinjer mellom ulike musikalske sjangre er blitt mindre skarpe, og at statushierarkier knyttet til sjanger ikke lenger er så tydelige. Slike forskyvninger gjenspeiles på ulike måter også når våre informanter snakker om forholdet mellom den musikalske innrettingen av høyere musikerutdanning på den ene siden og den profesjonelle musikertilværelsen de opplever etterpå på den andre. Flere av våre informanter forteller om at utdanningen innen én sjanger ikke har stått i veien for at de i sitt profesjonelle virke har jobbet mest innen en annen. Enda flere forteller om at de ved inngangen til en profesjonell musikerkarriere etter fullført utdanning har måttet utøve yrket innenfor et langt bredere spekter av sjangre

og stiler enn de lærte under utdanningen. Dette ser ut til å gjelde for ulike typer musikere.

Blant frilansmusikere som livnærer seg av å bidra i ulike typer prosjekter, er det mange som opplever det som en styrke, for ikke å si en nødvendighet, å kunne beherske et større sjangermangfold. Dette ser ut til å gjelde relativt uavhengig av hvilken sjangerspesialisering man hadde under utdanningen. Slik ser bred sjangerkompetanse ut til å være viktig for å gjøre seg attraktiv for flere typer prosjekter, og derigjennom redusere risikoen som følger med frilanstilværelsen.

Det er særlig den tradisjonelle klassiske orkesterutdanningen man tenker på når sjangermessig fleksibilitet trekkes frem som ett av flere viktige aspekter for å kunne virke som utøvende musiker når flertallet av de nyutdannede ikke får fast jobb i et orkester. Samtidig mangler det forskning på vellykkede overganger mellom studenttilværelse og orkesterjobb (Calissendorff & Hannesson, 2017). Der litteraturen er rik på beskrivelser av den komplekse musikervirkeligheten og behovet for mangfold og fleksibilitet, ser ikke «ung orkestermusiker» ut til å være et særlig populært tema for forskning (Calissendorff & Hannesson, s. 221). For fast ansatte orkestermusikere er heller ikke den musikalske arbeidshverdagen sjangermessig så enhetlig som den kanskje var tidligere. Det er blitt relativt vanlig at orkestre ikke bare programmerer innenfor den klassiske musikkens kanon eller samtidsmusikk, men at man fremfører repertoar innenfor mange ulike sjangre som jazz, pop, rock, folkemusikk og så videre. En klassisk musiker forteller:

Selv som klassisk musiker, er det andre sjangre du kommer borti, kanskje minst gjerne hvis du setter deg i et symfoniorkester. Men det finnes Kringkastingsorkesteret i dag, og den typen klassiske musikere du ser og hører at må ha litt andre typer kompetanse enn bare det spesifikke som går inn mot det klassiske, i hvert fall den gammelklassiske musikken. (Emma)

Kompetansen som kreves for orkestermusikere er følgelig heller ikke så enhetlig som den tidligere var. Kirkemusikerne ser også ut til å ha sammenfallende erfaringer. Der kirkemusikkutdanningen har fokusert på det klassiske orgelrepertoaret (Christensen, 2013), forventes det i økende grad at kantorer kan spille et bredt repertoar i kirkelige ritualer og seremonier.

Slik ser vi at musikerrollen også utvikles i tråd med mer eklektisk og sjangeroverskridende preferanser hos publikum, det som i kultursosiologien har blitt kalt *omnivorousness* (se f.eks. Dyndahl et al., 2014; Peterson & Kern, 1996). På spørsmål om hva slags musikk han jobber mest med, omtaler en kantor seg betegnende nok som altetende:

Hovedsaken er jo klassisk, men jeg er jo altetende, og jeg er jo fra en plass der folkemusikken har dype røtter, jeg har jobbet en god del med jazz, og har jobbet med en blanding mellom jazz og folkemusikk – spilt i rockeband, og når du spiller i begravelser og bryllup og sånn må du også bli god på popmusikk og ikke minst bli god på å plukke fra YouTube og sånn, for det kommer altså så mye ønsker hele tiden. (Tore)

På spørsmål om hvordan han ble rustet til å håndtere et slikt mangfold gjennom kirkemusikkutdanningen, svarer han videre: «For å møte de utfordringene i jobben er det nok ikke så mye jeg henter fra utdannelsen min.» Han understreker videre at kravene til å beherske ulike sjangre i det kirkemusikalske yrket i dag heller ikke gjenspeilet seg i musikerrollen man ble utdannet til. Mens kirkemusikkutdanningen la stor vekt på å spille alene, fordrer sjangre som soul, gospel og pop at man mestrer samspill med andre.

Et gjennomgående trekk i materialet er således at mange har opplevd utdanningen som langt mer spesialisert sjangermessig enn det den profesjonelle musikertilværelsen skulle tilsi. Dette reiser spørsmål om hvor spesialisert høyere musikerutdanning kan og bør være. En del opplever at det er spesialisering som sådan som gir status innen utdanningsløpet, men at det kun er mulig for et fåtall å fortsette på den måten:

Men, om jeg skal si noe kritisk om studiestedene, så er det jo det at man skal være spesialist. All status ligger i å være spesialist. Det er et hierarki i musikkverden. Sånn at den som er beste instrumentalisten eller beste sangeren er toneangivende på alle måter. Og jeg er en sånn allsidig type. Så jeg har alltid strevd med å være den beste instrumentalisten, men jeg vinner ofte festen da, for jeg kan spille piano på den. (Terje)

Slik denne informanten ser det, setter institusjonene innen høyere musikerutdanning opp et statushierarki hvor skillene først og fremst går mellom det å være spesialist og generalist.

Sentrale spenninger på det ideologiske læreplannivået – avsluttende diskusjon

Et vesentlig likhetstrekk hos våre informanter, og et vesentlig premiss for den videre diskusjonen, er at utvalget representerer profesjonelle musikere som alle, om enn på ulikt vis, har lyktes med å skape en profesjonell musikerkarriere. Med andre ord: Utvalget inkluderer ikke musikere som, på tross av sin yrkesmessige skolering, har måttet jobbe i et helt annet felt enn de er utdannet til. Det er mange faktorer som spiller inn som årsak til informantenes nåværende status; utdanningens betydning er én av disse. Det vi kan slå fast, er at utdanningen i det minste ikke har hindret informantene i å bli ansettbare (Bennet, 2016). Når informantene i denne studien reflekterer over betydningen av sin egen utdanning og deler sine erfaringer om dennes styrker og mangler, gir det oss informasjon til diskusjonene om studieplanrevisjoner, til inkludering og ekskludering av utdanningenes innhold og undervisningsmodeller, som kontinuerlig føres på det ideologiske læreplannivået med mål om å ivareta og videreutvikle utdanningens kvalitet.

Felles for samtlige informanter, hvorvidt de stiller seg kritiske til egen utdanning eller ei, er deres vektlegging av det instrumentspesifikke håndverket. Informantene ser først i etterkant av sin utdanning, i arbeidet med å starte en karriere eller i møte med utfordringer i deres profesjonelle virke, hva de eventuelt skulle hatt mer eller mindre av i årene på konservatoriet (Bartleet et al., 2019). Ikke minst gir intervjuet dem mulighet til å reflektere over dette. Tiden med hovedinstrumentundervisning, sammen med ekspertlæreren, oppleves å være svært viktig for studentene. De ofrer gjerne entreprenørskapsferdigheter og merkantil kunnskap, som litteraturen foreslår, om det betyr mer tid til å utvikle sine tekniske og kunstneriske ferdigheter (Munnely, 2020). En første ideologisk spenning kommer dermed til syne i forholdet mellom studenter og utdanningsinstitusjonene. Studentenes opplevelse av faglig relevans i nåtid møter institusjonens ideer om undervisningsinnholdets relevans for fremtidig virke. Forhandlinger mellom relevans «her og nå» og relevans for fremtiden er en sentral komponent i didaktisk analyse (jf. Klafki, 2016, s. 318), og ikke enestående for høyere musikkutdanning. Det som

imidlertid gjør denne spenningen ekstra betydningsfull for musikkutdanning, er utfordringen høyere musikkutdanning har med å holde tritt med raske omveltninger i musikkfeltet – både når det gjelder strukturelle endringer i arbeidsmarkedet og når det gjelder utviklingen av musikalsk produksjon og sjanger- og estetisk nyskaping. Relevansbegrepet synes dermed spesielt aktuelt når det kommer til høyere musikkutdanningsforhandlinger mellom på den ene siden å være tradisjonelt forankret med et oppdrag om å konservere, og på den andre siden å være nyskapende og henge med på aktuelle trender, i beste fall være i forkant som premissleverandør. Det er i dette spennet vi finner utsagn som «skal vi utdanne håndverkere eller kunstnere?» og at «musikere må utdannes til endring», skissert innledningsvis i dette kapitlet.

Et annet aspekt som synes å bidra til spenningen mellom studentenes opplevelse av relevans «her og nå» og utdanningsinstitusjonenes forvaltning av relevans for fremtiden, i kombinasjon med å forvalte fortiden, er i hvilken grad utdanningsinstitusjonene evner å spille på lag med at musikkstudentene gjerne er yrkesutøvere parallelt med at de studerer (Bråten & Kantardjiev, 2019). På dette feltet skiller også høyere musikkutdanning seg fra annen høyere utdanning. En potensiell konflikt oppstår når studentene forventes å følge undervisning og avlegge studiepoeng i en rekke disipliner; disipliner som enkelte av våre informanter fant irrelevante for den karrieren de så for seg, når de samtidig virker som profesjonelle i frilansmarkedet og gjennom det skaffer seg nettverk, erfaring og nødvendig kompetanse for fremtidig yrkeskarriere. Spørsmålet er om utdanningsinstitusjonene i tilstrekkelig grad kan simulere den kunnskap og kompetanse som studentene her uformelt tilegner seg, eller om det finnes andre måter å tilrettelegge for *autentisk* praksis (Slaughter & Springer, 2015). Flere av informantene trekker særlig frem nettverk, samarbeidskonstellasjoner og prosjekter som ble etablert i studietiden, og som fikk støtte, oppmuntring og eventuelt veiledning fra faglige ressurser, som en særlig styrke for deres senere profesjonelle karriere. En mulig ideologisk spenning mellom studentenes utøvende praksis og institusjonenes undervisning kan forstås i lys tradisjonelle didaktiske modeller versus nyere modeller for uformelle læringsprosesser (Folkestad, 2006). Der tradisjonelle didaktiske modeller er lærerstyrt, sekvensert og kumulativt

oppbygd, og der kunnskap organiseres og formidles gjennom spesifikke disipliner, kjennetegnes den uformelle læringen nettopp av studentenes egne initiativ der læringsprosessen er åpen og selvregulert. En mulig ideologisk spenning vil dermed videre kunne tre frem i synet på studentenes autonomi. Skal utdanningsinstitusjonene legge til rette for studentenes kunstneriske utvikling gjennom veiledning, eller skal de formes etter lærerens standard gjennom undervisning?

En mulig ideologisk spenning mellom på den ene siden mesterlære slik den tradisjonelt fremstår i én-til-én-basert hovedinstrumentundervisning og, på den andre siden; gruppeundervisning, samarbeidslæring og prosjektbasert undervisning forankret i nyere sosiokulturelle perspektiver, er også fremtredende i materialet. Man kan litt motvillig forstå innslag av progressive undervisningsmetoder og innføring av alternativer til tradisjonelle mesterlæremodeller, som har eksistert og vært funksjonelt fungerende i all mester-svenn-opplæring siden middelalderen (Kvale, 2008), som pedagogenes kolonialisering av høyere kunstutdanning. På den andre side vil man hevde at ikke bare læringen blir kvalitativt bedre med økt studenteierskap, kontroll og ansvar; samarbeidslæring forbereder for videre yrkesutøvelse. I det profesjonelle musikkfeltet jobber man sammen med andre. Dermed vil sosiokulturelle perspektiver på utdanning fungere som en «pedagogy for employment» (Smith, 2013, s. 193).

En underliggende ideologisk spenning i det som til nå har blitt diskutert, er nettopp kunstutdanningens forhold til målsettingen om ansattbarhet. Selvsagt vil det være et uttalt mål for enhver musikkutdanning å gjøre studenten kompetent og rustet til å livnære seg som profesjonell. Men en slik instrumentell målsetting vil uvegerlig bli møtt med argumenter om kunstens autonomi og læringens egenverdi (se kapittel 5, Varkøy & Angelo i denne utgivelsen). Når også entreprenørskapsemner foreslås innført i høyere musikkutdanning for å øke studentenes bevissthet om muligheter i feltet, kompetanse i å utvikle egne prosjekter og ferdigheter i markedsføring og salg, kobles ideen om ansettbarhet videre til et neolibertalt tankegods (Oakley & O'Brien, 2016; Pyykkönen & Stavrum, 2018) som ideologisk også står i kontrast til tankene om kunstens autonomi. I det empiriske materialet var det en tydelig forskjell på de ulike sjangerdisiplinene. Der musikerne med utøverutdanning fra jazz,

populærmusikk og folkemusikk fortalte om en utdanning som langt på vei forberedte for en frilanskarriere med utvikling av egne prosjekter, herunder erfaringer med aspekter som gjerne tematisk forbindes med entreprenørskap, fortalte de klassiske utøverne om en spisset instrumentutdanning med målsetting om å bli ansatt som orkestermusiker. Flere informanter, i lys av sine umiddelbare erfaringer etter endt utdanning, reflekterte i intervjuene rundt manglende økonomiske og administrative emner i sin studieportefølje. Inkludering av mer merkantile emner, nødvendig for å drifte egne foretak, er også fra litteraturen om høyere musikerutdanning foreslått for å øke studentenes mulighet for å lykkes som profesjonell, her forstått som å bli ansettbar (Toscher, 2020). Når det gjelder dette aspektet ved entreprenørskap, var det ingen forskjell i rapportering fra de ulike sjangerdisiplinene. Her var det mer et spørsmål om dette er noe høyere musikkutdanning i det hele tatt skal beskjeftige seg med, når studentene senere uunngåelig lærer seg dette i yrkesutøvelsen ved å være en del av et miljø der kunnskap deles mellom kollegaer. Spørsmålet om inkludering av merkantile fag i høyere musikkutdanning, med fokus på markedsføringsevner og de økonomiske og administrative sidene ved å drive egen virksomhet, synes å utløse ideologiske og politiske holdninger blant informantene, spesielt når slike temaer tar oppmerksomheten bort fra kunsten og musikken.

Alt i alt synes de ideologiske spenningene om utdanningens hva og hvordan å være spesielt til stede når det gjelder den klassiske utøvende utdanningen. For de som blir fast ansatt i et orkester, vil merkantile ferdigheter og entreprenørskapskompetanse fremstå som irrelevant. Men for de mange som ikke får en slik mulighet, vil dette nettopp kunne være relevant for å bygge en frilanskarriere og virke som profesjonell. Her vil spenningen stå mellom spissing på instrument mot det å etablere et «sikkerhetsnett» gjennom bredde, vel vitende om at gjennom å etablere dette sikkerhetsnettet tas det tid vekk fra nødvendig øving.

Spissing og spesialisering versus bredde og generalisering handler ikke kun om inkludering eller ekskludering av støttefag som entreprenørskapsfag og økonomiske og administrative emner. I materialet forteller også de klassiske informantene om opplevelsen av å arbeide med et relativt smalt musikalsk repertoar mens de er under utdanning, når de

senere som profesjonelle forventes, eller ser seg nødt til, å jobbe innenfor mer eller mindre alle musikalske sjangre. Dette gjelder ikke kun for frilansmusikere. Det forventes også i økende grad at fast ansatte orkestermusikere fremfører all slags musikk. Foruten det mulige paradokset at studenter utdannes til å bli spesialister, mens det profesjonelle feltet etter spør generalister, kan spenningen mellom sjangermessig spesialisering og sjangerbredde forstås i en generell dreining mot en mer dominerende «altetende» smaksklasse blant det musikk-konsumerende publikum. En revisjon av det tradisjonelle klassiske repertoaret i høyere musikkutdanning, mot å inkludere mer samtidsmusikk og alternativer til den klassiske kanon, åpner også en dør til større, dagsaktuelle ideologiske kamper om såkalt *dekanonisering* og *avkolonialisering* av høyere musikkutdanning.

Referanser

- Arnesen, C. Å., Waagene, E., Hovdhaugen, E. & Støren, L. A. (2014). *Spill på flere strenger: Kandidatundersøkelse blant personer utdannet i skapende og utøvende musikk* (NIFU-rapport 2014:10). <https://www.nifu.no/publications/1126581/>
- Bartleet, B.-L., Bennett, D., Bridgstock, R., Draper, P., Harrison, S. & Schippers, H. (2012). Preparing for portfolio careers in Australian music: Setting a research agenda. *Australian Journal of Music Education*, 1, 32–41.
- Bartleet, B.-L., Ballico, C., Bennett, D., Bridgstock, R., Draper, P., Tomlinson, V. & Harrison, S. (2019). Building sustainable portfolio careers in music: Insights and implications for higher education. *Music Education Research*, 21(3), 282–294. <https://doi.org/10.1080/14613808.2019.1598348>
- Bennett, D. (2016). Developing employability in higher education music. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3–4), 386–395. <https://doi.org/10.1177/1474022216647388>
- Bennett, D. & Bridgstock, R. (2015). The urgent need for career preview: Student expectations and graduate realities in music and dance. *International Journal of Music Education*, 33(3), 263–277. <https://doi.org/10.1177/0255761414558653>
- Bråten, H. & Kantardjiev, K. (2019). *Praksis i fremragende miljøer. Innblikk i arbeidet med praksis i tre Sentre for fremragende utdanning* (NOKUT-rapport 14-2019). https://www.nokut.no/globalassets/nokut/rapporter/ua/2019/braten-kantardjiev_praksis-i-fremragende-miljoer_14-2019.pdf
- Calissendorff, M. & Hannesson, H. F. (2017). Educating orchestral musicians. *British Journal of Music Education*, 34(2), 217–223. <https://doi.org/10.1017/S0265051716000255>

- CEMPE. (2021). *CEMPEs prosjekter*. Hentet 31. mars 2021 fra <https://nmh.no/forskning/sentre/ceampe/prosjekter-innovasjonsmidler>
- Christensen, S. (2013). *Kirkemusiker – kall og profesjon: Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. <http://hdl.handle.net/11250/172452>
- Creech, A. & Gaunt, H. (2012). The changing face of individual instrumental tuition: Value, purpose, and potential. I G. E. McPherson & G. F. Welch (Red.), *The Oxford handbook of music education, volume 1* (s. 1–19). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0042>
- Duch, M. F. (2020, 31. januar). Hvem skal vi utdanne – musikere eller artister? *Universitetsavisa*. <https://www.universitetsavisa.no/ytring/hvem-skal-vi-utdanne--musikere-eller-artister/113989>
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O. & Nielsen, S. G. (2014). Cultural omnivorousness and musical gentrification. An outline of a sociological framework and its applications for music education research. *Action, Criticism, & Theory for Music Education*, 13(1), 40–69.
- Eisner, E. W. (1985). *The educational imagination: On the design and evaluation of school programs* (2. utg.). Macmillan.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135–145. <https://doi.org/10.1017/S0265051706006887>
- Gaunt, H. (2010). One-to-one tuition in a conservatoire: The perceptions of instrumental and vocal students. *Psychology of Music*, 38(2), 178–208. <https://doi.org/10.1177/0305735609339467>
- Gaunt, H., Creech, A., Long, M. & Hallam, S. (2012). Supporting conservatoire students towards professional integration: One-to-one tuition and the potential of mentoring. *Music Education Research*, 14(1), 25–43. <https://doi.org/10.1080/14613808.2012.657166>
- Gaunt, H. & Westerlund, H. (Red.). (2013). *Collaborative learning in higher music education*. Ashgate.
- Goodlad, J. I. (1979). *Curriculum inquiry: The study of curriculum practice*. McGraw-Hill.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate.
- Hewitt, A. (2009). Musical styles as communities of practice challenges for learning, teaching and assessment of music in higher education. *Arts and Humanities in Higher Education*, 8(3), 329–337. <https://doi.org/10.1177/1474022209339956>
- Istad, G. (2017, 20. november). Utdanner vi kunstnere eller håndverkere? *Forskning.no*. <https://forskning.no/partner-musikk-norges-musikkhogskole/utdanner-vi-kunstnere-eller-handverkere/308789>

- Johannesborg, P. A. (2017, 16. februar). Er musikkutdanning bortkastet tid? *Universitas*. <https://universitas.no/sak/62115/er-musikkutdanning-bortkastet-tid/>
- Johansen, C. K. (2012, 29. mars). For mange jazzmusikere. *Ballade*. <https://www.ballade.no/jazz/for-mange-jazzmusikere/>
- Jørgensen, H. (2000). Student learning in higher instrumental education: Who is responsible? *British Journal of Music Education*, 17(1), 67–77. <https://doi.org/10.1017/S0265051700000164>
- Klafki, W. (2016). *Dannelsesteori og didaktik: Nye studier* (3. utg.). Klim.
- Kvale, S. (2008). A workplace perspective on school assessment. I A. Havnes & L. McDowell (Red.), *Balancing dilemmas in assessment and learning in contemporary education* (s. 197–208). Routledge.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Gyldendal Akademisk.
- Latukefu, L. & Ginsborg, J. (2019). Understanding what we mean by portfolio training in music. *British Journal of Music Education*, 36(1), 87–102. <https://doi.org/10.1017/S0265051718000207>
- Munnally, K. P. (2020). The undergraduate music degree: Artistry or employability? *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 50(4–5), 234–248. <https://doi.org/10.1080/10632921.2020.1756549>
- Nerland, M. (2007). One-to-one teaching as cultural practice: Two case studies from an academy of music. *Music Education Research*, 9(3), 399–416. <https://doi.org/10.1080/14613800701587761>
- Oakley, K. & O'Brien, D. (2016). Learning to labour unequally: Understanding the relationship between cultural production, cultural consumption and inequality. *Social Identities*, 22(5), 471–486. <https://doi.org/10.1080/13504630.2015.1128800>
- Peterson, R. A. & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907. <https://doi.org/10.2307/2096460>
- Pyykkönen, M. & Stavrum, H. (2018). Enterprising culture: Discourses on entrepreneurship in Nordic cultural policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48(2), 108–121. <https://doi.org/10.1080/10632921.2017.1391726>
- Slaughter, J. & Springer, D. G. (2015). What they didn't teach me in my undergraduate degree. An exploratory study of graduate student musicians' expressed opinions of career development opportunities. *College Music Symposium*, 55. <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2015.55.sr.10889>
- Smith, G. D. (2013). *Pedagogy for employability in a foundation degree (FdA) in creative musicianship: Introducing peer collaboration*. Ashgate.
- Sætre, J. H. & Zhukov, K. (2021). Let's play together: Teacher perspectives on collaborative chamber music instruction. *Music Education Research*, 23(5), 553–567. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1979499>

- Teague, A. & Smith, G. D. (2015). Portfolio careers and work-life balance among musicians: An initial study into implications for higher music education. *British Journal of Music Education*, 32(2), 177–193. <https://doi.org/10.1017/S0265051715000121>
- Tornquist, P. (2017, 24. oktober). Fremtidens musikere må utdannes til endring. *Musikkultur*. <https://musikkultur.no/nyheter/fremtidens-musikere-ma-utdannes-til-endring-6.54.493375.4542974acf>
- Toscher, B. (2020). The skills and knowledge gap in higher music education: An exploratory empirical study. *International Journal of Education & the Arts*, 21(10), 1–30. <http://doi.org/10.26209/ijea21n10>
- Watne, Å. & Nymoen, K. (2018). Entreprenørskap i høyere norsk musikkutdanning. I Ø. Varkøy, E. Georgii-Hemming, A. Kallio & F. Pio (Red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning Årbok 18* (s. 367–385). Norges musikkhøgskole.
- Zhukov, K. & Sætre, J. H. (2021). «Play with me»: Student perspectives on collaborative chamber music instruction. *Research Studies in Music Education*. <https://doi.org/10.1177/1321103X20974804>

KAPITTEL 5

I spennet mellom samfunnsmandat og kunstnerisk frihet – en filosofisk drøfting

Øivind Varkøy

Norges musikkhøgskole

Elin Angelo

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU)

Abstract: This chapter presents a philosophical discussion of challenges related to processes of professionalization in higher music education, especially the education of performing musicians. What kind of fundamental, principal challenges can professionalization possibly create when it comes to how we think about the social mandate of musicians as well as artistic freedom? This question is discussed in relation to professional theory, the concept of entrepreneurship, and neoliberal tendencies in educational politics. The concept of *re-romantization* in relation to higher music education is introduced in the last part of the chapter.

Keywords: higher music education, professionalization, academization, social mandate, arts professions, re-romantization

Introduksjon

Dette kapittelets bidrag til bokens helhet er en filosofisk drøfting av utfordringer knyttet til *profesjonaliseringen* av høyere musikkutdanning, nærmere bestemt utdanningen av utøvende musikere. Det sentrale spørsmålet i denne sammenhengen er: Hvilke utfordringer av grunnleggende og prinsipiell filosofisk karakter kan profesjonaliseringen skape når det gjelder hvordan vi tenker om musikerens (samfunns)mandat og om spørsmålet om kunstens frihet?

Sitering: Varkøy, Ø. & Angelo, E. (2022). I spennet mellom samfunnsmandat og kunstnerisk frihet – en filosofisk drøfting. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 5, s. 121–145). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch5>

Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

Drøftingene kretser omkring *profesjonstenkning* og *samfunnsmandat*, sett i relasjon til *entreprenørskapstenkning* i høyere musikkutdanning, i en kulturell situasjon preget av *nyliberalistisk tankegods*. For å kunne trenge filosofisk inn i dette materialet, må vi naturligvis forholde oss til sentrale premissleverandører i det kunstfilosofiske feltet, i dette kapitlet representert ved Martin Heidegger, Hannah Arendt, Immanuel Kant og Theodor W. Adorno. Særlig relevant i denne sammenhengen er Heideggers drøftinger av kunstverket, Arendts tenkning omkring menneskelige aktiviteter som har sitt mål i seg selv, Kants tenkning om det estetiske feltets autonomi, og Adornos tenkning omkring kunstens kritiske funksjon.

Videre i kapitlet drøfter vi først konseptene *profesjonalisering* og *akademisering* som to sider av samme sak. Deretter følger en diskusjon av profesjonstenkningens fokus på utdanningers og yrkesgruppers samfunnsmandat. Dette er et oppspill til de påfølgende filosofiske drøftingene; først av forholdet mellom profesjonstenkningens fokus på samfunnsmandatet og kunsttenkningens vekt på kunstens og kunstneres frihet, og deretter av *entreprenørskapstenkning* og *nyliberalistisk tankegods*.

Profesjonalisering og akademisering

Vi skiller gjerne mellom *profesjonelle* musikere og *amatører*. Man er profesjonell musiker såfremt man lever av det å skape og/eller utøve musikk. Det forventes også gjerne at man har en yrkesutdanning som musiker. Har man musikkvirksomhet som hobby, en annen yrkesutøvelse som inntektsgrunnlag og mangler høyere musikkutdanning, er man amatør. Virkeligheten er imidlertid som kjent kategorioverskridende. Den er kun sjelden enten-eller, men oftere både-og. På en akse hvor ytterpunktene er profesjonell og amatør finnes det et mangfold av kombinasjoner og koblinger mellom høyere musikkutdanning og mangel på dette, faste ansettelse og frilansvirksomhet, kombinerte stillinger og undervisningsarbeid, *entreprenørskapsarbeid* og veksling mellom forskjellige yrkesfunksjoner. Også arbeidsmarkedet for dagens musikere har endret seg radikalt i løpet av de siste tiårene. Yrket utøves i dag innenfor et

mangfoldig og komplekst landskap med skiftende krav til kunnskap og kompetanse (Angelo, 2016).

Uansett variasjonene i dette feltet, vil man kunne operere med begrepet *profesjonalitet*. Profesjonalitet handler blant annet om at man bedriver sin virksomhet *profesjonelt* – dvs. på en god måte. Dette handler naturligvis om kunstnerisk kvalitet, men inkluderer også kvaliteter som å holde avtaler, være på rett plass til rett tid, og å kunne fungere i samarbeids-situasjoner. Verken begrepet *profesjonell* eller konseptet *profesjonalitet* er altså noe nytt i musikkfeltet. Om man taler om høyere musikkutdanning som *profesjonsutdanning*, står vi imidlertid overfor en litt annen situasjon (Varkøy, 2017, kap. 7).

Om vi retter fokuset mot det man gjerne omtaler som *profesjonalisering*, enten dette handler om profesjonalisering av musikerutdanningen (se også Vinge, Røyseng & Skrebergene, kapittel 4 i denne utgivelsen), konsertarrangørvirksomhet (se også Kleppe & Berge, kapittel 6 i denne utgivelsen), eller musikkforlagenes arbeidsoppgaver sett i lys av profesjonaliseringen av låtskriver- og produksjonsmiljøer i Norge (se også Hagen, kapittel 7 i denne utgivelsen), dreies oppmerksomheten i retning av noen tendenser som reiser en rekke grunnleggende spørsmål sett fra et kunstfilosofisk perspektiv.

Profesjonaliseringen av høyere musikkutdanning må ses i lys av de pågående akademiseringsprosessene i musikkonservatorier, akademier og musikkhøgskoler – som er den typen institusjoner som har drevet høyere musikkutdanning i Europa siden 1600-tallet (Angelo et al., 2019). Ja, på bakgrunn av at profesjonalisering handler om oppmerksomhet rundt *refleksivitet* som *grunnlag for profesjonalisering*, og at *refleksivitet* er et sentralt moment i alle akademiseringsprosesser, ser vi profesjonaliserings- og akademiseringsprosesser i høyere musikkutdanning nært forbundet, nærmest å betrakte som to sider av samme sak.

Siden det 17. århundre har yrkesopplæringen av orkestermusikere i de fleste europeiske land foregått ved musikkonservatorier, uavhengige akademier og musikkhøgskoler. Slike institusjoner vektlegger tradisjonelt den kunstneriske praksisen. Den individuelle utviklingen står i høysetet (Gaunt, 2008). Det er liten tvil om at akademiseringsprosesser utfordrer kunnskapsutvikling og kunnskapssyn i klassiske musikerutdanninger.

Bologna-prosessen er en vesentlig bakgrunn for store endringer i all høyere utdanning i Europa, og også for høyskolereformen i Norge, som medførte en storstilt sammenslåing av universiteter og høyskoler. Hensikten med Bologna-prosessen var å rasjonalisere og effektivisere høyere utdanning gjennom å skape kompatible grader og studieforløp, internasjonalt og faguavhengig. Det samme gjelder den såkalte Lisboa-strategien. Den akademiseringsprosessen som høyere musikkutdanning har gjennomgått – og den i dag preges av, er altså et resultat av forskjellige utdanningspolitiske reformer (se f.eks. Messel & Smeby, 2017; Osland, 2017). Den norske høyskolesektoren er blant de mest «oppdaterte», i betydningen blant de som per dags dato har gått lengst i forhold til disse prosessene, spesielt angående strukturering av utdanningene og gradssystemet (Kyvik, 2006).

I Norge har alle musikkonservatorier, bortsett fra Norges musikkhøgskole, blitt fusjonert med større universiteter eller høyskoler i løpet av de siste 5–10 årene. Dette konsoliderer yrkesfaglig, kunstnerisk og akademisk utdanning innenfor universitetsmiljøer og griper inn i tradisjonelle normer og forestillinger om mandat, kunnskap og forskning i de høyere musikkutdanningsinstitusjonene. Høyere musikkutdanningsinstitusjoner legger tradisjonelt vekt på kunstneriske praksiser, og utdanner først og fremst studentene til et utøvende musikkyrke. Akademiseringen av kunstutdanningene gjør at høyere musikkutdanning generelt nå også preges av forventninger til forskning, vitenskapelig publisering, samt standardisering av utdanningsforløp (bachelor, master, ph.d.), vurderingsuttrykk (A–E) og stillingsnivåer for lærere (universitetslektor, førsteamanuensis/førstelektor, professor/dosent). Slik har høyere musikkutdanning gradvis blitt mer universitetslignende, noe som naturligvis utfordrer tradisjonelle forestillinger om kunnskap og kompetanse i musikkfeltet.

Akademiseringsprosesser medfører blant annet at høyere musikkutdanningsinstitusjoner må stimulere til skriftliggjort kritisk refleksjon og forskning innenfor rammene av en kunstnerisk praksis. Dermed oppstår det en kompleks vev av utfordringer for studenter, så vel som for lærere og institusjoner.

En konsekvens av de politiske endringer og høyere utdanningsreformer er at forskning er integrert både på bachelor- og masternivå også

i yrkes- og håndverksorienterte studier. Det er ikke uvanlig at høyere musikkutdanningsinstitusjoner problematiserer denne utviklingen (se f.eks. Dyndahl et al., 2017; Gies, 2019; Söderman, 2013; Tønsberg, 2013).

Akademisering og profesjonalisering er prosesser, en type endringsprosesser som er viktige for tenkningen omkring og utøvelsen av musikeryrket. Et kjennetegn ved disse prosessene, er tenkningen om kunstutdanning som *profesjonsutdanning*. Dette aktualiserer blant annet kunstfilosofiske problematikker knyttet til profesjonstenkningens ideer om *samfunnsmandat*.

Profesjonstenkning – og kunstneres samfunnsmandat

Per Mangset (2004) fremhever hvordan kunstutdanninger har mange trekk av å være profesjonsutdanninger. Også i nyere norsk musikkpedagogisk forskning knyttes forbindelsene mellom høyere musikkutdanning og profesjonstenkning.¹ Profesjonstenkningen sies å stimulere diskusjoner omkring hva det vil si å bedrive profesjonell utdanning (Danielsen & Johansen, 2012). Også flere ph.d.-avhandlinger knytter forskjellige musikkfaglige yrkesgrupper til profesjonsbegrepet og profesjonstenkningen (Angelo, 2012; Christensen, 2012; Jordhus-Lier, 2018). Det finnes altså en sterk tendens innenfor forskning som beskjeftiger seg med musikkfaglige utdanninger til å se disse i relasjon til profesjonsbegrep og profesjonstenkning. Samtidig omtales musikere også i diverse stortingsmeldinger som profesjonsutøvere.

Forskere innenfor profesjonsfeltet peker på noen hovedpremisser for at en yrkesgruppe skal kunne kalles en profesjon (Molander & Terum, 2008). En profesjonsutøver forvalter en bestemt type kunnskap ervervet gjennom en bestemt utdannelse (Angelo & Georgii-Hemming, 2014). Denne kunnskapen er av teoretisk og vitenskapelig art, og inneholder

1 Vi anvender termen 'profesjonstenkning' som en måte å tenke på som preger tenkningen omkring profesjonsutdanning og profesjonsteori. I vår sammenheng relatert til høyere musikkutdanning.

også elementer av praksis. Vitenskapelig kunnskap, et element i akademiseringen av høyere musikkutdanning, er altså noe som kjennetegner profesjonaliseringsprosessene i dette feltet.

Det sentrale i profesjonsutøvelsen er at den ervervede kunnskapen skal komme noen til gode (Grimen, 2008). Tanken om at yrkesgruppen har et bestemt samfunnsmandat er altså grunnleggende. Profesjonsvirksomheten har en *rettethet*. Dette elementet skiller profesjonsutdanning fra disiplinstudier, slik dette er praktisert ved universiteter med fagstudier uten et bestemt fokus på hva utdanningen skal benyttes til.

Et helt sentralt aspekt i profesjonstenkning er altså vekten på profesjonens *samfunnsmandat*. I det følgende vil profesjonstenkningens vekt på *samfunnsmandat* drøftes i relasjon til kunsttenkningens forestilling om kunstens *frihet (autonomi)*. Et viktig poeng i denne sammenhengen er at tanken om kunstens frihet ses som et moderne frigjøringsprosjekt, ikke minst sett i forhold den relevanstenkningen eller «nyttiggjøringsdiskursen» som behersker vår tids utdannings- og kulturpolitiske tenkning (Varkøy, 2012).

Men har ikke høyere musikkutdanning alltid har vært profesjonsutdanning? Har den i så fall alltid stått i konflikt med prinsipper om kunstens frihet? Høyere utøvende musikkutdanning har alltid forholdt seg til et arbeidsmarked. Man har ikke minst utdannet musikere til stillinger i kirker og orkestre. Idet vi fastholder at det å se på kunstutdanninger som profesjonsutdanninger medfører en tenkemåte som overskrider idealene om «profesjonalitet» i utdanning og musikkutøvelse, vil vi imidlertid hevde at denne overskridelsen medfører noen nyere momenter, ikke minst i tenkningen omkring den høyere musikkutdanningens samfunnsmandat.

Filosofisk perspektivering I: Mellom samfunnsmandat og frihet

Hva skjer når profesjonstenkningens momenter av rettethet og samfunnsmandat møter forestillingen om kunstens autonomi? Om kunstutdanning først og fremst vurderes som profesjonsutdanning; risikerer vi da at ideen om kunstens (og kunstnerens) autonomi kastes ut som det

berømmelige barnet med badevannet? Og hva er i så fall problematisk med det?

Når det gjelder profesjonstenkning, er altså følgende klart: Profesjoner er autoriserte til å utføre en spesiell tjeneste som samfunnet trenger; de har et samfunnsmandat. Profesjoners verdi, basisen for deres eksistens, er uløselig forbundet med de tjenester samfunnet har bestilt fra dem. De skal være «godt for noe» og ha en bestemt «funksjon»; man snakker om profesjoner som *heteroteliske* av natur. Å yte en tjeneste til samfunnet er en bestilling som profesjonsutdanninger må innfri for å ikke bryte kontrakten med oppdragsgiveren – som oftest offentlige myndigheter. Profesjonsutdanninger leverer utdanning med relevans for samfunnet (Abbott, 1988; Grimen, 2008). Det å bli betegnet som profesjonsutdanning betyr anerkjennelsen av at utdanning har direkte relevans for samfunnet.

Det er naturligvis ikke så enkelt at vi på en slik bakgrunn kan redusere profesjonstenkningens vekt på samfunnsmandatet til et prosjekt fundert på et ønske om regulering og kontroll fra myndighetenes side. Den inneholder definitivt også mye annet, blant annet elementer av emansipasjon, både med tanke på individ og samfunn. Men – kan profesjonstenkning allikevel bli en for smal ramme for å tenke omkring høyere musikkutdanning? Om vi definerer kunstutdanninger som profesjonsutdanninger, hva skjer da med tanken om kunstens fundamentale uforutsigbarhet – så vel som kunstnerens «kall» i retning av «utroskap» og «illojalitet», både i forhold til makten og maktkritikken? Altså: Hva med kunsttenkningens opptatthet av kunstens frihet, kunstens autonomi?

Når det gjelder forestillingen om kunstens autonomi, trekkes ofte Immanuel Kants bidrag til estetisk tenkning frem. Kant (1987) skiller skarpt mellom kunstverk og bruksartikler. Smaken for det skjønne (og det sublimе) er fri fra tanken om nytteverdi. Dette betyr at vi, idet vi opplever noe som kunst, er frigjort fra forventninger om at alt skal kunne brukes til noe, dvs. at alt er et middel til et annet mål eller formål. Forestillingen om kunstens autonomi er en sterk kunstfilosofisk og estetisk tradisjon, som sågar tiltredes av Pierre Bourdieu (1984), som tross sin kritikk av den kantianske estetikkens sosiale opprinnelse og undertrykkende

funksjoner – Kants virkningshistorie altså – overraskende nok forsvarer den sosialt og historiske konstruerte ideen om kunstens autonomi, idet han argumenterer for at kunstens *relative* autonomi er en forutsetning for våre moderne forestillinger om kunstens kritiske funksjon (Varkøy, 2015b).

For vår del finner vi imidlertid Martin Heideggers kunsttenkning vel så interessant som Kant i denne sammenhengen. Heidegger (2000) fremhever at kunstverk motsetter seg «bruk». Et kunstverk er ikke en ting eller en bruksting. Dette betyr imidlertid slett ikke at kunsten er «selvtilstrekkelig». Den er på ingen måte primært relatert til seg selv, den er relatert til verden: «Verket holder verdens åpenhet åpen» (Heidegger, 2000, s. 48). For Heidegger er kunstverkets karakter nært forbundet med dets verdensåpnende kraft; kunstverket kaster mennesket tilbake i en ny sensitivitet for verden og basale livsforutsetninger. Kunstens verdi ligger i at den får oss til å stanse opp i vår *værensglemsel*, i vår *uegentlighet* – og til å reflektere over vår væren-i-verden. Slik oppfatter og opplever vi *i kunsterfaringen* aspekter ved vår eksistens som vi ikke så ofte registrerer: «Ut fra kunstens diktende vesen skjer det at kunsten slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers» (Heidegger, 2000, s. 86).

I et slikt kunstfilosofisk perspektiv blir skillet mellom kunstverk og ting/bruksting, det mange vil kalle en autonomiestetisk holdning, ikke en vending *bort fra*, men *til* livet.

Men – idet vi med Heidegger tenker at kunstverk motsetter seg bruk, og at kunst er nyttig – for det som er hinsides nytte, samtidig som vi antyder at vi i kunsterfaringen kan oppfatte aspekter ved eksistensen vi ikke så ofte registrerer, motsier vi da ikke oss selv? Blir ikke kunsten allikevel «nyttig»? Kan ikke dette regnes som bruk av kunsten? En måte å få nytte av kunsten på? Blir skillet mellom «nytte» og «unytte» kanskje ikke så distinkt som man vil ha det til? Lider vi kanskje av en overdreven redsel for kunstens *instrumentalisering*? Eller representerer slike tankemanøvre først og fremst en viss sans for paradokser? Og om det er slik, er kunsten dermed kanskje også lett å misforstå? La oss bevege oss videre, skritt for skritt, inn i dette paradoksale universet, for forhåpentligvis å kunne klargjøre hvordan det er mulig å tenke her.

Første skritt: Arendt og Heidegger

Første skritt bringer oss i kontakt med Hannah Arendts og Martin Heideggers tenkning. Vi har i flere tidligere publikasjoner diskutert *den musikalske erfaringens egenverdi* knyttet til Hannah Arendts (2012) tenkning omkring det aktive menneskelivet (bl.a. Varkøy, 2015a). Poenget har i denne sammenhengen vært Arendts vektlegging av viktigheten av å kunne tenke at noe har *verdi i seg selv*, dvs. viktigheten av å tenke utenfor eller på tvers av den allestedsnærværende formålsrasjonaliteten som preger våre moderne samfunn – hvor alt må være godt for noe annet og noe mer enn seg selv, hvor målet med det vi gjør alltid ligger utenfor selve aktiviteten. Arendt argumenterer for at den aktivitetsformen hun kaller *handling (action)*, har sitt mål i seg selv, har egenverdi. Den er fri fra formålsrasjonalitetens herredømme. Dette da i motsetning til aktivitetsformene *arbeid* og *produksjon*, som er middelpregede aktiviteter med et mål utenfor seg selv. En handling kan for eksempel være et godt måltid sammen med gode venner og god vin. Ellers – som vi i tidligere publikasjoner har argumentert for i denne sammenhengen – musikalsk erfaring. Hvorfor er det så viktig å ivareta synet for at noe har verdi i seg selv, er sitt eget mål? Arendt hevder at uten evne til å definere noe som et mål i seg selv, vil vi stå ansikt til ansikt med meningsløsheten, vi havner i et «hamsterhjul» av middelpregede aktiviteter. Og meningstap er som vi vet ikke et ukjent problem for moderne mennesker.

Videre har vi knyttet våre tidligere diskusjoner til Heideggers tenkning om kunstens erkjennelseskarakter, hvor denne *ligger i kunsterfaringen selv*, og ikke ses som noe kunsterfaringen «hjelper til med» eller «leder til» (Angelo & Varkøy, 2012; Varkøy, 2012). Da kan vi nå løfte frem to avgjørende poenger. For det første: En slik måte å tenke kunstens autonomi på, handler ikke kun om kunstverket, men om vår kunsterfaring. For det andre: Denne måten å tenke om kunsterfaringens egenverdi på, handler ikke om å koble kunsten *fra* livet, og gjøre den til noe som «svever utenfor» enhver menneskelig virkelighet. Snarere tvert imot! Tenkningen knyttes til en forestilling om kunsterfaringens autonomi som en forutsetning for kunstens helt sentrale funksjon i livene våre; den forbinder oss *med* verden, kobler oss *på* livet.

Et grunnleggende aspekt ved tenkningen her, er ikke å begrense autonomidiskusjonen til kunsten og kunstverket alene, men inkludere, ja, vektlegge *kunsterfaringens* autonomi. Det handler om å redde kunsterfaringen fra å bli redusert til et politisk, pedagogisk eller religiøst redskap, middel eller instrument. Det er et forsøk på å bevare et sted i menneskelivet som unndras formålstenkningens herredømme. Det er et forsvar for vår alles glede over formålsløse aktiviteter, et godt måltid med gode venner, en kunstopplevelse, en deltagelse i en korøvelse, en tur i naturen osv., alt sammen uttrykk for den genuint menneskelige friheten. Og – som Arendt minner oss om: et liv uten gleden ved denne friheten peker i retning av et totalitært samfunn.

Andre skritt: Immanuel Kant

En refleksjon omkring kunsterfaringens egenverdi, kan imidlertid naturligvis ikke frikobles fra kunsten som fenomen og det enkelte kunstverk. Vi griper derfor tilbake til Kant. Ved dette lille skrittet til siden synes følgende å bli klart: Idet vi opplever noe som kunst, når vi i en kunsterfaring forholder oss til kunst som fenomen og menneskelig uttrykk og opplevelsesarena, beveger vi oss på et livsområde som prinsipielt er frikoblet fra tanken om nytteverdi, det er frigjort fra forventninger om at alt skal kunne brukes til noe, dvs. at alt er et middel til et annet mål eller formål. I *Kritikk av dømmekraften* fremmer Kant (1987) tanken om den estetiske dommen som spontan og altså fri. Den forener slik frihet, fornuft og erfaring. Skjønnheten vitner om noe som aldri kan uttrykkes ved hjelp av begreper; en før-begrepslig harmoni mellom subjekt og objekt. Kants innsats ligger dermed blant annet i at han plasserer estetikken (kunsten) som en selvstendig bevissthetsytring ved siden av vitenskap og moral. Kunsterfaringens og kunstens autonomi er altså to sider av samme sak.

Tredje skritt: Sven Johansson

Neste skritt i dette tankeuniverset preget av paradokser, leder oss til den svenske litteraturviteren Sven Johanssons bok *Litteraturens slut* (Johansson, 2021). Her diskuteres og problematiseres dagens økende

moralske krav til litteraturen, en forventning om aktivisme på vegne av på forhånd gitte aktuelle samfunnsrelevante problemstillinger. Temaet er altså marginaliseringen av den moderne forståelsen av kunstens autonomi, ja selve det moderne kunstbegrepet. Johansson argumenterer for at «den moraliska tendensen i kulturen harmonierer med den krympande politiken» (Johansson, 2021, s. 14). Moralismen er nyliberalismens ideologiske effekt: «För moralismen är inte alls nyliberalismens motsats, utan tvärtom en del av dess överbyggnad» (Johansson, 2021, s. 152).

Johansson ser det slik at det synes å bli stadig viktigere for kunsten å være moralsk korrekt. Stadig oftere aksepterer den en aktivistisk modus i overbevisningen om å stå for «det rette». Det finnes altså en «moralsk bølge» i kunsttenkningen, eller kanskje snarere en «etisk vending». Johansson problematiserer dette blant annet i forhold til prinsippet om «armlengdes avstand» mellom det politiske/bevilgende feltet og kunstfeltet: «När kunsten i modern mening en gång uppstod, så var det för att den erövrade en frihet i förhållandet till religionen, politiken och ekonomin. Konsten blev autonom, vilket är et annat sätt att säga att den uppstod» (Johansson 2021, s. 57). Men dermed mistet kunsten på sett og vis samtidig trygghet, relevans og funksjon. Den ble mer *skandaløs* enn relevant og funksjonell. Det skandaløse ble slik sett kunstens primære funksjon. Johansson hevder imidlertid at vi nå er tilbake i en situasjon hvor den samfunnsmessige relevansen igjen er det primære, og kunstens frihet står i fare for å forsvinne.

Men samtidig er det slik, om man tar utgangspunkt i et moderne kunstbegrep, at kunst som «velger bort» sin autonomi er en selvmotsigelse. Uten autonomi, ingen kunst. Kunstens autonomi er premisset for de siste to hundre årenes kunstproduksjon. Johansson knytter forestillingen om kunstens autonomi med det moderne subjektets fremvekst: «med individens frihet och kraft att själv känna, tänka, vilja, agera och inte minst *erfara*» (Johansson, 2021, s. 70). Her berøres nok en gang det helt grunnleggende poenget i denne formen for autonomitenkning: *Kunstens autonomi ligger ikke primært i kunstobjektene, men i subjektene der den estetiske erfaringen finner sted*. Det handler altså ikke utelukkende om kunstens frihet, men om *menneskelig frihet*. Her trekker Johansson for øvrig veksler på den franske filosofen Jacques Rancière (2012), som også argumenterer for

at autonomien ligger i erfaringen, i mottagerens mulighet til å bli påvirket, til bare «å være», og eventuelt til å bli en del av et fellesskap.

Samtidig er kunstens autonomi forbundet med dens heteronomi. Kunsten og kunsterfaringen er fri, men samtidig avhengig av og forbundet med samfunnet. Autonomi og heteronomi er altså dialektisk forbundet. Nok et fundamentalt poeng blir da at «Om konsten griper inn i samhället så är det [...] tack vara sitt *avstånd* till samhället» (Johansson, 2021, s. 72). Forestillingen om kunstens autonomi blir en måte å begrepsliggjøre *kunstens forbindelse med alt annet* på, og er altså *ikke* en fornektelse av denne forbindelsen slik enkelte litt vel lettbente kritikere av all autonomitenkning dessverre ofte synes å tenke i retning av. Her klinger Theodor W. Adornos kunsttenkning med i argumentasjonen. Og vi tar et fjerde og siste skritt i retning av ham.

Fjerde skritt: Theodor W. Adorno

Hos Adorno finner vi nettopp denne insisteringen på at *det er i avstanden mellom kunst og samfunn at konsten åpner seg mot en mulighet for at alt kunne være annerledes*. Kunsterfaringen minner oss nemlig om en hensiktsløs og herredømmefri tilstand som aldri har eksistert, den munner ut i noe utopisk, et håp om en fremtidig tilstand, løftet om noe ennå ukjent: «I ethvert genuint kunstverk er det noe som viser seg, men som ikke finnes» (Adorno, 1998, s. 150). Kunsten er et *skinn* som er et løfte om det som ikke er skinn; den er det eneste stedet i det moderne samfunn hvor sann menneskelighet ennå kan utfolde seg. Den estetiske erfaringen tilbyr oss slik alt det som verden ellers nekter oss av sannhet, mening, og overskridelse. For Adorno sprenger all stor kunst rammene for hva vi, i en gitt kultur, forestiller oss som mulig. Kunsten holder frem et spill, ikke av samfunnet slik det gjerne vil fremtre, men slik det er; en negativ helhet som er uforsonst med seg selv. Kunstverket er altså slett ikke «bare kunst». Kunstens oppgave er «å bringe kaos i orden» (Adorno, 2006, s. 254). Slik blir den en privilegert bærer av sannhet, den foregriper en bedre og riktigere eksistens. Slike idealer knyttet til konsten står i skarp kontrast til kulturindustriens hedonisme, hvor konsten reduseres til underholdning, eller som Adorno uttrykker det, til «pornografi»;

jakten på den interessante forfatteren, den virtuose musikeren, det glinsende oljemaleriet over sofaen, den spektakulære scenografien i teateret osv. Om kunst blir underholdning, eller omvendt, forsvinner muligheten for radikal protest, og dermed forestillingen om det Adorno kaller *das ganz Andere*. Veien mot dette «helt andre» er verken etisk eller politisk, men estetisk. Det er dette Adorno taler om når han drøfter den kroppslige siden ved estetiske erfaring; grøsset, gåsehuden, den ukontrollerte relasjonen til «det helt andre» (Adorno, 1998).

Om å tre ut av formålsrasjonalitetens jernbur

Det mest åpenbare særtrekket ved den formen for autonomitenkning som vi her, skritt for skritt, har forsøkt å gjøre rede for, er altså *paradokset*. Jo større avstanden er mellom kunsten og samfunnet, desto viktigere blir kunsten for samfunnet. Kunsten er unyttig – på en nyttig måte. Erfaringen av en kunstopplevelse som god – i seg selv – setter spørsmålstegn ved vår stadige hang til å spørre hva kunst – og for øvrig alt annet i denne verden – er godt *for*, denne evige jakten på et mål utenfor det vi holder på med, et mål som vi stadig taper av syne. Å kunne forholde seg til en slik måte å tenke på betinger en viss åpenhet, en evne og en vilje til å tre ut av formålsrasjonalitetens jernbur (se Røyseng & Varkøy, 2017). Det kan kanskje også være en fordel å ha hatt eller ha et aktivt forhold til skapende, utøvende og/eller deltagende kunst?²

En slik paradoksal tenkemåte kan være utfordrende. Å tre ut av formålsrasjonalitetens jernbur likedan. Et godt eksempel i så måte er Kjetil Røeds på mange måter ellers utmerkede bok *Kunsten og livet. En bruksanvisning* (Røed, 2019). Her er det et problem allerede i bokens tittel. Med termen ‘bruksanvisning’ omfavnes salgs- og forbrukerspråket allerede før vi har åpnet boken. Kunsten omtales videre som en *ressurs* som kan *hjelp*e oss med å komme «til essensen av hvem vi er og hva livet handler om» (Røed, 2019, s. 12). Ut fra et dydsetisk perspektiv hevder Røed at det ikke er «kunsten i seg selv som er viktig, men hvordan den

² Takk til Solveig Slettahjell for dette poenget!

er et *redskap* for utforskning av verdier som gir retning til et liv» (Røed, 2019, s. 13, vår kursivering). Hva er så problemet med dette? Ligger Røed egentlig så langt unna det vi har forsøkt å si noe om ovenfor? Ja – et godt stykke – filosofisk sett. Ved å knytte diskusjonen an til termer som ‘bruksanvisning’, ‘ressurs’, ‘redskap’, ‘hjelp’ og ‘bistå’ havner Røed, kanskje først og fremst på grunn av et behov for å markere avstand til alt snakk om «kunst for kunstens egen skyld», i den instrumentelle tenkningens garn. Han synes riktignok å ligge relativt nær en heideggersk tankegang når han skriver om det «kunstverket kan aktivere og sette i et nytt perspektiv» (Røed, 2019, s. 33), men han har allikevel problemer med å fastholde forskjellen mellom å tenke om kunstverk som redskap, hjelper, bistand og ressurs i bevegelser frem mot et mål som ligger utenfor selve kunstopplevelsen på den ene siden, og en tenkning hvor poenget er at *alt ligger i kunsterfaringen selv*, som sådan, på den andre siden. Dermed havner han i et relativt rendyrket instrumentelt kunstsyn idet han skriver om at det kunstverket kan bidra med «er å se asymmetrier og tvetydigheter som avdekker blindfelt, [den kan] hjelpe oss i å finne løsninger på hvordan vi ikke vil at verden skal være» (Røed, 2019, s. 260).

Hvorfor er denne insisterende kretsen omkring kunstens autonomi viktig i en kontekst av profesjonalisering av høyere musikkutdanning? Er en samfunnsrelevant utdanning et problem for autonome kunsterfaringer? Svekkes våre kunsterfaringer om musikkutdanningen har mål knyttet til samfunnsrelevans og -mandat? Ikke nødvendigvis. Det vi diskuterer i dette kapittelet handler imidlertid ikke primært om musikkerfaringene våre, men om spenningen mellom utdanningsinstitusjonenes vekt på utdanningens, kunstens og kunsterfaringens frihet, og det å tilpasse seg «politiske bestillinger». Den svenske rapporten *Så fri är konsten. Den kulturpolitiska styrningens påverkan på den konstnärlige friheten* representerer i så måte et interessant apropos. Her diskuteres blant annet behovet for større kunstnerisk frihet (Myndigheten för kulturanalys, 2021).

Vi trenger verken å gå langt tilbake historisk eller reise langt geografisk for å finne eksempler på myndigheters ønske om å styre kunstfeltet, og hengen til å operere med et samfunnsmandat for kunsten og kunstnere som handler om å propagandere for det man definerer som «gode formål». Også i våre egne samfunn i dag ser vi, som Johansson påpeker,

tendenser til å sette grenser for kunstneriske uttrykk og snevre inn rommet for kunstneriske ytringer, i «godhetens navn» (jf. Dyndahl & Varkøy, under utgivelse).

Konkretisering - i retning av entreprenørskap

Om vi fra denne filosofiske perspektiveringens forsøker å nærme oss en drøfting knyttet til konkrete diskusjoner i feltet, settes disse paradoksene øyeblikkelig i spill. Vi har i tidligere publikasjoner drøftet hvordan lærere og ledere ved høyere musikkutdanningsinstitusjoner tenker omkring forholdet mellom utdanningen av klassiske orkestermusikere og deres samfunnsmandat, samt hvordan ulike forskningstilnæringer kan løfte frem eller tone ned musikkens «funksjon» i samfunn og utdanning (bl.a. Angelo et al., 2019).³ Disse kretser gjerne omkring en forståelse av kunst og høyere musikkutdanning som felt, hvor noe nytt kan avsløres om mennesker og verden, enten det er en ny form for uttrykk, ny kunnskap eller nye måter å tenke på. Slik formes på den ene siden et inntrykk av både kunstnere og kunstformer som subjekter med *agency*, og på den andre siden bilder av samfunn og verden som objekter som kan forandres (se også Vinge & Stavrum om kunstnerisk agenskap, kapittel 2 i denne utgivelsen). Gode kunstnere og god kunst anses å ha et ansvar for å iverksette endringsprosesser, og grunnlaget for slike muligheter ligger i en aksept av et «mystisk element» i alt godt kunstnerskap. Kunsten skal ikke alltid forstås, blir det hevdet, den skal skape undring, den skal provosere, og på ingen måte bare behage. En musiker skal være en viktig aktør for å skape refleksjon, mer dialog, og større forståelse for andre verdier. Musikerskapet trekkes slik i retning av det affektive, det intuitive og det åndelige; noe som eksisterer hinsides ordene. Musikerskap blir forklart som en form for kunnskap som utvikles når ferdighetene

3 Når vi i denne delen av teksten refererer til våre tidligere publikasjoner, er dette publikasjoner knyttet til det svensk-norsk-tyske forskningsprosjektet *DAPHME (Discourses of Academization and the Music Profession in Higher Music Education)* som vi begge var en del av i perioden 2016–2020. Her sto akademiseringsprosesser i utdanningen av klassiske orkestermusikere i Sverige, Norge og Tyskland i fokus. Når vi henviser til dette materialet, er det primært knyttet til det empiriske materialet fra den norske delundersøkelsen.

er internalisert og blitt til intuitiv musikkutøvelse, og på samme tid noe iboende og personlig som, ved rett ivaretagelse, kan lede til nye uttrykk og ny tenkning (Varkøy et al., 2020). Dette blir også trukket i retning av en kultivering av noe som allerede finnes, dvs. i retning av en tenkning omkring dannelsingsprosesser som inkluderer individuell åndelig og kulturell utvikling, så vel som utvikling av sosial deltagelse og ansvar (jf. Varkøy, 2017, kapittel 2).

Vi dokumenterer altså i de tidligere publikasjonene våre hvordan lærere og ledere ved høyere musikkutdanningsinstitusjoner snakker om den rollen utøvende musikkutdanning har i forbedringen av menneskeheten som helhet, og ved å bidra til studentenes utvikling som kreative og nysgjerrige mennesker med emosjonell så vel som musikalsk kompetanse. Videre identifiserer vi også en bevissthet rundt kulturarven. Dette kan ses i relasjon til utsagn som går rett på utdanningsinstitusjonenes mandat til å utdanne orkestermusikere. Enkelte forholder seg imidlertid også mer proaktivt, og løfter frem det å utdanne musikere som samfunnet enda ikke vet at de trenger, å være i forkant av påvirkningssamfunnet, som et ideal. I denne sammenhengen blir oppmerksomheten rettet mot det problematiske forholdet mellom markedstilpasning og musikeren/kunstneren som «rebell». Slik blir spenningen mellom forestillinger om kunstneres samfunnsmandat og ideer om kunstens frihet artikulert, hvor kunstens frihet kan sies å være en grunnleggende forutsetning for kunstens kulturelle og sosiale funksjoner. Denne spenningen mellom markedstilpasning og *agency* som settes i spill, videreføres i refleksjonen omkring konseptet 'entreprenørskap'. I de tidligere publikasjonene våre har vi derfor også diskutert talen om entreprenørskap blant lærere og ledere i høyere musikkutdanning (Angelo et al., 2019).

På den ene siden tegnes det et bilde av entreprenøren som en slags gründer, en innovativ person som skaper verdier for seg selv og samtidig tjener samfunnet på en eller annen måte. I denne sammenhengen ses samfunnet som noe som både skal bli tjent og underholdt, i pakt med vekslende forventninger. Musikeren må dermed innta en pragmatisk rolle, til og med til tider være relativt kynisk – som en økonomisk aktør som yter en ønsket tjeneste for å møte markedets behov. Entreprenør-musikeren er altså en som tilpasser seg markedets behov. På den andre siden finnes det også

forestillinger om entreprenør-musikeren som en autonom agent som har makten, kunnskapen og lyst til å forandre og forbedre samfunnet. Man tenker at samfunnet har behov for forandring, og musikeren kommer i denne sammenhengen til å få en rolle som en som *vekker* folk. Musikers mandat sies å være å provosere, skape nye tanker og nye innsikter, og stille spørsmål ved tatt-for-gittheter i samfunnet, ikke minst av økonomisk karakter. Igjen fremstår musikeren som en potensiell *rebell* som i kraft av sitt kunstnerskap kan bidra til sosial endring. I en slik kontekst blir det risikabelt å legge for mye vekt på tilpasningen til markedet, noe som i sin tur reiser spørsmålet om hva det vil si å være en «virkelig kunstner».

Talen omkring entreprenørskap preges altså av den samme spenningen som refleksjonene omkring musikers mandat versus kunsten/kunstnerens frihet. Den «industrielle musikeren», som begrenser virksomheten sin til å imøtekomme forventningene fra markedet rundt seg, settes som motsetning til den «genuine kunstneren», som besitter talent og mulighet til å vekke samfunnet rundt seg. Slik vurderes økonomiske og kunstneriske interesser som potensielle kilder til dyp konflikt i utviklingen av musikers identitet, idet markedet oppfattes å kunne innvirke negativt på og redusere kvaliteten på kunstnerisk arbeid.

På denne måten kan entreprenørskapskonseptet også aktualisere idealet om *kritisk refleksjon*, slik dette er knyttet til profesjonalisering og akademisering av høyere musikkutdanning. Idealet om kritisk refleksjon forankres i en forståelse av høyere musikkutdanning som del av et utdanningssystem som søker å bidra til utviklingen av ansvarlige og aktive deltagere i et demokratisk samfunn. Denne forståelsen kan også ses i sammenheng med mandatkonseptet. Musikere ses som demokratiske aktører og ansvarsbevisste deltagere i samfunnet, kapable til å identifisere og diskutere ulike utfordringer.

Filosofisk perspektivering II: Entrenørskapstenkning og nyliberalistisk tankegods

Spenningene som antydes ovenfor kan sies å være relatert til og formidle en overgripende og gjennomgående motsetning mellom det å utdanne

«markedstilpassede» eller «autonome» musikere. I denne andre filosofiske perspektiveringer vår, spør vi derfor: Hvordan kan så en tenkning om viktigheten av markedet og markedets behov i våre tidligere publikasjoner ses i relasjon til det nyliberalistiske tankegodset som må kunne sies å prege den generelle utdanningspolitiske diskursen (Varkøy, 2021)?

Innenfor musikkpedagogisk sosiologi og filosofi finnes svært mye forskning på og litteratur om hvordan en nyliberal økonomisk politikk har bidratt til en utdanningstenkning med vekt på å «produsere» musikere og musikkpedagoger som besitter kunnskap som imøtekommer samfunnets og markedets behov (se bl.a. Horsley, 2014; Johansen, 2012, 2021; Karlsen, 2019; Smith, 2015; Woodford, 2015).

Generelt kan man si at termen 'nyliberalisme' er knyttet til verdier som *konkurrans*e og *konkurrans*eevne, og til synsmåter hvor idealer og prinsipper fra næringsvirksomhet blir retningslinjer for hvordan utdanningskvalitet skal bli ivaretatt og forbedret. Nyliberalisme kan vurderes som en type *politisk rasjonalitet*; en bestemt måte å tenke på om politikk og samfunn (Foucault, 1979). Politisk rasjonalitet er en form for *governmental reason* (Hindness, 2006). Foucault benyttet i utgangspunktet termen *governmentality* for å beskrive en bestemt måte å administrere befolkningen i moderne europeisk historie, innenfor rammene av staten som idé. Senere utviklet han dette til å omfatte teknikker og prosedyrer som er designet for å styre oppførselen hos både individer og grupper på alle nivåer, ikke bare på administrativt eller politisk nivå.

Når musikk (og annen kunst) i politiske, utdanningsmessige og offentlige sammenhenger til tider kan synes å bli behandlet som overskuddspreget luksus, den litt overflødige kremen på toppen av samfunnskaken, kan dette ses i lys av en kulturell situasjon hvor vi alle gradvis blir pakket inn i en tenkemåte hvor alt forventes å være «relevant» og «nyttig» i en relativt snever forstand (Pio & Varkøy, 2012, 2015). I nyliberal utdanningspolitikk ankommer instrumentalismen i form av *buzzwords* som 'evidensbasert', 'kontroll' og, ikke minst, 'relevans' (Pio, 2012). Slike ideer er i sin tur forbundet med en *mål-middel-tenkning* hentet fra produksjons- og næringslivet, og generell *markedstenkning*. En slik instrumentell tenkning vil også kunne prege tenkningen om og i høyere musikkutdanning (Angelo et al., 2021; Bowman, 2005; Varkøy, 2007).

I våre tidligere publikasjoner diskuterer vi altså at det på den ene siden tales om entreprenør-musikeren som en som tilpasser seg markedets behov, mens det på den andre siden kommer til uttrykk forestillinger om entreprenør-musikeren som en autonom agent med makt, kunnskap og lyst til å forandre og forbedre samfunnet (Angelo et al., 2019). Dette siste står med all tydelighet frem som en motsats til det markedsorienterte nyliberalistiske tankegodset. Hvordan kan man så vurdere denne motstanden? Er den en konservativ og nostalgisk tendens, et forsvar for det bestående i enhver form innenfor den gamle konservatorietradisjonen? Eller kan den muligens like gjerne ses i lys av Konrad Paul Liessmanns (2008) dekonstruksjoner av termer som 'kunnskapssamfunn' og 'livs-lang læring', hvor han blant annet hevder at denne form for «nytale» er et uttrykk for en prosess hvor universiteter omformes til forretningsvirksomhet i en nyliberal verden som har glemt enhver idé om *Bildung* (danning) (jf. Varkøy, 2017, kap. 2)?

Ifølge Liessmann er universitetene i dag truet av en tsunami av kriterier og evalueringsmetoder fra den økonomiske sfæren. Med termen *Unbildung* (av-danning eller ikke-danning), vil Liessmann fokusere på dagens intensive interaksjon med et kunnskapsbegrep tømt for enhver idé om danning. Om vi i dag i det hele tatt taler om danning, betyr ikke dette vekt på kunnskap om og forståelse av egen kulturarv og foredling av våre egne evner – for eksempel knyttet til empati og medfølelse, hevder han. Det er mer eller mindre begrenset til faktorer som marked og ferdigheter (*skills*), effektivitet og *impact*, relevans og *employability* – akkurat som alt annet i et samfunn basert på en nyliberal politisk rasjonalitet.

Om vi følger Liessmann, blir det for enkelt å vurdere skepsis overfor entreprenørskapskonseptet og -tenkningen som pur nostalgisk tilbake-skuen. Kan hende kan det også ses som forsøk på å ta kontroll over strømmen av nyliberale *buzzwords* i akademia og høyere musikkutdanning og forskning? Et viktig aspekt ved et slikt forsøk på å ta kontroll over diskursen, vil i så fall være en bredere forståelse av termer som *impact* og 'relevans', hvor økonomiske og teknokratiske diskurser ikke får dominere innenfor humanistiske og kunstneriske felt (Østerberg, 2012). Finnes det her, med andre ord, forsøk på å erobre definisjonsmakten, og ny-tenke konsepter ved å gi dem en relevant (!) mening i en høyere

musikkutdanningskontekst, og å re-introdusere muligheten for å snakke om utdanning av orkestermusikere innenfor et «orkestermusikerspråk» og kunstspråk? Slik sett kan naturligvis nyliberalistisk tankegods vurderes som en trussel mot menneskelig virksomhet av kunstnerisk karakter. Kan den stigende forståelsen av kunstutdanning som profesjonsutdanning, utgjøre et element i en slik trussel?

Re-romantiseringens mulighet

Det er ikke uvanlig at tenkning omkring kunstutdanning som profesjonsutdanning preges av en anti-romantisk holdning (se bl.a. Mangset, 2004). Dette preger for eksempel også Richard Sennetts diskusjoner av forholdet mellom kunst og håndverk, kunstnere og håndverkere (Sennett, 2009). En anti-romantisk holdning og «nøktern» forståelse av kunst som fenomen og dermed også kunstutdanning – som profesjonsutdanning, kan tyde på at vi er i ferd med å havne i det Byung-Chul Han (2018b) omtaler som et «forskjellsløshetens helvete» – hvor det ikke er noe «spesielt» med kunst og kunstutdanning, og man kan anlegge ett og samme teoretiske perspektiv på kunstnerens og for eksempel lærerens utdanning og virke.

Vårt aller siste poeng er derfor knyttet til den koreansk-tyske kunstfilosofen Byung-Chul Hans tenkning. Han hevder at kunstfeltet i dag preges av en konsumentmentalitet med effektivitet, umiddelbar relevans og *impact* i fokus. Denne mentaliteten kommer til uttrykk i det han kaller «glatthetens estetikk». Kunst har blitt en vare vi kjøper for umiddelbar og ren nytelse – i et marked (Han, 2018b). Med termen 're-romantisering' markerer Han imidlertid en kritisk distanse til denne mentaliteten, og drøfter hvordan romantikk blant annet handler om å gi det ordinære en høyere mening, å tilkjenne det som alltid er til stede en mystisk dimensjon, å anerkjenne det ukjente i det kjente, og å tildele det endelige en illusjon av uendelighet (Han, 2018a). Re-romantisering handler dermed om å gjenbeskrive verden poetisk; om igjen å våge å forholde oss til *det skjønne* i naturen og kunsten. Han fremholder viktigheten av å møte en skjønnhet som ryster oss, som er uforståelig i sin fremmedhet. Det handler om å gi verden tilbake sin gåtefulle verdighet og skjønnhet (Rinholm

& Varkøy, 2021). En slik tenkning kan også ses i lys av den amerikanske musikkpedagogiske filosofen Estelle Jorgensens begrep *reverence* (ærbødighet) (Jorgensen, 2008, s. 20–25). For Jorgensen handler dette om opplevelser av å stå på «hellig grunn».

Vi tillater oss å trekke Hans tenkning et skritt videre. Han snakker om å re-romantisere kunstverket, mens vår tekst her handler om utdanning, altså om menneskelige dannelsprosesser. Kan vi da tenke oss en re-romantisering av forestillingene våre om mennesket – og utdanning? Kanskje det? Re-romantiseringkonseptet ville i så fall kunne være til inspirasjon for å tenke nytt om kunstfenomenet, så vel som om utdanning og dannelsprosesser. Og vi lar følgende retoriske spørsmål bli hengende: Er angsten for «det romantiske» i ferd med å lede diskusjoner av høyere musikkutdanning i en teknisk-byråkratisk retning, knyttet til det som er teknisk beskrivbart og håndterlig (Nielsen, 1994, s. 133)?

For å ivareta det emosjonelle og eksistensielle fundamentet for kunst som livsfenomen, både for studenter, musikere og publikum, er det for oss nødvendig å holde fast ved det følgende: Vi vet at musikerutdanning har mange profesjonstrekk. Samtidig er det noe mer, eller kanskje snarere noe helt annet, på spill i kunstfeltet. Noe som overskrider profesjonstenkning og diskusjoner om samfunnsmandat, entreprenørskapstenkning og inspirasjoner fra nyliberalistisk tankegods. Om diskusjonen av slike perspektiver skal få den dybde og intensitet den fortjener, forutsetter det en fortrolighet med kunstens foruroligende og urovekkende trekk, det opprørende ved kunsterfaringen. Høyere musikkutdanning kan ikke unndra seg dette ansvaret. Det kan altså være nødvendig å fastholde spenningen, det motsetningsfulle og paradoksale forholdet mellom autonomi og heteronomi, samtidig som vi fremhever hvordan polene i denne dikotomien er meningsskapende i kraft av sin forskjellighet. Nettopp spenningen, motsetningene, det mangetydige og paradoksene, er det som er poenget, ikke «løsningen».

Referanser

- Abbott, A. (1988). *The system of professions: An essay on the division of expert labor*. Chicago University Press.

- Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Gyldendal.
- Adorno, T. W. (2006). *Minima moralia* (A. Linneberg, Overs.). Pax Forlag.
- Angelo, E. (2012). *Profesjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser*. [Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet]. NTNU Open. <http://hdl.handle.net/11250/270300>
- Angelo, E. (2016). Music educators' expertise and mandate: Who decides, based on what? *Action, Criticism and Theory in Music Education*, 15(2) 178–203. https://www.academia.edu/23899733/Music_Educators_Expertise_and_Mandate_Who_Decides_Based_on_What
- Angelo, E. & Georgii-Hemming, E. (2014). Profesjonsforståelse. En innfallsvinkel til å profesjonalisere det musikkpedagogiske yrkesfeltet. *Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 15*, 25–47. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2372661?show=full>
- Angelo, E., Varkøy, Ø. & Georgii-Hemming, E. (2019). Notions of mandate, knowledge and research in Norwegian classical music performance studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 3(1), 78–100. <https://doi.org/10.23865/jased.v3.1284>
- Angelo, E. & Varkøy, Ø. (2012). Væren og makt. Om opplevelser og forståelser av instrumentalpedagogiske praksiser. I S. E. Holgersen, S. G. Nielsen & L. Vakeva (Red.), *Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 13*, 93–114.
- Arendt, H. (2012). *Vita activa* (C. Janss, Overs.). Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Overs.). Harvard University Press.
- Bowman, W. (2005). Music education in nihilistic times. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 29–39.
- Christensen, S. (2012). *Kirkemusiker – kall og profesjon. Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/172452>
- Danielsen, B. Å. B. & Johansen, G. (2012). Music teacher education as professional education. I B. Å. B. Danielsen & G. Johansen (Red.), *Educating music teachers in the new millenium. Multiculturalism, professionalism and music teacher education in the contemporary society* (NMH-publikasjoner 2012:7, s. 31–44). Norges musikkhøgskole.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2017). The academisation of popular music in higher music education: The case of Norway. *Music Education Research*, 19(4), 438–454. <https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1204280>
- Dyndahl, P. & Varkøy, Ø. (under utgivelse). *Do we all have to be 'leftists'? A dialogue about music education research – and polarization, identity politics, class struggle etc.*

- Foucault, M. (1979). *Omnes singulatim: Towards a criticism of 'political reason'*. *The tanner lecture on humane values* (Foredrag ved Stanford University, 10. & 16. oktober). Hentet fra https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/f/foucault81.pdf
- Gaunt, H. (2008). One-to-one tuition in a conservatoire: The perceptions of instrumental and vocal teachers. *Psychology of Music*, 36(2), 215–245. <https://doi.org/10.1177/0305735609339467>
- Gies, S. (2019). How music performance education became academic. On the history of higher music education in Europe. I S. Gies & J. H. Sætre (Red.), *Becoming musicians – student involvement and teacher collaboration in higher music education* (s. 31–52). Norges musikkhøgskole.
- Grimen, H. (2008). Profesjon og kunnskap. I A. Molander & L. T. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 71–86). Universitetsforlaget.
- Han, B.-C. (2018a). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Ullstein Verlag.
- Han, B.-C. (2018b). *Saving beauty*. Polity Press.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse* (E. Øverenget & S. Mathisen, Overs.). Pax Forlag.
- Hindness, B. (2006). Politics and governmentality. *Economy and Society*, 26(2), 257–272.
- Horsley, S. (2014). *A comparative analysis of neoliberal education reform and music education in England and Ontario, Canada*. The University of Western Ontario.
- Johansen, G. (2012). Why should music teacher educators pay attention to the global crises of economy and climate? I B. Å. B. Danielsen & G. Johansen (Red.), *Educating music teachers in the new millenium. Multiculturalism, professionalism and music teacher education in the contemporary society* (NMH-publikasjoner 2012:7, s. 219–231). Norges musikkhøgskole.
- Johansen, G. (2021). The conservatoire and the society. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene. Utfordringer, ansvar og muligheter* (s. 139–154). Norges musikkhøgskole.
- Johansson, S. (2021). *Litteraturens slut*. Länta.
- Jordhus-Lier, A. (2018). *Institutionalising versatility, accommodating specialists. A discourse analysis of music teachers' professional identities within the Norwegian municipal school of music and arts* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <http://hdl.handle.net/11250/2480686>
- Jorgensen, E. (2008). *The art of teaching music*. Indiana University Press.
- Kant, I. (1987). *Critique of judgement*. Hackett Publishing Company.
- Karlsen, S. (2019). Competency nomads, resilience and agency: Music education (activism) in a time of neoliberalism. *Music Education Research*, 21(2), 1–12. <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1564900>

- Kyvik, S. (2006). *Endringsprosesser i høyskolesektoren i Vest-Europa* (NIFU arbeidsnotat 2006:07). <https://www.nifu.no/publications/1028275/>
- Liebsmann, K. (2008). *Theorie der Unbildung*. Piper.
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: *Kunstnerroller i endring* (TF-Rapport 215). Telemarksforskning.
- Messel, J. & Smeby, J.-C. (2017). Akademisering av høyskoleutdanningene. I S. Mausethagen & J.-C. Smeby (Red.), *Kvalifisering til profesjonell yrkesutøvelse* (s. 44–56). Universitetsforlaget.
- Molander, A. & Terum, L. I. (Red.). (2008). *Profesjonsstudier*. Universitetsforlaget.
- Myndigheten för kulturanalys. (2021). *Så fri är konsten. Den kulturpolitiska styrningens påverkan på den konstnärliga friheten* (Rapport 2021:1). Myndigheten för kulturanalys.
- Nielsen, F. V. (1994). *Almen musikkdidaktik*. Christian Ejlers forlag.
- Osland, O. (2017). Om «akademisering» av dei korte profesjonsutdanningen. *Nytt norsk tidsskrift*, 34(4), 428–436. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3053-2017-04-09>
- Pio, F. (2012). *Introduktion af Heidegger til de pædagogiske fag*. Musikkpædagogiske studier, Bd. 4. Aarhus Universitet.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99–116.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2015). Introduction. An ontological turn in the field of music and music education. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 1–14). Springer.
- Ranciére, J. (2012). *Sanselighetens politikk* (A. B. Maurseth, Overs.). Cappelen Damm Akademisk.
- Rinholm, H. & Varkøy, Ø. (2021). Et forsvar for kunstverket. Re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene. utfordringer, ansvar og muligheter* (NMH-publikasjoner 2021:2, s. 121–137). Norges musikkhøgskole. <https://hdl.handle.net/11250/2754589>
- Røed, K. (2019). *Kunsten og livet. En bruksanvisning*. Flamme forlag.
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2017). Hva er musikk godt for? I Ø. Varkøy, *Musikk – dannelse og eksistens* (s. 125–139). Cappelen Damm Akademisk.
- Sennett, R. (2009). *The craftsman*. Penguin Books.
- Smith, G. (2015). Neoliberalism and symbolic violence in higher music education. I L. DeLorenzo (Red.), *Giving voice to democracy in music education. Diversity and social justice in the classroom* (s. 65–85). Routledge.
- Söderman, J. (2013). The formation of ‘hip-hop academicus’ – how American scholars talk about the academisation of hip-hop. *British Journal of Music Education*, 30(3), 369–381. <https://doi.org/10.1017/S0265051713000089>

- Tønsberg, K. (2013). *Akademiseringen av jazz, pop og rock – en dannelsesreise*. Akademika.
- Varkøy, Ø. (2007). Instrumentalism in the field of music education. Are we all humanist? *Philosophy of Music Education Review*, 15(1), 37–52.
- Varkøy, Ø. (2012). Den musikalske erfaringens egenverdi. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 41–58). Abstrakt forlag.
- Varkøy, Ø. (2015a). The intrinsic value of musical experience. A rethinking: Why and how? I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 45–60). Springer.
- Varkøy, Ø. (2015b). Pierre Bourdieu and the autonomy of art: The idea of art as critique. I P. Burnard, Y. H. Trulsson & J. Söderman (Red.), *Bourdieu and the sociology of music education* (s. 143–158). Ashgate.
- Varkøy, Ø. (2017). *Musikk – dannelse og eksistens*. Cappelen Damm Akademisk.
- Varkøy, Ø. (2021). Neoliberalism as political rationality. A call for heretics. I R. Wright, G. Johansen, P. A. Kanellopoulos & P. Schmidt (Red.), *The Routledge handbook to sociology of music education* (s. 247–257). Routledge.
- Varkøy, Ø., Angelo, E. & Rolle, C. (2020). Artist or crafts(wo)man? *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 5(1), 7–32. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.3940997>
- Woodford, P. (2015). Confronting innocence: Democracy, music education, and the neoliberal ‘manipulated man’. I L. DeLorenzo (Red.), *Giving voice to democracy in music education. Diversity and social justice in the classroom* (s. 51–64). Routledge.
- Østerberg, D. (2012). Nyttens begrensinger. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 17–28). Abstrakt forlag.

KAPITTEL 6

Profesjonalitetens pris – om ambivalens og profesjonalisering blant konsertarrangører

Bård Kleppe

Telemarksforsking

Ola K. Berge

Telemarksforsking

Abstract: In the fields of art and music, *professionalization* is an important prerequisite for success in an increasingly globalized and competitive market. In Norway, professionalization is a recurrent topic in policy papers, and several cultural policy schemes aim at increased professionalization. Professionalism is also a key concept when referring to musicians and artistic activity. Who are professionals and who are amateurs decides who are inside and who are outside when recognition and grants are to be awarded. At the same time, professionalization also comes with a considerable downside, which is largely undescribed and unrecognized. In this paper, we discuss the term professionalization both as a theoretical as well as a rhetorical concept. Based on two different studies of concert promoters, we describe and analyse the downsides, both in terms of increased expenses and reduced enthusiasm among volunteers.

Keywords: professionalization, concert promoters, opera, popular music

Introduksjon

‘Profesjonell’ og ‘profesjonalisering’ er blant de mest brukte honnrordene på musikk- og kulturfeltet. I den siste kulturmeldinga kan vi lese at «Norsk kulturliv har vore gjennom ei svært positiv utvikling dei siste

Sitering: Kleppe, B. & Berge, O. K. (2022). Profesjonalitetens pris – om ambivalens og profesjonalisering blant konsertarrangører. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 6, s. 147–170). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch6>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

tiåra, med auka profesjonalisering og stor kvalitetsheving» (Meld. St. 8 (2018–2019), s. 8). Profesjonalisering framstår som en viktig forutsetning for å lykkes i et stadig mer globalisert og konkurranseutsatt marked. På flere områder opprettes det kompetansesenter, og flere kulturpolitiske ordninger skal bidra til at musikkfeltet og musikkbransjen blir profesjonalisert. Profesjonalitet er også et sentralt begrep når man omtaler musikere og kunstnerisk virksomhet. Hvem som er profesjonelle og hvem som er amatører avgjør hvem som er innenfor og hvem som er utenfor når anerkjennelse og tilskudd skal tildeles. Både musikerne og alle som jobber med musikkformidling skal profesjonaliseres.

I dette kapittelet spør vi hvilke økonomiske, sosiale, symbolske og kulturelle konsekvenser profesjonaliseringen kan få for musikkfeltet. For profesjonaliseringen har noen konsekvenser, og kommer, slik vi vil vise i dette kapittelet, med en pris. (For en filosofisk problematisering av profesjonaliseringen, se Varkøy & Angelo, kapittel 5 i denne utgivelsen) Denne prisen snakkes det overraskende lite om på kulturfeltet sammenlignet med for eksempel på idrettsfeltet. På idrettsfeltet tydeliggjøres dette i begrep som breddeidrett og toppidrett, og det er stadig pågående diskusjoner om hvorvidt samspillet mellom disse er fruktbart for begge. På musikk- og kulturfeltet har man stort sett slått fast at denne symbiosen er utelukkende positiv.

En slik ensidig positiv holdning står imidlertid i kontrast til flere empiriske funn gjort i forskningsprosjekt der forholdet mellom bredde og topp, grasrot og elite, amatører og profesjonelle har blitt tematisert. Flere miljø forteller for eksempel om redusert entusiasme blant ildsjeler og frivillige i etterkant av profesjonaliseringsprosesser, der den kunstneriske kvaliteten kanskje har økt, men nærheten og samspillet mellom utøvere og miljøet de henvender seg til har minsket. Dette har i sin tur enten ført til at publikum har falt fra, eller at de har utfordret profesjonaliseringen gjennom å opprette nye, amatørorienterte arenaer.

Også forskningen peker på at profesjonalisering ikke er den eneste megatrenden på kulturfeltet. For eksempel er målsettinger om demokratisering av eller mangfold i kulturfeltet svært godt kjent i kulturpolitikkforskningen, der de ofte ses som sentrale i kulturpolitikken helt siden 50-tallet (Mangset & Hylland, 2017). Mer spesifikt omtaler kulturforskere

videre en parallell og delvis kontrær trend knyttet til demokratisering i form av deltagerkultur. Her beskrives *reduerte* skiller mellom for eksempel konsumenter (publikum) og produsenter eller arrangører og artister, ofte tematisert gjennom begrep som «participatory culture» (Berg, 2020; Jenkins, 2006; Jenkins et al., 2013) og «DIY» (Spencer, 2005), eller med neologismer som «the pro-am revolution» (Leadbeater et al., 2004), «produsage» (Bruns, 2008) og «prosumption» (Toffler, 1981). I en slik deltagerkultur, forsterket av en tiltagende digital revolusjon, invites det til det motsatte av hva som ofte tenkes som profesjonalisering, nemlig at skillene mellom de ulike leddene i kulturnæringskjeden viskes ut eller blir utydelige. Publikum og grasrota tas slik aktivt med inn både i (tradisjonelt) kunstneriske valg og verdsettingssystemer, og i PR og kommunikasjonsarbeid.

Også i ulike politiske kontekster der kultur inngår i det aktuelle politiske ansvarsområdet kan man finne eksempler på ulike syn på hvilken verdi amatørskap og deltagerkultur tillegges, og hvordan denne forstås i relasjon til profesjonalitet og det profesjonelle. I boka *Frivillig kulturvern. Et kulturvern innenfra* (Løkka et al., 2021) beskriver forfatterne for eksempel hvordan Klima- og miljødepartementet (og direktoratet Riksantikvaren), som har ansvaret for det frivillige kulturminnevernet i Norge, har et annet syn på denne tematikken enn søsterdepartementet Kultur- og likestillingsdepartementet. I Klima- og miljødepartementet ses amatører eller frivillige i langt større grad på som en ressurs, og de tilkjennes dessuten langt mer faglig autoritet og autonomi enn hva som er tilfelle i Kulturdepartementet. Det profesjonelle nivået gis heller ikke det hegemoniske eierskapet til definisjonsmakt av verdi og kvalitet, blant annet fordi frivillig engasjement anses som en verdi i seg selv, som for eksempel er tilfelle i stortingsmeldinga om kunst og kultur det refereres til innledningsvis.

I sin analyse trekker Løkka et al. (2021) fram at en årsak til dette kan være at Klima- og miljødepartementet først og fremst bygger sitt verdsettelsessystem på en såkalt antikvarisk tilnærming, med et tilhørende teknisk-juridisk, objektivt klassifiseringssystem. Kultur- og likestillingsdepartementet bygger på sin side sin forståelse i større grad på (et uavhengig) kunstfaglig skjønn (Løkka et al., 2021). I dette skjønnet står fokuset

på profesjonalitet og profesjonalisering sterkt, samtidig som kvalitet og profesjonalitet ifølge Løkka et al. gjerne omtales som en og samme ting. Den viktigste grunnen til dette er ifølge forfatterne nettopp at den statlige kulturpolitikken har vært opptatt av å profesjonalisere kultursektoren og gjøre kunst- og kulturarbeid til bærekraftige yrker og profesjoner. Mye kulturpolitikk har derfor dreid seg om institusjonsbygging og å utvikle infrastruktur for å profesjonalisere kunst- og kulturarbeid. I dette arbeidet har det vært viktig å operere med klare skiller mellom profesjonelle og ikke-profesjonelle utøvere (Løkka et al., 2021). I kulturminnepolitikken, derimot, har man ikke hatt det samme fokuset på å skulle bygge institusjoner eller avgrense en kunstnerpopulasjon, og har dermed hatt mindre behov for å holde på skillet mellom profesjonell og amatør.

Med utgangspunkt i disse delvis spenningsfylte, motsetningsfylte trendene i både politikk og praksisfeltet, og basert på empiriske studier av konsertvirksomhet i Norge, analyserer vi i dette kapittelet hva som skjer når kravet til profesjonalisering møter idealisme blant arrangører av konserter innen ulike musikksjangre. Blant de mange åpenbart positive sidene ved profesjonaliseringen, finner vi også at denne har sin pris. Både økonomisk, ved at konsertarrangører har opplevd en avtagende inntjening, som vi tror henger sammen med en stadig økende profesjonalisering, der stadig nye profesjonelle aktører skal hente ut lønn, men også innen en rekke andre områder. Blant disse andre effektene fokuserer vi særlig på sosiale og kulturelle konsekvenser, og dermed, i siste instans, konsertarrangørenes relasjon til frivillige, til publikum og til de mange ikke-profesjonelle deltagerne. Empirisk vil vi i hovedsak basere oss på to ulike studier av musikkfeltet: en studie av region- og distriktsopera og musikkteater gjennomført i 2016 og en bredere studie av norske konsertarrangører gjennomført i 2019.

Profesjonalitet og profesjonalisering

Før vi ser nærmere på de empiriske eksemplene er det på sin plass å spørre hva som menes med profesjonalitet og profesjonalisering, og hvilken mening som tillegges disse begrepene når de benyttes. Er det en fastlagt tilstand, eller er det et nivå som stadig tilstrebes? Selv om

profesjonalisering er et begrep som opptrer i de fleste kulturpolitiske dokumenter, er begrepet tvetydig og i liten grad forklart eksplisitt. I noen sammenhenger beskriver det kvalitet ved det som gjøres, altså at profesjonalitet tilsvarer høy kvalitet, og at profesjonalisering dermed handler om å høyne kvaliteten på den oppgaven som utføres.¹ I andre sammenhenger brukes det som en motsats til frivillighet eller amatørvirksomhet, altså om betalt arbeid. I den siste kulturmeldinga synes den sistnevnte forståelsen mest utbredt. Her finner vi flere formuleringer som framhever symbiosen mellom det profesjonelle og det frivillige:

Det frivillige kulturlivet er inngangen til kulturlivet for mange. Noreg har eit vitalt og levande frivillig kulturliv. Eit sterkt frivillig kulturengasjement er ein nødvendig føresetnad for det profesjonelle kulturlivet. Det er tett samspel og glidande overgangar mellom det profesjonelle og det frivillige kulturlivet.

Gjennomgående for slike formuleringer er også at de beskriver denne symbiosen og dette samspillet som utelukkende positivt.

Begrepsmessig er profesjonalisering tett knyttet til begrepet profesjon. Innenfor sosiologien er dette et eget fagfelt. Her forstår man profesjoner som en yrkestype «som utfører tjenester basert på teoretisk kunnskap ervervet gjennom en spesialisert utdanning» (Molander & Terum, 2008, s. 13). Dette er også et flertydig begrep som både kan defineres smalt og bredt. Vanligvis defineres en profesjon som en bestemt type yrke som anvender sin ekspertise til å utføre samfunnsnyttige tjenester. I kraft av sin utdanning, yrkestittel og medlemskap i en profesjonsforening har de profesjonelle adgang til å utføre visse tjenester i samfunnet (Molander & Terum, 2008, s. 13). Tradisjonelt er leger og advokater typiske eksempler på profesjoner med særskilte utdanninger som gir særskilt tilgang til yrkesutøvelse, og gjerne også en betydelig autonomi til å ta avgjørelser i kraft av deres profesjon. Profesjonalitet i slikt henseende innebærer en eksklusivitet basert på en særskilt utdannelse og derigjennom en autorisasjon. Tilsvarende gjelder også for sykepleiere, veterinærer og farmasøyter. Her er verken kvalitet eller inntekt nevnt særskilt, men heller ansett som en selvfølgelig konsekvens av profesjonen og profesjonsutdannelsen.

1 I profesjonsstudier kalles dette det «performative» aspektet ved en profesjon.

Har man avlagt en medisinsk eksamen innehar man den kvaliteten som er nødvendig for å være lege. Og videre, jobber man som lege, er man berettiget lønn i tråd med det.

Som vi allerede har sett i kapittel 3 (Heian), er ikke dette like tydelig innenfor musikkfeltet. Her finner man flere nyanser og gråsoner, både i faglig og økonomisk forstand. Vi finner også variasjoner mellom kunstarter. Norge har i en årrekke hatt en offensiv kunstnerpolitikk bestående av stipender og andre økonomiske virkemidler som har rettet seg mot profesjonelle kunstnere. Dermed har det også blitt nødvendig å definere hvem som er omfattet av denne politikken. Kunstnerorganisasjonene har forsøkt i noe ulik grad å utføre profesjonskontroll. Selv om kunstnerorganisasjonene ikke lenger har noen direkte innflytelse over hvem som kan motta stipend, har flere av kunstnerorganisasjonene klare krav til medlemskap som enten fordrer en særskilt utdanning eller at medlemmet kan vise til arbeid som har gjennomgått en kunstnerisk vurdering. Særlig gjelder dette billedkunstfeltet og litteraturfeltet, der både utdanning og kunstnerisk kvalitet legges til grunn for opptak. Andre organisasjoner, slik som Creo, har gått fullstendig bort fra en kvalitativ vurdering og inviterer «alle som har inntekt fra kunstneriske eller kunstpedagogiske yrker» inn som medlemmer (jf. www.creo.no).

Creos tilnærming til profesjonsbegrepet er mer i tråd med en utvidet betydning av begrepet definert som et levebrød. Her er det økonomiske aspektet avgjørende, ved at alle som har tilstrekkelig inntekt fra kunstnerisk eller kunstpedagogisk arbeid er anerkjent som profesjonelle musikere.² Dette er på mange måter en omvendt definisjon av hva vi finner i andre yrker: Mens en sykepleier eller en lege fortjener sin inntekt som resultat av sin profesjon, fortjener musikere sin profesjon som resultat av sin inntekt. Hva så med profesjonalitet og profesjonalisering blant andre deler av musikkbransjen, slik som konsertarrangører? Hvordan kan vi forstå profesjonalisering knyttet til en slik virksomhet? Også her finnes det profesjonsrettede utdanninger, uten at det på dette området eksisterer noe profesjonskontroll. Samtidig finnes det en rekke aktører uten noen

2 Det skal her legges til at Creo ikke eksplisitt definerer profesjonalitet på denne måten, men implisitt gjennom krav til medlemskap.

formell utdanning. Dermed vil også profesjon eller profesjonell i denne sammenhengen primært være av økonomisk karakter; det er de som lykkes i markedet som oppfattes som profesjonelle. I tillegg vil deler av arrangørfeltet knytte oppfattelsen av profesjonalitet til en symbolsk økonomi, der det å ha gode meritter vektlegges. For eksempel kan en arrangør innen klassisk musikk eller jazz oppfattes som profesjonell selv om han eller hun ikke kan vise til et økonomisk overskudd, men heller over tid har vist seg å kunne være tidlig ute med å finne talenter, eller over tid holde en særlig høy kvalitetsprofil.

I tråd med dette legger den siste stortingsmeldinga om musikk, St.meld. nr. 21 (2007–2008) *Samspill: Et løft for rytmisk musikk*, an en svært romslig definisjon på profesjonalitet. Her vises det til den tidligere organisasjonen MIC Norsk musikkinformasjon, som i dag er en del av Music Norway, og presiserer at denne definisjonen blir lagt til grunn for meldinga. Den lyder: «Med 'profesjonell' menes komponister og utøvere som befinner seg på et profesjonelt faglig / kunstnerisk nivå, uavhengig av inntjening på virksomheten» (St.meld. nr. 21 (2007–2008), s. 8). Det er grunn til å tro at den samme definisjonen også omfatter distribusjons- og arrangørleddet på musikkfeltet. Meldinga avslutter med å presisere at det kan være glidende overganger mellom amatør- og profesjonell virksomhet, og at det i dette mellomstøket «finnes et stort vekstlag som representerer et stort tilfang av konserter for publikum, og et grunnlag for videre utvikling av utøvere og nye talenter». Igjen ser vi altså at målsettingen er at stadig flere profesjonaliseres.

Hva innebærer så profesjonalitet og profesjonalisering på kunstfeltet? Siden dette har vært en målsetting for mange kulturpolitiske tiltak, har det også blitt diskutert i vurderingene av disse (Hylland et al., 2010; Kleppe et al., 2018; Simonsen, 2010). I en evaluering av en støtteordning for fri scenekunst, der profesjonalisering var et uttalt mål, ble profesjonalisering omtalt på (minst) tre måter: (1) arbeidsrettslig i form av avtaleverk og velferdsordninger, (2) administrativt i form av arbeids- og ansvarsdeling, økonomi m.m., og (3) kunstnerisk (Hylland et al., 2010, s. 72). Her ser vi at kvalitet og organisatorisk ryddighet er avgjørende for å definere noe som profesjonelt.

Selv om profesjonalitet defineres noe ulikt i ulike sammenhenger, brukes det i musikk- og kultursektoren ofte for å markere et skille mot

amatører eller frivillige (Aslaksen, 2004; Becker, 1984; Heian et al., 2008). Siden begrepet amatør i denne sammenhengen har en rekke negative konnotasjoner, benyttes ofte ulike synonymer eller omskrivninger i situasjoner der positive sider ved amatørskap ønskes framhevet, for eksempel grasrot(kultur) eller bredde(kultur). I likhet med profesjonell er *frivillighet* et begrep som i all hovedsak presenteres i positive ordelag (se f.eks. Seggaard, 2020). Også dette erstatter i noen sammenhenger amatør- eller amatørskapsbegrepene. I kulturpolitiske dokumenter er det også et gjennomgående trekk at samarbeid mellom profesjonelle og frivillige beskrives utelukkende positivt (se f.eks. Meld. St. 8 (2018–2019); St.meld. nr. 21 (2007–2008); St.meld. nr. 48 (2002–2003)). Men hvordan forholder dette seg egentlig i praksis? Og hvordan opplever ulike kulturaktører kravet om stadig økende profesjonalisering? I det følgende skal vi se på ulike former for ambivalens knyttet til profesjonalisering med utgangspunkt i to studier av arrangører på musikkfeltet, gjennomført i 2016 og 2019.³

Metode og datagrunnlag

Den første av de to studiene fokuserte på arrangører av opera og musikkteater, den andre på musikkarrangører innenfor en rekke ulike sjangre: rock, pop, klassisk musikk, jazz og folkemusikk. Studien av arrangører innen opera og musikkteater var en kvalitativ studie, som baserte seg på data fra dybdeintervju med arrangører (både profesjonelle, semiprofesjonelle og amatører), og et fokusgruppeintervju med strategisk utvalgte ekspertinformanter. Det totale antall informanter i materialet var 158, fordelt på 37 interne informanter fra de ti institusjonene på feltet region- og distriktsopera og musikkteater, 109 eksterne informanter, samt 14 profesjonelle sangere og orkestermusikere med tilknytning til feltet. Ekspertinformantene var komponist Gisle Kverndokk, kritiker i NRK Eystein Sandvik, direktør for Munch-museet og tidligere direktør i Opera Vest Stein Olav Henrichsen, solist ved DNO&B Espen Langvik, dekan

3 De to studiene er beskrevet i henholdsvis Berge et al. (2016) og Kleppe et al. (2019). Noe av innholdet fra disse er benyttet i dette kapitlet i omarbeidet form.

ved Operahøgskolen Mira Bartov, kritiker i Aftenposten nå rektor ved NMH Astrid Kvalbein, tidligere operasjef ved DNO&B, Bjørn Simensen, samt daværende operasjef ved DNO&B Per Boye Hansen.

I studien av konsertarrangører dybdeintervjuet vi til sammen 34 ulike arrangører fra kulturhus, private scener, arrangørklubber (jazz, rock, folkemusikk, blues, klassisk) og studentkroer. I tillegg intervjuet vi ni artister og managere. Vi gjennomførte dessuten en omfattende survey, og foretok en økonomisk analyse av regnskap fra 787 konserter. I tillegg analyserte vi data fra ulike registre, blant annet fra TONO og fra billettsalg.

To historier om profesjonalisering

Rock: «Før var vi profesjonelle på nachspiel, nå er vi profesjonelle på konsertgjennomføring»

Den første historien som kan illustrere profesjonaliseringen på konsertfeltet er historien om de mange rockeklubbene rundt i landet. Her kunne vi også inkludert jazzklubber, bluesklubber eller folkemusikkarrangører, men det er likevel noe særskilt over rockens møte med profesjonaliseringen. I studien av konsertarrangører intervjuet vi blant annet Pål Bergby, ildsjel, punker, lokalpolitiker og mangeårig leder av Rockeklubben i Porsgrunn. Både Bergbys fortelling, fortellingen om Rockeklubben i Porsgrunn og fortellingen om paraplyorganisasjonen Norsk Rockforbund har alle profesjonalisering som et gjennomgående tema.

Da Bergby engasjerte seg i Rockeklubben på midten av 90-tallet var all aktivitet basert på frivillighet og idealisme. Pengene de fikk inn i døra på konserter gikk utelukkende til å betale bandet, og ble det overskudd, satte de gjerne ned billettprisene for de påfølgende konsertene. Når de skulle få band på besøk inkluderte forberedelsene til konsertene innkjøp av mat samt å re opp senger til bandmedlemmene i leiligheten til Bergby eller hos noen andre som hadde plass. «Fest» var også sentralt i konsertarrangering. Så fort PA-en var på plass jekket man den første ølen, og både band, publikum og arrangør ga seg hen til det man gjerne kan omtale som utagerende festing. Det sosiale knyttet til konsertgjennomføringa var nok et høydepunkt for mange, og mye av motivasjonen til at man la ned mye frivillig arbeid i konsertarbeidet. Samtidig var det ikke

alltid like greit «med drita fulle artister som trashet leiligheten din», som Berby fortalte han av og til opplevde.

En slik «punka» tilnærming til konsertarrangering sto sentralt i mange rockeklubber rundt om i landet. Da Norsk Rockforbund ble etablert i 1982, var det med utgangspunkt i miljøet på Blitz i Oslo. Kjærligheten til musikken, konsertene og festen rundt var drivkrafta, mens ideologien var pragmatisk. En skulle gjøre ting enkelt og en skulle gjøre det selv. Denne holdningen var også del av en større bevegelse. I trebindsverket *The History of Live Music in Britain* (Frith et al., 2019), har forfatterne viet et helt kapittel til «DIY» (*Do It Yourself*)-bevegelsen på slutten av 70- og begynnelsen av 80-tallet der punken og pubene i London var bærende elementer i den blomstrende musikkscenen.

I Norge innså etter hvert arrangørene og Norsk Rockforbund at man trengte kunnskap og kompetanse for å gjøre ting selv. Når spillejobber skulle avtales møtte man i økende grad et profesjonelt bookingapparat som skulle sikre artistene gode praktiske, tekniske og økonomiske rammer. Norsk Rockforbund bidro til en profesjonalisering av arrangørarbeidet generelt, ikke minst den økonomiske delen av det, gjennom kursserier og opplæringsheftet «Feite forestillinger». På slutten av 90-tallet fikk man også et særlig fokus på sikkerhet etter to tragiske ulykker som krevde mange menneskeliv: diskotekbrannen i Gøteborg i 1998 og Pearl Jam-konserten på Roskilde to år senere, der ni personer ble trampet i hjel. Opplæringsheftet til Norsk Rockforbund omfattet også administrative rutiner, markedsføring, økonomistyring, teknisk produksjon og praktisk tilrettelegging, alt for at konsertene skulle bli best mulig for artist, publikum og arrangør. For Rockeklubben i Porsgrunn bidro dette endrede fokuset til en betydelig omveltning av arbeidet. De involverte fikk tildelt ulike ansvarsområder, alle som skulle jobbe frivillig gikk gjennom en opplæring, skrev kontrakt og fikk en ulykkesforsikring. Økonomien ble større, men mer stabil, og klubben fikk støtte fra både kommunen og Kulturrådet.

For mange av de frivillige endret nok motivasjonen seg også. Frivillig arbeid som konsertarrangør var ikke bare fest og moro; for mange var det også første steget inn i en jobb i musikkbransjen eller som kulturformidler. På kulturstudiet i Bø var det blant annet en utbredt holdning

til at arbeid på studentscenen Kroa i Bø var vel så viktig som arbeidet med studiene.

I 2015 endret Norsk Rockforbund navn til Norske konsertarrangører og markerte på denne måten sin posisjon som den viktigste paraplyen for arrangører på tvers av sjangre. Det siste året har organisasjonen også markert seg som en av de viktigste interesseorganisasjonene i kulturpolitiske debatter, ikke minst knyttet til covid-19-pandemien.

Opera: «Kvalitet handler jo om profesjonalitet»

Den andre historien om profesjonalisering på musikkarrangørfeltet tar for seg de såkalte region- og distriktsoperaene og musikkteatrene, og representerer en ganske annen utviklingshistorie enn rockeklubbene beskrevet over. For det første forholder disse seg i større grad til en klart definert kulturpolitisk struktur. På toppen av profesjonaliseringshierarkiet finner vi nasjonalinstitusjonen Den Norske Opera & Ballett (DNO&B) i Bjørvika i Oslo. Her er ambisjonsnivået skyhøyt i alle ledd, og man sikter mot å være blant verdens aller beste operahus. En slik ambisjon har satt fokus på profesjonalitet i alle ledd, ikke minst med tanke på kunstnerisk kvalitet. I tillegg har denne institusjonen som kjent også fokus på kvalitet og profesjonalitet i alt fra arkitektoniske detaljer, tegnet og prosjektert av det verdenskjente arkitektfirmaet Snøhetta, til kostymeverksted, lager og scenetekniske fasiliteter. Operahuset har dessuten en stor markeds- og informasjonsavdeling som kommuniserer profesjonelt med publikum og media, både på tradisjonelle og digitale flater. I tillegg til DNO&B finner vi altså ti ulike institusjoner i Norge som formidler opera og musikkteater på arenaer utenfor hovedstaden, og som får faste statlige og regionale tilskudd til å gjøre dette. De ti skiller seg imidlertid fra hverandre på en rekke områder – i størrelse, organisering, finansiering og kunstnerisk profil. De fire institusjonene som kategoriseres som regionoperaer er Bergen Nasjonale Opera, Opera Sør, Trondheim musikkteater/TSO og Nordnorsk Opera og Symfoniorkester. De seks distriktsoperaene er Opera Trøndelag, Opera Østfold, RingsakerOperaen, Opera Nordfjord, Operaen i Kristiansund og OscarsborgOperaen. Siden alle disse institusjonene er kulturpolitisk ønsket, og i mindre grad avhengig av eller tuftet

på markedsinteresse, inngår de i en nasjonal kulturpolitisk struktur og strategi, som både gir muligheter og har begrensninger. Bruken av begrepene region- og distriktsopera går et langt stykke tilbake, men de ble formalisert gjennom bl.a. Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett som kom i 2002, og i St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*. I den sistnevnte stortingsmeldinga finner vi en forventning eller definering av hvordan regionoperaer skiller seg fra distriktsoperaer: «Med regionopera menes operavirksomhet som tar sikte på å være profesjonell i alle ledd, eventuelt med unntak av operakor. Distriktsopera har et større innslag av amatører/frivillige» (St.meld. nr. 32 (2007–2008), s. 145). Samtidig utdypes det at regionoperaer bør fungere eller oppstå i samarbeid med andre regionale institusjoner, som teatre eller orkester.

Distrikts- og særlig regionoperaene kan med andre ord sies å være ledd i en pågående profesjonalisering av det norske operafeltet spesielt og det klassiske musikkfeltet generelt. Prosessen har dog beveget seg i ulikt tempo ved de ulike institusjonene, og har vært mer gjennomgripende ved enkelte institusjoner enn ved andre. Det har vært en særskilt forventning om at *regionoperaene* skal drive helprofesjonelt. Distriktsoperaene har i større grad basert sin virksomhet på et samspill mellom profesjonelle og amatører. Skillet er imidlertid ikke et helt entydig. For eksempel baserer Opera Østfold og OscarsborgOperaen seg i høy grad på profesjonelle krefter, men regnes i forvaltningen blant distriktsoperaene. En av ekspertinformantene som var med i fokusgruppeintervjuet i studien, mente på tross av dette at et skille mellom de to med fordel kan rendyrkes:

Distriktsoperaer og andre lokale prosjekter kan i prinsippet drive med hva de vil. Men regionsoperaene vi har her i Norge, bør etterstrebe profesjonell standard i alle ledd. De bør i prinsippet være bygget på en profesjonell ambisjon. Alt annet vil ikke bære eller kunne utvikles over tid. De bør også avklare om de skal ha en profesjonell ambisjon og hva det innebærer av mål og strategier. De bør ikke satse på å være treningsarena, de må komme seg videre. I Norge er det slik at alle skal delta, alle skal få oppleve, alle skal ha tilbud. I Bergen kan du for eksempel godt ha fire «operaselskap» som holder på med amatører, for min del, men regionoperaen på Vestlandet må ha en profesjonell ambisjon. Det samme med Regionoperaen på Sørlandet. Da bør det ikke være aksept for at disse skal

være treningsarenaer for andre steder, men at de har sine egne ambisjoner om hvilket tilbud deres region bør ha, og at det bør etterstrebe profesjonell standard. Så kan det ta litt tid å komme dit, men det må være en tydelig ambisjon og forpliktelse. De må komme seg videre, de må bli profesjonelle, de må klare å skape et profesjonelt operatilbud ute i regionene. Ellers er det ikke noen begrunnelse for å benytte nasjonale statlige midler på det.

Selv om 'profesjonalitet' som tidligere antydnet ikke er et entydig begrep og forstås ulikt, opplevde vi i studien av operaarrangører (og utøvere) stadig at det ble satt likhetstegn mellom profesjonaliseringsgrad og kvalitet. Logikken og resonnementet bak denne koblingen syntes å være at en utstrakt bruk av profesjonelle krefter i alle deler av virksomheten, både kunstnerisk, håndverksmessig og administrativt, nærmest automatisk vil sikre en høyere kvalitet på operavirksomheten enn dersom en stor andel ufaglærte står bak. For en av ekspertinformantene var denne sammenhengen helt åpenbar:

Kvalitet handler jo om profesjonalitet. Kvaliteten blir jo ikke bedre av å trekke inn et samarbeid med amatører. Samarbeid med amatører kan jo gi et kulturelt miljø, et engasjement og en interesse for opera som kunstform, man får et publikum fordi så mange mennesker er involvert lokalt. Men kvaliteten på produksjonen i seg selv blir jo ikke bedre av at man trekker inn amatører.

Som informanten selv er inne på, finnes det positive sider ved det å benytte amatører, som institusjoner som ikke inkluderer amatørerne går glipp av. Det er med andre ord ulike typer kvalitet som står på spill, og som ulike aktører forhandler om. Når informanten vi siterte tidligere snakker om å «etterstrebe profesjonell standard i alle ledd», betyr det i realiteten kunstnerisk kvalitet i det som spesifikt skjer på scenen. Representanter for distriktsoperaene, der flere roller, orkester og kor gjerne er bekledd av amatører, vil i mange tilfeller hevde at profesjonalisering strekker seg ut over scenekanten, gjerne til publikumsarbeid, arbeid lokalt med å dyrke fram talenter, samspill med andre lokale kulturaktører osv. Ulike aktører legger altså ulike betydninger i 'kvalitet'. Dermed kan en distriktsoperaarrangør hevde at sin institusjon er profesjonell med samme overbevisning som en regionoperaarrangør, selv om de mener to ulike ting med dette. Siden feltet er hierarkisk, og kunstnerisk kvalitet har svært høy

status i toppen av hierarkiet, vil likevel ikke forsøkene på å forhandle opp de delene av en profesjonalisering som ikke har med kunstnerisk kvalitet å gjøre få særlig gehør her. Et morsomt eksempel er en av distriktsoperaene, som stolt kunne fortelle at kvalitet for dem startet alt på parkeringsplassen der publikum satte fra seg bilene når de skulle på forestilling. Denne omfattende forståelsen av kvalitet fikk ikke særlig anerkjennelse hos de kunstnerisk ambisiøse distriktsoperaene vi fortalte dette til.

Økonomiske konsekvenser

Som vi har antydnet flere ganger har profesjonaliseringen av musikkfeltet medført en rekke økonomiske effekter. Mange av disse har vært feltet til gunst (for eksempel har profesjonaliseringen ført med seg større kulturbudsjetter, både nasjonalt og lokalt, noe som igjen har ført til flere og gunstigere økonomiske støtteordninger), men ikke alle. Flere av informantene i våre to studier peker på at noe var bedre før. Konsertøkonomien som Bergby mintes fra rockeklubben i Porsgrunn var enkel og ukomplisert. Artisten skulle ha litt penger og en kasse pils, ellers var det få andre utgifter. Mange artister spilte også for døra. Da var økonomien og fordelingen grei. De pengene publikum betalte for å se konserten, tilfalt artisten, mens arrangøren arrangerte konserter fordi de syntes det var kjekt. Samtidig bar de liten risiko dersom publikum skulle utebli. Uforutsette utgifter kunne likevel alltid oppstå. En av de tidligste eksemplene på offentlig støtte til rockekonserter finner vi i Kulturrådets tildeling til Bergen Rock Club i 1983. Tildelingen gjelder en festival som også var en del av årsmøte til Norsk Rockforbund. I rapporteringen til Kulturrådet har arrangøren lagt ved regnskap. Her finner vi poster som «knust lampe, kr. 550» og «ødelagt dør kr. 800» (Hylland & Stavrum, 2018).

Dagens konsertregnskaper er langt mer kompliserte. I forbindelse med studien som vi her bygger på, samlet vi inn regnskap for 787 ulike konserter. De fleste av disse inneholdt en rekke utgiftsposter knyttet til reise, servering, overnatting, markedsføring, teknisk produksjon, sceneleie og stemming av flygel, samt personalkostnader til teknisk personell og til arrangementsansvarlig. I tillegg kom billettavgifter og TONO-vederlag. Gjennomsnittstall for de 787 konsertene viste at artisthonorar utgjorde

62 prosent, reise, diett og overnatting 13 prosent og personalkostnader 8 prosent, mens teknisk produksjon utgjorde 12 prosent. Det er altså betydelige utgifter knyttet til en konsert ut over artisthonoraret som må dekkes inn. Og, jo mer profesjonalisert arrangøren er, desto høyere er disse utgiftene. Et eksempel på dette er de mange kulturhusene. Som profesjonelle scener, med kostbare sceneproduksjoner og lønnet personale, er det store kostnader forbundet med å åpne en scene. En representant for et mindre kulturhus fortalte for eksempel at de beregnet en kostnad på 12 500 kroner for å benytte en middels stor sal, inkludert det tekniske utstyret som befant seg der. Denne kostnaden var uavhengig størrelsen på konserten og måtte dekkes inn enten artisten skulle ha fem eller femti tusen i honorar. Dersom artisten ønsket å bære risikoen selv og «spille for døra», måtte de besørge denne kostnaden selv. En slik praksis finner man i dag på de fleste offentlige og kommersielt drevne scenene.

Også for operaarrangørene er kostnadsnivået en negativ konsekvens av profesjonaliseringen. Det koster penger å produsere opera på et høyt nivå. Bruk av profesjonelle utøvere betyr høye lønnsutgifter. «Profesjonell kvalitet» på materielle løsninger er også med på å drive kostnadene i været. Samtidig vil virksomheten alltid ha begrensede midler, og man står gjerne overfor et dilemma mellom å smøre midlene tynt ut over et stort antall aktiviteter og prosjekter, eller å begrense antallet aktiviteter til noen få profesjonelle. I Porsgrunn satte man ned billettprisene dersom man hadde gått i overskudd på en konsert. Flere av konsertarrangørene vi intervjuet, fortalte også at et godt økonomisk resultat medførte at de kunne arrangere flere konserter. Tendensen blant regionoperaene har vært at profesjonaliseringen har medført en konsentrasjon av ressursene, og dermed en reduksjon av omfanget av operaoppsetninger. En informant med tilhørighet til miljøet omkring Nordnorsk opera og symfoniorkester (NOSO)⁴ uttrykte skuffelse over hvordan det profesjonelle «NOSO-konseptet» har ført til at det blir vist mindre opera enn før:

4 Fra 2019 fikk organisasjonen nytt navn, *Arktisk filharmoni*.

Vi føler oss snytt. Vi har kommet tilbake til den tida der opera blir oppfatta som noe som skjer en sjelden gang i blant. [...] Vi har hatt opera i kirka, det er jeg overbevist om at NOSO aldri ville gjøre. For hvis de skulle gjøre det, med prof-fer, ville det koste 800 000, mens vi gjør det for en tiendedel. NOSO-konseptet umuliggjør det.

Profesjonalisering kan altså medføre et redusert aktivitetsnivå, i den forstand at publikum riktignok får oppleve opera av høyere kvalitet, men sjeldnere, sammenlignet med hva de fikk før profesjonaliseringen skjøt fart.

Sosiale og kulturelle konsekvenser

Skal vi tro mange av informantene vi snakket med i de to studiene av konsertarrangører, har ikke profesjonalisering bare økonomiske konsekvenser. Vi finner også en rekke sosiale og kulturelle konsekvenser i materialet vårt. Særlig er slike konsekvenser knyttet til prosesser der profesjonaliseringen fortrenger etablerte amatørbaserte praksiser og løsninger. Konsekvensene kan være at enkeltaktører eller grupper av aktører fortrenses, og at særegne praksiser som er etablert av disse aktørene ikke lenger oppleves som adekvate i en ny og mer profesjonalisert organisering.

Fra rockeklubbene så vi hvordan profesjonaliseringen kunne fortrenge det sosiale engasjementet. Arrangementskompetanse og kunnskap om HMS ble kanskje et viktigere premiss for en arrangør enn en brennende interesse for musikk. Profesjonaliseringen medfører på den måten en langt mer rasjonell tilnærming til arrangøroppgaven. En av våre informanter som jobbet på et stort kulturhus beskrev dette. Han fortalte at «jeg vil helst ikke møte for mange av artistene. Jeg er på jobb, jeg er her for publikum. Jeg blir rett og slett en dårligere forhandler om jeg tar selfies med artistene. Jeg har aldri satt meg ned for å drikke øl med artister. Det gjør meg mindre effektiv». For mange artister som turnerer mye er det nok behagelig å ikke bli rent ned av arrangører som oppfører seg som fjorten år gamle fans. Samtidig vil kanskje noe av magien ved musikken og musikerlivet forsvinne. En av artistene vi intervjuet var tydelig på dette:

Det blir mye mer upersonlig å komme som artist til store scener i forhold til en klubb eller en scene som drives av frivillige. Kulturhus er bemanna av proffer, mye folk som jobber der, arrangementsansvarlig og vakter etc. Mye bemanning, system. Sikkert bra, men som artist er det litt kjedelig. Ikke så mye som står på spill for arrangøren. Entusiasmen mangler. «Å, dette blir rått, vi har gleda oss dritlengje» versus «velkommen, jeg er deres vert her i kveld». Dette gjør noe med musikken og stemningen. En proff arrangør, da må bandet stå for all stemninga. En mindre arrangør, da deler man på ansvaret for å lage stemning.

Selv om informanten også var glad for de profesjonelle rammene, der eksempelvis lyd og lysutstyr var godt, savnet hun åpenbart noe av det personlige preget og lidenskapen. Dette mente hun kunne gå tapt i profesjonaliseringen.

Et eksempel fra operafeltet kan illustrere noe av det samme. I Tromsø hadde man i mange år hatt et svært aktivt amatøroperamiljø, med fokus på det klassiske operarepertoaret. Her ble det arrangert forestillinger på jevnlig basis, med bred folkelig forankring. Man hadde et stort og entusiastisk publikum, og mange amatører i oppsetningen, både i kor og orkester. I tillegg satset man på et innslag av profesjonelle solister, og man hadde også opprettet kontakt med profesjonelle operamiljøer andre steder for å drive lokalt utviklingsarbeid på egne premisser. Alt dette endret seg raskt, ifølge våre informanter, da landsdelen fikk et regionoperatilbud, ved at man i 2009 slo sammen orkester- og operamiljøene i Bodø og Tromsø i NOSO. Som ledd i en omfattende profesjonaliseringsprosess med vekt på kunstnerisk kvalitet, flyttet fokuset fra lokal forankring og deltagelse til i langt større grad å basere seg på heltidsmusikere og -sangere, samt å inngå i et nasjonalt og internasjonalt kretsløp av profesjonelle operaaktører. NOSO dreide også repertoarvalget bort fra klassikerne og over mot et bredere og mer samtidstypisk repertoar samtidig som de etablerte egnede lokaler til å spille i. Et ledd i den nye organiseringen innebar at de to ensemblene Bodø Sinfonietta og Tromsø Kammerorkester ble slått sammen til ett orkester, med vekselvis øving i de to byene. Selv om status som distriktsopera tilførte virksomheten nye midler, var dette ifølge informantene ikke nok til å hindre at sammenlåingen førte til et kvantitativt redusert tilbud. Man opplevde dermed

at det med den nye organiseringen ble *færre* forestillinger, med et *annet* repertoar og med *mindre* deltagelse fra lokale aktører.

En av informantene som fortalte om denne prosessen uttrykte regelrett sorg over at profesjonaliseringen etter informantens mening hadde fratatt folk den operagleden som tidligere hadde vært der:

Amatørgleden over å lage en forestilling sammen med profesjonelle har forsvunnet. Den brede amatørgleden er borte. Det er liksom [slår i bordet] det er profesjonelt. Har vi råd til seks sangere, så har vi seks sangere, resten får ikke være med. Sånn er det. Det er liksom sett utenfra. De gamle forestillingene viste en helt annen glede. Det har blitt borte på veien, det har faktisk skjedd. Man vinner mye på kvalitet og spissing av det profesjonelle, men man mister jo også folk flest. Og gleden i det.

Den tapte muligheten for amatørerne til å være med å skape noe sammen med proffene, oppleves av mange informanter som en høy pris å betale for et profesjonelt operahus. Vårt inntrykk er at informantene sørget over tapet av en opera som, om enn litt haltende og rufsete i kantene, hadde sitt utspring i et «magisk møte» mellom de profesjonelles solide kompetanse og amatørernes entusiasme og kjærlighet til opera som kunstform.

Et annet eksempel er hentet fra Kristiansand og etableringen av regionoperaen Opera Sør. Der profesjonaliseringen av operaaktiviteten, ifølge både ekspertinformantene og lokale informanter, på den ene siden førte til en merkbar kvalitetsheving samtidig som den førte til en kraftig reduksjon i aktiviteten. Dermed fant vi også her noe av den samme sorgen som vi så i Nord-Norge i eksemplet over; sorgen over alt som forsvant med profesjonaliseringen. Blant annet uttrykte en lokal informant som representerte det interesserte operapublikummet i byen stor skuffelse over den nye situasjonen:

Det er litt smått. Operaens Venner drev med egenproduksjon av opera. Da Opera Sør kom, tok de over den funksjonen. Men det har blitt litt lite opera i byen nå. Operaens Venner er skuffet. Jeg ser jo det at det er kostbart, men det blir likevel snaut. Hvis man ikke kan gjøre fullskala opera, kunne man iallfall kjørt orkesterversjoner. Det skjer nå nesten ingen ting her i byen når det gjelder konsertdrama. Operaens Venner er nå litt usikre på om det er noen vits å

fortsette, for det er lite å tilby. Man må arrangere reiser ut av byen for å oppleve opera. Når det gjelder opera er vi skikkelig i bakevja. [...] Det var jo et stort engasjement her i byen tidligere, venneforeningen hadde på det meste 1 200 medlemmer. Store produksjoner, med kostymer og alt. Så tok det slutt da Opera Sør overtok.

Fra å stå bak en stor og blomstrende aktivitet, teller venneforeningen i etterkant av profesjonaliseringen altså på knappene om det er noen vits å fortsette.

Selv om vi har benyttet to av regionoperasatsingene som illustrasjon på de sosiale og kulturelle konsekvensene en profesjonalisering av opera ute i distriktene kan ha, med hensyn til opplevelsen av tap og sorg, var vårt inntrykk at alle regionoperaene i vår studie støtte på lignende type utfordring i større eller mindre grad. Vi så også at flere av dem satte inn kompenserende tiltak for nettopp å holde liv i den lokale operagløden, for eksempel gjennom stunt som opera-pub eller pop-up-opera. Alle disse tiltakene bærer preg av at de nettopp forsøker å ivareta det folkelige, det enkle og det desentraliserte. Man kan dermed tolke dem som en erkjennelse, også blant operainstitusjonene selv, av at kjernevirksomheten kan stå i fare for å fjerne seg fra et lokalt engasjement.

En annen sosial og kulturell konsekvens av profesjonaliseringen, som flere av våre informanter opplevde som problematisk, handlet om redusert lokal forankring og færre positive ringvirkninger i lokalsamfunnet. Operainstitusjoner som baserer sin virksomhet på et stort innslag av lokale amatører og frivillige, og som satser tungt på å dyrke lokale talenter fra ung alder, det være seg sangere, orkestermusikere eller for den saks skyld ballettdansere, får ifølge disse informantene mye «gratis» entusiasme og oppmerksomhet tilbake fra befolkningen i regionen. Denne dynamikken var sterkt til stede ved flere av distriktsoperaene, for eksempel Opera Nordfjord og RingsakerOperaen, der den ga ulike utslag. En slik effekt som flere fortalte om var knyttet til mobilisering av publikum, og det flere informanter i de ulike operainstitusjonene refererte til som «tante-faktoren». Denne effekten bunner i det at lokale talenter på scenen gjerne fører med seg et publikum som ikke ellers ville ha kommet (tanter kommer for å se familiens stolthet opptre). Når mange i en region enten er med selv, eller kjenner de som er med i orkesteret, i koret, i gruppa som

snekrer kulisser eller syr kostymer, går billettsalget nær sagt av seg selv, fortalte en av informantene vi snakket med. Dette kan som nevnt også bidra til å skape interesse for opera blant helt nye publikumsgrupper, slik Ericsson og Vaagland beskriver i sin rapport om Opera Østfold fra 2005 (fra s. 39). Denne effekten er selvsagt størst der amatør-deltagelsen også er størst. De mer profesjonelle regionoperaene nyter dermed i mindre grad godt av tante-faktoren. Behovet for å stimulere oppmerksomhet og bygge eierskap hos publikum deler regionoperaene med en rekke institusjoner i det profesjonelle kunstfeltet. Røyseng et al. (2015, s. 30) skriver om hvilken betydning barnekoret har, selv for en tung institusjon som DNO&B, når det gjelder publikumsutvikling, forankring og ringvirkninger:

Barnekoret er en enestående ressurs for Nasjonaloperaen, også i nordisk perspektiv. Ensemblet er unikt med hensyn til rekruttering og funksjon i verdikjeden, som musikalsk ressurs, men også som et middel for å forankre Nasjonaloperaen sterkt i bevisstheten hos det norske, musikkteaterinteresserte publikum.

Vår fortolkning av disse fortellingene, er at distriktsoperaenes utstrakte bruk av amatører fører til at lokalbefolkningen får et sterkt eierskap til institusjonen som bygdas eller byens «egen opera». Dette står i noen grad i kontrast til de mer profesjonaliserte regionoperaene, der man i større grad må bygge stolthet og eierskap på andre måter enn gjennom å tilby mulighet for medvirkning og deltakelse, og da fortrinnsvis gjennom å skape opera av ypperste kvalitet. Det er et svært krevende arbeid.

Profesjonalitetens pris

Hvilke teoretiske ressurser kan belyse ulike sider av profesjonaliserings- og profesjonalitetsbegrepet? Overordnet finnes det en stor forskningslitteratur på dette feltet, som gjerne tar utgangspunkt i arbeidslivsforskning, organisasjonsforskning eller forskning på byråkrati og styring (*governance*). Et bærende element i forskning på profesjonalisering er knyttet til en markedsliberal *best practice*-tenkning, der kvaliteten på arbeid stiger i takt med vellykket profesjonalisering. Profesjonalisering ses her som uttrykk for enten økt faglig kvalitet (ekspertise/*know-how*), mer effektiv styring,

eller en rasjonaliseringsgevinst som følge av at flere oppgaver kan samles på færre, men mer kompetente hender. På kulturfeltet og forskningslitteraturen her er profesjonalitet i større grad knyttet til kvalitetsbegrepet, og representerer ofte en tanke om at kunstnerisk kvalitet stiger i takt med profesjonaliseringsgraden, for eksempel i en institusjon. Man kan derfor nesten si at profesjonalisering på kulturfeltet i de senere årene har tatt form av å bli et imperativ, et ubestridt gode som fører til bedre kunst og kultur i et stadig mer veldrevet kulturfelt.

Innledningsvis så vi også hvordan det politisk, i stortingsmeldinger og andre offentlige dokumenter, har blitt argumentert tungt for å profesjonalisere kulturlivet. Vi har allerede sett hvilke økonomiske konsekvenser dette har hatt for arrangører, og hvordan dette har blitt løst ved enten å begrense antallet arrangementer eller ved å be om mer offentlig støtte. Samtidig vet vi fra kulturstatistikken at kulturbruken og kulturforbruket i Norge ikke har økt bemerkelsesverdig de siste 30 årene (Vaage, 2017). Dermed har ikke betalingsviljen blant publikum økt parallelt med profesjonaliseringen. Fra studien av arrangører innen opera og musikkteater, fant vi også at betalingsviljen var minst like stor blant de mindre profesjonelle institusjonene, og at egeninntektene deres var langt høyere enn de profesjonelle aktørene.

Tabell 1. Distrikts- og regionoperaenes egeninntekter, 2013–2015. Regionoperaene i kursiv. (Kilde: Berge et al., 2016)

Opera	Egeninntekter 2013-2015
OscarsborgOperaen	50 %
Opera Trøndelag	35 %
Operaen i Kristiansund	33 %
Opera Nordfjord	32 %
Opera Østfold	31 %
RingsakerOperaen	27 %
<i>Kilden, inkl. Opera Sør</i>	19 %
<i>Bergen Nasjonale Opera</i>	18 %
<i>TSO, inkl. TSO Musikkteater</i>	9 %
<i>NOSO</i>	5 %

Som vi ser av tabell 1, ligger de presumptivt mest profesjonelle operainstitusjonene systematisk lavt mht. egeninntekter. Alle de fire regionoperaene

ligger under distriktsoperaene. Selv om det kan være mange grunner til dette, blant annet at regionoperaene *skal* ta større kunstnerisk risiko, noe man igjen kan anta fører til lavere generell publikumsinteresse blant et bredt publikum, kan det samtidig indikere at økt profesjonalisering fører til avtakende interesse. En økt profesjonalisering vil som regel medføre også en økt satsing på, og mer kompetanse innen, markedsføring og publikumskontakt. Det er ikke urimelig å hevde at dette langt på vei burde kompensere for de eventuelt negative publikumsmessige konsekvensene av profesjonalisering. Man kan dermed hevde at en ensidig satsing på profesjonalisering i form av økt fokus på kunstnerisk kvalitet, nødvendigvis vil ha tapt engasjement og tapt folkelig oppslutning som sin konsekvens.

Den politiske konsekvensen av dette er behovet for økte offentlige tilskudd. Selv om dette har blitt fulgt opp i noe varierende grad, har det som regel gått på bekostning av noe. Under Stoltenberg-regjeringens kulturloft (2005–2013) økte kulturbudsjettet betraktelig, ikke minst innen musikk, scenekunst og museum (Arnestad, 2013). Det var likevel flere sektorer som ikke tok del i dette løftet. I *Kulturutredningen 2014*, som på mange måter var en evaluering av kulturloftet, ble det blant annet konkludert med at «den kulturelle grunnmuren, som folkebibliotek, kulturskoler og fritidsklubber har stagnert i den samme perioden» (NOU 2013: 4).

Parallelt med profesjonalisering har imidlertid en annen, kontrær trend vokst fram, nemlig et krav om demokratisk deltagelse. Dette kravet er knyttet opp mot den legitimeringsproblematikken som oppstår i kjølvannet av spesialiseringen og ekskluderingsmekanismene som naturlig følger profesjonalisering. Når et felt, en sjanger, en bransje eller en organisasjon profesjonaliseres, vil det nødvendigvis føre til at enkelte funksjoner eller personer prioriteres framfor andre, og med det helt formelt blir tildelt en eksklusiv status som spesialist. Når vi også legger til den økonomiske siden ved dette, der tilgang til scener stadig blir dyrere, ser vi tydelig hvem som betaler profesjonaliseringens pris. Dette inkluderer de frivillige, de uorganiserte, de uetablerte og de som presenterer et kulturuttrykk som ikke har anerkjennelse og støtte fra kulturpolitiske ordninger. Dette er et demokratisk problem, men kan også være et kunstnerisk problem. Flere av disse representerer kanskje morgendagens kulturliv?

Referanser

- Arnestad, G. (2013). *Tala i Kulturløftet Del 1. Kulturløftet i det statlege kulturbudsjettet 2005–2013* [Notat til Kulturutredningen 2013]. <http://hdl.handle.net/11250/2395263>
- Aslaksen, E. (2004). *Kunstlivets grenseland – om amatører og profesjonelle*. I S. Røyseng & D. Solhjell (Red.), *Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*. University of California Press.
- Berg, I. T. (2020). *Negotiating the participatory turn. Audience participation in contemporary theatre and performance* [Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet]. NTNU Open. <https://hdl.handle.net/11250/2722730>
- Berge, O. K., Haugsevje, Å. D., Heian, M. T. & Hylland, O. M. (2016). *Operasjon operanasjon. Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater* (Rapport nr. 381). Telemarksforskning.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, second life, and beyond. From production to produsage*. Peter Lang.
- Ericsson, B. & Vaagland, J. (2005). *Operaen Aurora på Fredriksten festning: Samfunnsmessige effekter* (Østlandsforskning rapport nr. 2005/18). <https://www.ostforsk.no/publikasjoner/operaen-aurora-pa-fredriksten-festning-samfunnsmessige-effekter/>
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M. & Webster, E. (2019). *The history of live music in Britain, volume 2: 1968–1984. From Hyde Park to the Hacienda*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315557175>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* (Rapport nr. 241). Telemarksforskning.
- Hylland, O. & Stavrum, H. (2018). 50 Years of aesthetic construction work: The music policy of Arts Council Norway 1965–2015. I O. Hylland & E. Bjurström (Red.), *Aesthetics and politics. New directions in cultural policy research* (s. 67–94). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-77854-9_3
- Hylland, O. M., Kleppe, B. & Mangset, P. (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Norsk kulturråd. <http://hdl.handle.net/11250/2439476>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York University Press.
- Jenkins, H., Ford, S. & Green, J. (2013). *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture* (Bd. 15). New York University Press.
- Kleppe, B., Berge, O. K., Hylland, O. M. & Erichsen, C. (2018). *Basis og overbygning. Evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*. Norsk kulturråd.
- Kleppe, B., Berge, O. K. & Hjelmbrække, S. (2019). *Engasjement og arrangement. Ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Fagbokforlaget.

- Leadbeater, C., Miller, P. & Demos. (2004). *The pro-am revolution. How enthusiasts are changing our society and economy*. Demos.
- Løkka, N., Hjemdahl, A.-S. & Kleppe, B. R. (2021). *Frivillig kulturvern. Et kulturvern innenfra*. Fagbokforlaget.
- Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft. Kulturpolitikk for framtida*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Molander, A. & Terum, L. I. (Red.). (2008). *Profesjonsstudier*. Universitetsforlaget.
- NOU 2013: 4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Røyseng, S., Fagerholt, A., Lossius, G. T., Shetelig, G. & Veng, P. E. (2015). *På de skrå bredder. En evaluering av Den Norske Opera & Ballett* (Rapport). <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/pa-de-skra-bredder--en-evaluering-av-den-norske-opera--ballett/id2467058/>
- Segaard, S. B. (2020). *Frivillighet i offentlige og offentlig finansierte kulturinstitusjoner. Institusjonenes perspektiv – delrapport 2*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/frivillighet-i-offentlige-og-offentlig-finansierte-kulturinstitusjoner.-institusjonenes-perspektiv--delrapport-2/id2705143/>
- Simonsen, M. B. (2010). *Profesjonalisering av kor. Evaluering av en forsøksordning*. Norsk kulturråd.
- Spencer, A. (2005). *DIY. The rise of lo-fi culture*. Marion Boyars.
- St.meld. nr. 21 (2007–2008). *Samspill – et løft for rytmisk musikk*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-21-2007-2008-/id509182/>
- St.meld. nr. 32 (2007–2008). *Bak kulissene*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-32-2007-2008-/id517753/>
- St.meld. nr. 48 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-48-2002-2003-/id432632/>
- Toffler, A. (1981). *The third wave*. Bantam Books.
- Vaage, O. F. (2017). *Norsk kulturbarometer 2016*. Statistisk sentralbyrå.

Del III

Musikeren i digitale tider

Musikkforlagets rolle i den digitale musikkbransjen

Anja Nylund Hagen

Universitetet i Oslo

Abstract: Music publishing has always been key in the music industries. The profession has changed over time, but the concept remains the same: to generate added value based on creative and administrative management of musical copyright. When music circulates in streaming services and online platforms, rightsholders are faced with complex copyright issues of a global character. At the same time, the value of copyrighted material and existing catalogues is expected to grow. The digital shift in music production and distribution, has therefore created new opportunities for the publishing sector, aligning the label of the music industry as a “copyright industry”. However, music publishing in Norway is poorly developed and little documented, which creates a good starting point for research. Based on 16 qualitative interviews with Norwegian music publishers and industry actors, this chapter offers insight into current publishing practices. In facilitating co-writing sessions and camps, a professional approach to songwriting as a craft is revealed. The key is to get songwriters together, as topliners, artists and producers, to write music in commercial and creative collaborations. These practices involve a specific understanding of “how to build songwriters” involving long-term perspectives, global networks and “accessing the right rooms”. Despite the fact that new actors are challenging the field, high levels of skill and autonomy are documented. The chapter addresses a continued need to strengthen the publishing sector in Norway so that, over time, it may have an impact on the development of already acknowledged songwriter and production environments, and the music industry understood as a “songwriting industry”.

Keywords: music publishing, music industry, copyright, songwriting, co-writes, sessions

Introduksjon: Musikkbransjen som opphavsrettsindustri

Musikkforlegging, eller *publishing* som det også kalles med sitt engelske ord, regnes som en kjernevirksomhet i kulturindustriene (Hesmondhalgh, 2012). Forlagene baserer seg på opphavsrettsinntekter, som sammen med inntekter fra innspilt musikk og fra framføring av levende musikk, regnes som musikkbransjens tre hovedinntektsstrømmer (Hesmondhalgh, 2012; Wikström, 2013). Musikkforlagenes arbeid går ut på å skape økonomisk merverdi med utgangspunkt i hvordan kunstnerisk innhold beskyttes av åndsverksloven. Når musikk lages, opprettes også et åndsverk der en opphavsperson eier rettighetene til verket hvis verket gir uttrykk for original og individuell skapende åndsinnsetning, eller såkalt verkshøyde (Kultur- og likestillingsdepartementet, 2020). Med opphavsretten følger retten til kontroll over innholdet man har skapt, og mulighet til å overføre denne kontrollen til andre i bytte mot kompensasjon (Hesmondhalgh, 2012, s. 12). Dette danner grunnlag for at musikk kan utveksles økonomisk og juridisk, og at rettigheter kan overdras fra skaperen av musikken til andre, for eksempel et musikkforlag.

På tross av musikkforlagenes profesjonelle ansvar for et kjerneområde i musikkbransjen, er leddet sparsomt dokumentert i forskningslitteraturen og relativt lite utviklet i Norge. Det viser seg også at mange ikke vet hva et musikkforlag er, også blant profesjonelle bransjeaktører i Norge (Hagen et al., 2021). Dette gjør musikkforlag interessante å studere, særlig fordi publishing hevdes å ha fått en forsterket rolle i dagens digitale musikkmarked (Eidsvold-Tøien, 2019). Globalt er forlagssektoren i vekst (Anderson, 2014; Tschmuck, 2017), og i Norge jobbes det for å styrke næringsleddene som jobber med låtskriving og opphavsrett fra flere hold.¹ Dette synes i medlemstallet til organisasjonen Musikkforleggerne, som steg fra 15 til 50 på 10 år fra 2011 til 2021.² En samtidig tendens er at andre musikkforlag, som plateselskap og

1 Se for eksempel <https://www.innovasjon Norge.no/no/tjenester/utlysninger/musikk-ut-i-verden/>

2 <https://musikkforleggerne.no/medlem/medlemmer>

management, ønsker å inkludere forvaltning av låtskriverrettigheter i arbeidet (Hagen et al., 2021; Ryssevik et al., 2022). Dette faller sammen med en økt bevissthet om inntektsstrømmene som låtskriverrettigheter kan representere i dagens bransjeøkonomi, dominert av strømme-tjenester og plattformdistribusjon. Dette underbygger musikkforskeren Patrik Wikström, som omtaler musikkbransjen som en opphavsretts-industri (2013). Verdiene som skapes og omsettes, er først og fremst immaterielle og beskyttes med opphavsrettslig vern. Dette er ikke nytt, men med musikk som digital informasjon oppbevart i «skyen» og utvekslet i plattformtjenester, forsterkes ideen om at åndsverket er selve varen, framfor lydfestingen av musikken til en fil eller fysisk format. Digitaliseringen har hatt dramatisk betydning for hvordan musikk skapes og reproduseres, utveksles og omsettes, og for kostnadene knyttet til produksjon og distribusjon av musikk. Digital distribusjon har også åpnet nye muligheter for musikkens utbredelse og nedslagsfelt, ikke minst internasjonalt, samtidig som konkurransen om synlighet og oppmerksomhet er skjerpet (Hagen et al., 2021; se også kapittel 9, Røyseng & Stavrum i denne utgivelsen).

Til sammen representerer digitaliseringen mange utviklingstrekk som på grunnleggende vis øker behovet for kompetent opphavsretts-håndtering i musikkbransjen. Dette gjør musikkforlagenes kjernekompetanse relevant på nye måter, samtidig som musikkforlagene er både i utvikling og under press. I dette kapitlet undersøkes musikkforlag i Norge i en profesjonsteoretisk ramme, basert på intervjuer med musikkforleggere og andre norske musikkbransjeaktører. Kapitlet vektlegger hvordan økonomisk merverdi skapes fra forvaltning av musikalsk opphavsrett, med tilgang på kontakter og globale nettverk og spesialisert kunnskap om låtskriving som profesjonelt og kommersielt håndverk. Særlig forlagenes rolle som tilrettelegger for kreative og kollektive låtskrivingsprosesser undersøkes. Dette er tidligere studert fra et låtskriverperspektiv (se Bennett, 2012; Tolstad, 2018), men fortjener oppmerksomhet som et viktig utviklingstrekk i dagens musikkbransje. Underveis kommer ulike makt- og spenningsforhold fram, som påvirker musikkforlagenes utvikling og organisering i et stadig mer fragmentert og spesialisert felt.

Musikalsk merverdi i en digital tid

Til tross for å være mindre utviklet i Norge, er musikkforleggeri en gammel profesjon. Siden musikknotasjonen ble standardisert, har musikk reist over landegrensener og blitt solgt som noter. Etter boktrykkerkunsten ble forlagsvirksomhet til en industri, der notesalg nådde sin første internasjonale millionhit i 1893 (Tschmuck, 2017). I Norge har musikkforleggeri eksistert som profesjon fra 1800-tallet (Michelsen, 2010). Likevel har norske musikkforlag alltid vært utfordret av sterk internasjonal konkurranse. Norske musikkrettigheter har blitt flagget ut til store internasjonale selskaper, blant annet i London, Los Angeles og Stockholm, og få suksesser av en viss internasjonal, kommersiell størrelse har blitt utviklet kun fra norske selskaper. På selskapsnivå er lite endret siden den gang Edvard Grieg var signert på tysk musikkforlag, hevder musikkviteren Audun Molde, og poengterer at Norge har preg av å være en råvareleverandør av talent som blir forvaltet og foredlet utenfor landets grenser (Molde, 2021, s. 131).

Men hva gjør et musikkforlag? Et musikkforlag har til oppgave å forvalte musikkrettigheter på vegne av komponister, låtskrivere, produsenter og andre skapere og opphavspersoner og sørge for at musikk skapes, brukes og omsettes. Hvordan dette har skjedd gjennom tidene, henger sammen med markeds- og teknologiutviklingen. Grenen av musikkforlag som har vokst mest de senere årene, er «populærforgene» eller «rettighetsforlagene», ofte omtalt som *publishere*. Til forskjell fra noteforgene, tar disse utgangspunkt i musikk som innspilt lyd skapt med innspillings- og produksjonsteknologi. De siste 20 årene har denne teknologien blitt digital, og det har vokst fram en generasjon av låtskrivere og produsenter som jobber i Digital Audio Workstations (DAWs) i mobile studioer og via data-maskiner, med betydning for hvordan musikkforlagene jobber.

Digitalisering innen låtskriving og musikkproduksjon faller sammen med store bransjeendringer grunnet digitalisering av distribusjonsleddet. I dag gjøres innspilt musikk tilgjengelig via abonnementsbaserte strømmetjenester og digitale plattformer. Plattformtjenestene bygger på lisensieringsavtaler som sørger for at rettighetshavere har kontroll over musikken sin og får økonomisk kompensasjon når den brukes i tjenestene. For musikkforlag danner lisensiering som forretningsmodell nye

muligheter til å plassere musikk i ulike sammenhenger, men også større jobb med å sikre at musikkbruken er riktig avtalefestet og regulert. Dette gjelder ikke bare i møte med strømmetjenester, sosiale medier og andre internettplattformer, men også for musikk brukt på kafeer, kjøpesentre og offentlige steder. Lisensavtaler ligger også til grunn for musikk-synkronisering, som betyr musikk plassert i film, tv-serier, reklame og spill, som er et annet område musikkforlag jobber med.

En sentral del av forlagenes lisensieringsarbeid knytter seg til bruk og rettigheter for eksisterende låter og verk, som i samlinger også kalles katalog. Musikk-kataloger representerer potensielt store immaterielle verdier og langsiktige inntekter, avhengig av hvordan musikkforlagene finner bruksområder for musikken og sikrer at bruken blir økonomisk kompensert. Verdien av musikkataloger er viktig i fusjoner, oppkjøp og i samarbeid mellom selskaper, og katalog omsettes i dag i stor skala globalt. Katalogens omsetnings- og markedsverdi synes å ha økt ytterligere med digitaliseringen, globaliseringen og konkurranseutsettelsen av forvaltningsorganisasjonene i Europa (Eidsvold-Tøien et al., 2019). Flere spør dessuten at omsetningssummene knyttet til oppkjøp av låtrettigheter og katalog vil øke ytterligere i årene framover (Stassen, 2022).

I tillegg til å forvalte katalog, bygger forlagsavtaler i dag ofte på samarbeid med levende, skapende artister, låtskrivere, komponister og produsenter. Forlagenes oppgave er da å bidra til musikk-skaperens karriereutvikling og sørge for at erfaring utvides, hits produseres og samtidig at «katalog bygges». Forlagets teft for talent, låtpotensial og kvalitet står sentralt, sammen med forlagets tilgang på internasjonale nettverk, kontakter og arenaer der ny musikk kan lages og fanges opp for bruk og salg.

En forlagsavtale inngås når en musikk-skaper velger å overdra en prosentandel av rettighetene på låtskriversiden til et musikkforlag for en bestemt tidsperiode. I Norge er denne andelen maks 33 prosent og regulert av TONO.³ Der avtaler inngås mellom forlag og aktive låtskrivere, produsenter og artister, går prosentandeler av all ny musikk som skapes til forlaget i en avgrenset tidsperiode. Dette skjer gjerne ved at opphavspersonene får et økonomisk forskudd som utbetales når avtalen inngås

3 <https://www.tono.no/faq-items/hvor-stor-andel-i-mitt-verk-kan-et-musikkforlag-fa/>

(Tschmuck, 2017). Forskuddet er i realiteten et lån som må tilbakebetales (*recoupees*) når musikken begynner å skape inntekter. Forskudd regnes likevel som et attraktivt lån, fordi det gir musikkskaperen frihet og handlingsrom til å lage musikk i en gitt periode. Forlag som kan gi slike forskudd, har ofte en konkurransefordel når forlagssamarbeid skal inngås.

Alle musikkforlag som skal forvalte rettigheter for andre, må inngå en forvaltningskontrakt med TONO. Dersom musikk ikke overdras til et forlag, kan låtskriveren være TONO-registrert som både låtskriver og musikkforlegger. Verket betegnes da som egenforvaltet (Eidsvold-Tøien et al., 2019). Låtskrivere kan dessuten være TONO-medlemmer med egen musikk *uten* avtale med, eller som, musikkforlag. I disse tilfellene regnes verkene som uforlagt, men opphaveren vil fortsatt få vederlagsutbetaling for sin låtskriverandel for all bruk registrert til TONO. Et ofte stilt spørsmål er derfor hva forskjellen på TONO og et musikkforlag er: «Hvorfor trenger vi musikkforlag? Vi har jo TONO.» Da er svaret at musikkforlagets jobb er å forvalte opphavsrettslige verk kommersielt. Det vil si å jobbe for at musikken blir *mer* framført, spilt, innspilt, plassert og generelt brukt og betalt for enn den ellers ville gjort. Forlag jobber også med å fange opp uregistrert bruk, og videreregistrere det til TONO. Musikkforlag kan altså jobbe både kreativt, administrativt og politisk for å skape merverdi og sikre større vederlagsinntekter som tilfaller opphaver, og da også musikkforleggeren. Prinsippet er at aktiv forlagsjobbing skal kunne generere *mer* inntekter totalt enn andelen opphaveren gir fra seg i forlagsavtalen. Til sammenligning er TONOs jobb å fordele vederlag basert på registrert bruk av musikken, og ut over det verken å jobbe for mer bruk eller oppsøke uregistrert bruk.

Profesjonsperspektiv - og metode

Både historisk og internasjonalt er musikkforlag veletablerte bransjeaktører som forvalter svært sentrale praksiser. Dette gjør dem relevante å studere som profesjonsutøvere, selv om forlagsprofesjonen ikke er vitenskapsbasert eller bygger på sterke teoretiske tradisjoner, slik de klassiske profesjonene gjør (Slagstad, 2016). Musikkforleggeri bygger snarere på et sterkt erfaringsbasert kunnskapsgrunnlag, der musikkforståelse,

menneskeforståelse, teft og talentutvikling virker sammen med strategisk økonomi- og markedsforståelse. En juridisk tradisjon ligger også til grunn, med åndsverksloven og opphavsretten i sentrum for å definere arbeidet og tjenestene som ytes.

Et profesjonsteoretisk perspektiv åpner for å forstå musikkforleggenes faktiske arbeid og aktiviteter, framfor å vektlegge strukturer eller organisasjonskultur i musikkbransjen. Dette samsvarer med Abbotts (1988) argument for at en relasjonell forståelse av hvordan profesjonsutvikling foregår er nødvendig. I dette kapittelet betyr dette å undersøke hvordan musikkforlag utvikles relasjonelt som del av markedet og samtiden de opererer i. I dagens digitale og globale virkelighet er behovet for fagekspertise og tjenester, samt konkurransen og valgfriheten knyttet til tjenestene som tilbys (Molander & Terum, 2008), utfordret. I henhold til profesjonsteorien blir da også en profesjons relative autonomi utfordret, og profesjonen kan utsettes for stadige forhandlinger og konkurranse fra andre profesjoner og tjenesteytere. Hvordan musikkforlagene evner å utføre arbeidet sitt med autonomi, og på måter som er tillitsskapende, eksklusive og relevante (Slagstad, 2016), står derfor sentralt i forståelsen av musikkforlagets arbeid i den digitale musikkbransjen.

Metodisk bygger kapittelet på 16 kvalitative intervjuer, hvor sju ble gjennomført våren og sommeren 2018 med norske musikkmanagere. Alle disse tilbød flere tjenester parallelt med å være managere, deriblant plateselskap, booking- eller forlagsvirksomhet. Ni intervjuer ble gjennomført høsten 2019 med norske musikkforleggere og aktører i medlems- og interesseorganisasjoner tilknyttet musikkforlag og opphavsrettshåndtering eller musikkbransjeutvikling. Videre i kapittelet vil informantene bli omtalt som «Manager 1, 2, 3 osv.» og «Forlag 1, 2, 3 osv.». Alle informantene ble strategisk rekruttert med utgangspunkt i sin profesjonelle erfaring og praksis, og intervjuene ble gjennomført som del av et større forskningsprosjekt.⁴

4 Analysen bygger på arbeid fra prosjektet *Music on demand: Økonomi og opphavsrett i en digitalisert kultursektor*, Universitetet i Oslo, finansiert av Norges forskningsråds KULMEDIA-program, prosjektnummer 271962. Se også <https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/musec/>

Resultater: Forlag i vekst

En generell observasjon i denne analysen er hvordan informantene er bevisst på musikkforleggeri som et område i vekst. Dette gjelder de som er forleggere selv, men også de som er managere eller jobber i andre roller i musikkbransjen. Blant de sistnevnte oppgis forlagsvirksomhet ofte som tilleggsgeskjeft, uten at dette alltid er systematisk eller med økonomisk gevinst. Flere snuser på å utvikle forlagsvirksomhet, motivert av ønsket om tilgang på flere rettigheter. Tankegangen er enkel: Selskap som allerede jobber med artister som skriver egne låter, kan bidra til at låter som artistene ikke bruker selv, havner andre steder. «Andre [artister] kan plukke dem opp og bringe merverdi til både oss og til låtskriverne» (Manager 2). Ideen om slike kombinasjonsvirksomheter er tidstypisk, hevder en annen. Han mener det var mer «avgrensa siloer før, et plateselskap var et plateselskap, manager var en manager», men de siste årene har det vært stor bransjeglidning. «Alt er jo i spill egentlig, kastes opp i lufta og så ramler det ned igjen på litt nye måter» (Manager 1). Flere ønsker å kombinere virksomhetstypene plateselskap, management og musikkforlag, og forklarer at teknologiutviklingen tillater større fleksibilitet. Bransjeglidningen er også en konsekvens av økt konkurranse som gjør at mindre selskaper er avhengige av flere inntektsstrømmer.

Når det er sagt, er det flere av de etablerte musikkforleggerne i studien som opprinnelig drev plateselskap, og som over tid har utvidet oppgaveporteføljen til publishing. Slik har forlagsvirksomhet blitt etablert i kombinasjon med inngåelse av plateavtaler eller artist- eller innspillingsavtaler «både for å ha et bredere inntektsgrunnlag og for å tørre satse mer på det» (Forlag 9). Dette gir en bonus til artistenes egen karriere, hevder informanten, «for de bygger nettverk samtidig som de blir mere kunnskapsrike i skrivinga. I håndverket. Det styrker dem også økonomisk, hvert fall over tid». For mindre musikkelskaper er en slik tankegang ofte nødvendig. Mulighetene til å skape mer basert på det som allerede finnes av potensiale må utnyttes.

Talentutvikling og katalog

Flere forlag peker på at det har vært viktig å eie eller ha tilgang på studio for å etablere forlagsarbeidet. Et musikkelskap med forlagsspire i magen,

forklarer at de nærmer seg publishing ved å betale for et studio som produsenter får bruke.

Vi har et studio som vi egentlig bare taper penger på, men som er det kreative hjertet i firmaet. Det er kjempeviktig i utviklingen av artister. Vi bruker det masse. Vi har fem frilans-produsenter som jobber der. Altså, vi serverer dem med studio, så er vi på en måte management for dem også. Så tar vi en andel av deres inntekter [...] produsentene har vi ikke kontrakter med, bare muntlige avtaler om at hvis de jobber der, så er de en del av dealen. (Manager 6)

Selv om studioet omtales som ulønnsomt på nåværende tidspunkt, virker samarbeidet fruktbart for partene, selv uten forlagsavtale. Managementet har store navn på sin artistliste, eller *roster*, og kan vise til mange kreative og kommersielle suksesshistorier. Dette gir produsentene som bruker studioet samarbeidsmuligheter med en rekke både etablerte og gryende artister. Samtidig bidrar arbeidet til at managementet skaffer seg låtskriverrettigheter, som kan bli til inntekter på lengre sikt. God rettighetskompetanse hjelper disse relativt små selskapene når de etablerer flere bein å stå på. I tillegg er et blick for nye talenter viktig. Intervjuene bekrefter at forlagene i stor grad relaterer seg til begrepet *artist & repertoire*, som er et velkjent begrep i musikkbransjen. A&R omhandler et profesjonelt blick for å oppdage og følge opp artister, og repertoaret de skaper eller har med seg i porteføljen sin.

Det er vel der kjærligheten til dette er for oss. Sjøl om det ikke er der vi tjener pengene, er *det* det aller gøyeste å jobbe med: Når det kommer nye artister alle tror på, og så få lov til å jobbe med dem. Se at det skjer. Det kan være så enkelt som at det er gøy å jobbe med drømmene til folk. Men når man kommer så langt at drømmene begynner å bli virkelighet, er det en «bakside» av medaljen. Da er det veldig mye jobb. Man kommer til pengene og da kompliseres alt litt. Da er det viktigere å være ryddige enn å jobbe med den enorme entusiasmen. (Manager 7)

I sitatet skildres grensesnittet mellom to modus som kreves i musikkforlegging. Det er et kreativt eller kunstnerisk modus, og et administrativt modus, som begge krever evne til strategisk tenkning. I dette grensesnittet

trer vurderinger fram om verdi og muligheter i eksisterende kataloger, og balansen mellom de to er også sentral når forlag skal

se talenter tidlig, for så å gå inn og være med å utvikle låtskrivere eller artister. Være med å løfte karrierer opp og fram. Da må man kunne en del musikk for å velge talentene, også må man kunne en del om marked og musikk for å ta de riktige valgene, ofte i samarbeid med management og plateselskap. (Forlag 3)

Når forlagsavtaler inngås, gjør forlagene avveininger om hva arbeidet innebærer, både administrativt, strategisk og kreativt. Ulike avtaler krever ulik investering og innsats fra forlaget, også økonomisk. Forlag 4 forteller at de fra start hadde ambisjon om å bare signere nye, gryende talenter. De ville være en havn for *up-and-coming* låtskrivere. Som nyoppstartede, uten særlige oppstartsmidler, så musikkforlaget seg snart nødt til å signere noen mer etablerte låtskrivere likevel, som hadde katalog å ta med seg inn forlagsporteføljen. Slik kunne de raskere begynne å skape inntekter fra synkronisering og plasseringer av musikken. Dette var effektivt og ga mer umiddelbare utbetalinger enn tiden det tok å bygge opp nye talenter. Informanten forklarer at de snart erfarte behovet for synkronisering og rådgivning om musikkbruk i film og tv, som en nisje de kunne spesialisere seg i. Forlaget jobber likevel fortsatt med nye låtskrivertalenter, der forventet inntjening vil komme på lengre sikt.

Toplinere, trackere, artister og produsenter

For forlag som signerer avtaler med aktive produsenter, komponister, låtskrivere og tekstforfattere, er tilrettelegging for låtskriving sentralt. Arbeidet gjøres mot at en rettighetsandel av den nye musikken som skapes, overføres til forlaget. Slike avtaler er ofte langsiktige og skreddersydde, og legger opp til at musikkforleggeren må lære seg å kjenne låtskaperens kunstneriske potensial og ambisjoner. Hvert samarbeid har sine egne måter og behov. En publisher med et 20-talls låtskrivere og produsenter i «stallen» forklarer:

Noen er artister og skriver til seg selv. Da er hovedfokuset å finne riktig samarbeid for dem; riktige produsenter eller toplinere som kan være med å skrive melodi eller tekst. [Vi må] også se helhetlig på det, hvis man skal fornye seg,

hvilken retning skal man gå. Vi er veldig involvert i den kreative prosessen og opptatt av artistens behov [...] Noen ganger er det så enkelt som at artisten trenger en hit som de ikke har skrevet selv. Da kan vi være behjelpelig med å finne riktig låt, spille den inn og gi den ut. Med produsenter er oppgaven å finne riktige artister som de kan være med å utvikle eller få inn riktige topliner. Låter som kan lages og prøve å pitche det i etterkant. Toplinere, de sender man bare rett og slett rundt omkring. (Forlag 6)

Slik det framgår av sitatet, justeres arbeidslogikkene etter hvem musikk-skaperen er. For artister som primært skriver for seg selv, hjelper forlaget også til med å plassere låter de har skrevet, til andre. I tillegg nevnes *toplinere*. Dette er låtskrivere som har spesialisert seg på å lage tekst og melodilinjer. De kan, men må ikke, være artister selv.

I flere intervjuer kommer det fram at produsenter har fått en annen og mer framtreddende rolle i den digitale musikkindustrien. Flere musikkforlag har musikkprodusenter i sin «stall». En informant hevder at musikkbransjen endelig har blitt oppmerksom på behovet for og mulighetene til å avle opp og utvikle produsenter og DJ-er i Norge. Dette er viktig i et næringsperspektiv, og en del av arven etter suksessen til produsentduoen Stargate, som har inspirert mange (Forlag 8). Et lite og relativt nyoppstartet forlag forklarer hvordan produsentsamarbeid er effektive. Produsentene har gjerne egne studioer, som sparer dem for mye organisering og gjør det mulig å invitere til samarbeid med andre, selv om forlaget ikke eier eget studio (Forlag 4). Produsentsamarbeid er også vanlig hos de store og mer etablerte musikkforlagene, og det omtales som et tidstypisk utviklingstrekk.

Da vi begynte i 2008, var det relativt ferskt at vi snakket om låtskrivere innen populærmusikk hvert fall, som tracker og topliner, for eksempel. Og det som tidligere var ansett som en produsent har faktisk blitt tatt inn som en låtskriver, og blir akseptert på full linje med den som skriver melodilinje eller teksten. (Forlag 9)

Forleggeren reflekterer over hvordan produsentrollen er annerledes i dag og i større grad anerkjennes som musikkskaper. Dette har delvis å gjøre med rollen produsenten tar, eller får, i musikalske samarbeid tilrettelagt av musikkforlag.

Produsentrollen har fått enda mer makt og betydning [...]. Det var jo sikkert en gang på 60- og 70-tallet hvor produsentene måtte kjempe seg inn for å i det hele tatt bli ansett som en kreativ part. Så begynte de å få litt royalty for arbeidet sitt, ikke bare honorarer, og så er de blitt mer og mer innlemmet i hele den kreative prosessen. Så det er morsomt. Det er en stor endring. (Forlag 9)

Økt tilgang på digital produksjonsteknologi er en årsak til utviklingen, og har bidratt til større tilfang av nye produsenter. Mulighetene til å sende lydfiler av god kvalitet på kryss og tvers i verden, har dessuten åpnet for samskaping av musikk på nye måter. Her får produsentene en sentral rolle.

Det er ikke unaturlig at folk skriver låter med hverandre over Skype. Typisk sånn som gjøres veldig mye, er at det sendes et track fra noen i Norge til USA, så kommer det tilbake to dager etterpå og da er det lagt på rap og melodilinjer. Det er veldig mange som jobber på den måten. (Forlag 9)

I musikkforlagets arbeid med å koble sammen låtskrivere, produsenter og artister, er prinsippet med *features* relevant. Det innebærer å få profilerte artister til å legge rap eller vokal på et spor skapt av en DJ, produsent eller annen artist. Å koble produsenter og *featuring* artister kan være lurt strategisk. Det kan gi økt synlighet i strømmetjenester og sosiale medier og genere strømming og følgere når sammenstilte artister og produsenter «tapper» inn i hverandres fanbaser. Utviklingen med *features* kommer også av at produsenter og DJ-er i de fleste sjangere ikke synger selv, «og da må de ha en vokalist. [...] Det er klart at for oss og få sånne plasseringer, det er jo en stor del av det å jobbe internasjonalt spesielt. Og det gjør jeg, det er noe vi sitter aktivt og jobber med» (Manager 7).

Digital programvare definerer i stor grad måten forlag jobber på. Og selv om teknologien er kompleks, er en del av prosessene forenklet med digital produksjonsteknologi. Mye kan skje kun med mobiltelefonen som verktøy. Veien fra demo til innspilt produksjon skjer raskere enn noen gang, forklarer en forlagsinformant. En melodi nynnet inn på telefonen, blir til et orkesterverk innspilt i Øst-Europa på et par uker via forlagets nettverk, med musikkrettighetene kjøpt ut eller splittet etter avtalte satser. Teknologiuutviklingen er grunnleggende for denne delen av

forlagsvirksomheten, men det betyr ikke at de fysiske møteplassene er blitt uvesentlige.

Samskriving og sesjoner: Inn i riktige i rom

En viktig aktivitet i musikkforlagenes arbeid, beskrives best med en av informantenes formuleringer: Jobben handler om å få låtskriverne *inn i riktige rom*. De riktige rommene kan være store eller små, nasjonale eller internasjonale, men er alle arenaer der låtskriverne, artister og produsenter lager musikk sammen. Rommene er oftest fysiske, på tross av mulighetene til å sende musikk rundt i verden og møtes digitalt. I rommene foregår *co-writes* og *sessions*, altså kollektive låtskriver-sesjoner. Basert på individuelle planer for låtskriverne, finner forleggerne dager som passer for alle involverte, leier et studio (eller et annet rom) og tilpasser rammene for musikken som skal lages. Flere beskriver planlegging og gjennomføring av samskrivings-sesjonene som mest effektive hvis de er artistfokuserte. Da er låtene som skrives tiltenkt en konkret artist, som oftest deltar på sesjonen. Låtskrivingen kan også skje ved hjelp av *leads*, altså bestillinger til låtskaperne, der ønskede musikalske karakteristika og referanser oppgis. Disse er sendt ut fra plateselskap og produksjonsselskap som er på utkikk etter en spesifikk type låter til en bestemt artist (Tolstad, 2018, s. 265). Alternativt kan samskrivings-sesjoner være mer generelle og lage musikk som i etterkant sirkuleres og plasseres hos artister.

Det å få tilgang på riktige rom ligger til grunn når låtskriverne ønsker å inngå forlagssamarbeid, mener flere av informantene. Musikkforlag har nettverk, kontakter, ressurser og et blikk for hvilke samarbeid som er strategisk smarte. De gjør i tillegg den praktiske jobben med å kartlegge, avklare, planlegge og fasilitere sesjonene og koblingen av ulike musikk-skapere. Her kreves både administrativ tenkning og blikk for hvilke musikalske resultater som skal oppnås. Et overordnet mål er å videreutvikle låtskriverne, men på en forsvarlig måte: «Vi kan sette dem i jobb hver eneste dag, men vi er også opptatt av at det må være kvalitet. Vi må ikke brenne ut noen, men det skal være kontinuitet» (Forlag 6). Det viktigste av alt er kanskje å gjøre låtskriverne mer selvhjulpne.

Vi snakker med de fleste hele tiden. Og styrer det meste. Men er veldig opptatt av å utvikle nettverket deres. At de selv blir kjent og kan få [til avtaler] uten at vi må ta det hele tiden. Så selv om vi har overordnet kontroll, er vårt største ønske at låtskriverne skal få til et såpass bra nettverk at de kan sende en melding og bare «Når har du ledig dag? Skal vi jobbe sammen?». Det er drømmesituasjonen, men fram til man kommer dit, så må man ha kontrollstyring og sette opp den neste måneden. Timeplan og oversikt over reiser. Vi bestiller flybilletter til dem. Så det er veldig kontroll. (Forlag 6)

Noen forleggere påpeker at arbeidsoppgavene deres ofte overskrider forlagenes kjernevirksomheter. Personlig egnethet og fingerspissfølelse er essensielt. En grunnleggende egenskap, ut over orden og kontroll, er evnen til å kommunisere med kunstnere «og vise at man forstår en komponist. Jeg tror det er viktigere for dem enn at du vet hvordan man skriver noter, komponerer og arrangerer» (Forlag 4). Det er ikke nødvendigvis stor forskjell på om en manager, et plateselskap eller et produksjonsselskap gjør jobben med å fasilitere sesjoner, men «for å komme inn den døra [...] det begynner jo oftest i et av mellomleddene» (Manager 7). Å bidra til låtskrivernes innpass i riktige rom, er en nøkkel i musikkforlag som profesjon.

Et riktig rom kan representere et vendepunkt i en låtskriverkarriere. Er du «en kjempebra låtskriver eller produsent og ikke har noe miljø, kan en forlegger være det punktet for deg som får deg i *sessions*, på camper, som jobber med repertoaret ditt og kan utvikle deg» (Forlag 8). Informanten understreker imidlertid at mye skal klaffe, og at effekten av forlagsarbeidet avhenger av avtalevilkårene. En interessant observasjon er hvordan forlag setter opp låtskriversamarbeid på kryss og tvers av selskaper og avtaleforhold som ellers definerer rettighetshåndtering og pengestrømmer. Det er helt sentralt å koble ulike skapere inni rommene, fra store og små forlag, nasjonale og internasjonale, *indie* og *majors*, nykommere og veletablerte. Dynamikkene mellom deltagere i *co-writes* er godt beskrevet av sosialantropologen Ingrid Tolstad (2018). Her kommer det også fram at disse samarbeidsformene fører med seg interessante spenningsforhold mellom musikkforlagene i Norge. De er både konkurrenter og samarbeidspartnere på samme tid. Dette virker informantene å være vel omforrente om.

Ja, det er jo konkurrenter, men Norge er lite, så vi må også jobbe sammen, bidra til å dra sammen. [...] Med andre forlag, det er helt kjempenaturlig at vi samarbeider, for låtskriverne jobber jo med hverandre. Noen ganger har vi også rettigheter sammen. Vi må kunne ha en dialog på sånt. (Forlag 4)

Tanken om å dra lasset sammen, på vegne av forlagssektoren, er fram-tredende i intervjuene. Fordi miljøet er lite, skjer både individuelle samarbeid og overordnet sektorarbeid i fellesskap. Et uttalt mål er å styrke musikkforlag som næringsledd i Norge. Flere oppgir at de regner arbeidet med *co-writes* og *sessions*, samt arbeidet som skjer på tvers av forlagene i sektoren, som det mest sentrale utviklingstrekket siden de startet opp. Slike samarbeid har eksplodert de siste 10 årene, og gjør arbeidet morsomt og kreativt.

Da jeg begynte, var det nesten umulig å sette opp låtskrivere med andre artister på forskjellige labels. De eneste rommene de fikk innpass i var den der «harry» musikken. Du vet [russemusikk, festmusikk] og alt det der, for de folka var åpne for samarbeid. De fleste andre var sånn, nei, vi skal skrive alt sammen selv. Veldig gammeldags og tradisjonelt, sånn ting har blitt gjort. [...] Men det tok ikke lang tid. Jeg husker jeg tvang en av de største låtskriverne vi har til å skrive med mindre indie-prosjekter som han ikke skjønnte verdien av fordi det ga så lite *streams*. Så hva var poenget? (Forlag 6)

Poenget, forklarer forleggeren, er at låtskriverutvikling ikke handler om *streams*, først og fremst. Det er et håndverk som krever nye impulser og mengdetrening. Det å skrive med flere og ulike samarbeidspartnere ser «bra ut på papiret» og utvider låtporteføljen. Det å *kun* jobbe med produsenter og låtskrivere innen et visst segment eller sjanger, er derfor lite hensiktsmessig strategisk sett når målet er å bygge både erfaring og katalog. Dette har blitt en mentalitet som har festet seg, der låtskriverutviklingen er middelet som kan generere *streams* på lengre sikt.

Strategisk, langsiktig og internasjonalt

Å sikre låtskriverne innpass i riktige rom, har flere formål. Det åpenbare er å lage nye låter. Ny musikk som blir til hits kan genere relativt raske pengestrømmer og tiltrengt oppmerksomhet, særlig til artistene

som framfører musikken. I kampen om oppmerksomhet kommer gjerne låtskriverne til kort, og mange hevder opphavspersoner er blitt enda mer usynlige i digital musikkdistribusjon (Hagen et al., 2021). Jevn produksjon av ny musikk bidrar også til å bygge katalog. Katalogen representerer langsiktige verdier og kan holde inntektsstrømmene varme over tid. Sist, men ikke minst, er innsatsen i de riktige rommene helt sentral for låtskrivernes posisjonering i feltet, ikke minst internasjonalt. Det å delta i *sessions* og *co-writes* er en klatring i et globalt låtskriverhierarki der noen samarbeid har mer verdi enn andre. Mobilitet og variasjon er derfor viktig, fordi en erfaring fra et samarbeid kan åpne nye dører i neste runde. I denne posisjoneringen ligger mye av publishernes langsiktige og strategiske arbeid:

De kommer ikke inn i det beste rommet med en gang, du må på en måte jobbe deg oppover og vi vil veldig gjerne ha en organisk vekst. At ikke vi står og sparker inn dører, for det funker ikke. Vi har prøvd det [...]. Så den organiske veksten, å få ting på papiret som gjør at låtskriverne er stadig mer attraktive [...] det er dit vi skal komme. (Forlag 6)

Plasseringer i *sessions* blir gjort på bakgrunn av hvor hver enkelt låtskriver er i karrieren. En god forlegger skjønner hva som trengs for å utvikle talentet. «Om det er å sende på låtskrivercamp, *sessions* med artister, eller sende artisten til en engelsklærer» (Forlag 1). Ikke minst er forlagets vurderinger og realitetsorienteringer viktige om låtskrivernes internasjonale muligheter. Det å forsøke å klatre for høyt og for fort, kan være fatalt og dyrt.

Vi sender ingen ut før de er helt klare for det, for ellers ender det opp med [...] at alt blir kansellert. [...] Jo mer du har å vise til og jo flinkere du er, jo mer sannsynlig er det at du kommer inn i de riktige rommene. Vi har nettverket, men vi må gjøre ting på den riktige måten. Tar du snarveier, så lukker den døra seg og da åpner den seg ikke igjen. Så det er veldig mye strategiarbeid som er knyttet til hver enkelt låtskriver. [...] Heller jobbe smart i stedet for å jobbe mye. Kvalitet framfor kvantitet, det er vi veldig opptatt av. (Forlag 6)

Likevel er det viktig at låtskriverne er mye ute og skriver. Her formes mulighetene av forlagenes kjennskap til verdensmarkedets og deres

internasjonale kontakter. At forlag har avtaler med sub-forlag og co-forlag, altså allierte forlag i ulike territorier som fungerer som samarbeidspartnere, er vanlig. Sammen med nettverk og økonomi, er forlagenes kunnskap om internasjonale markeder de viktigste forutsetningene for å inngå forlagssamarbeid for norske låtskrivere og produsenter (Hagen et al., 2021). Og disse forutsetningene er minst like viktige i *sessions*, som i forlagenes arbeid med låtskrivercamper.

Låtskrivercamper: Nettverk og trendbarometer

Låtskrivercamper er et annet format for tilrettelagte og kollektive låtskrivingssamarbeid. Den tydeligste forskjellen på camper og *sessions* er størrelsen på rommet og antallet folk som samles der. *Sessions* er gjerne «små settinger, bare tre–fire artister [låtskrivere og produsenter] som jobber over en ukes tid. Litt intensivt, skriver en låt per dag», forklarer en forlegger. «Campene varer mere sånn i tre dager. Veldig konsentrerte og veldig mange mennesker. Opptil 50 mennesker er vi» (Forlag 9). Campen kan legges til et studio eller arrangeres et stykke unna allfarvei, på et sted egnet seg for sosialisering, nettverksbygging og skriving av musikk. Låtskrivercamper kan frambringe stor produksjon i form av ferdige låter, skisser eller demoer. «Gjerne mellom 30 og 40 låter kan skrives på tre dager», forklarer forlegger 9, selv om dette varierer.

Selv om campene er større, minner innretningene om *sessions* slik de kan være enten åpne og generelle eller artistfokuserte og basert på låtbestillinger, eller *leads*. Ifølge informantene er låtskrivercamper et utpreget populærmusikkfenomen. Ingen av dem har kjennskap til låtskrivercamper i andre sjangere. Et forlag som spesialiserer seg på synkronisering forklarer imidlertid at camper og *sessions* arrangeres for produksjon av musikk til spill, film og teater. Det finnes også eksempler på camper med spesialiserte fokus eller profiler, for eksempel låtskrivercamper for unge låtskrivere eller camper kun for kvinner. Antallet deltagere på en camp krever enda større bevissthet blant deltagerne om hvem de andre i rommet er og hvilken kompetanse de bringer med seg.

Når vi skal konstruere en camp eller co-write, må vi ha med en som produserer demo-tracket, også må vi ha folk som kan topline-delen [...] Noen på tekstdelen av toplineen også, ikke bare de som er melodidyktig. Og noen ganger er trackere dyktige på det også, men har også mange eksempler på trackere som bare er programmeringsmennesker og lyd-mennesker. De er veldig musikalske til å sette sammen musikk, men kan ikke noter og de kan ikke skrive melodier eller tekster. (Forlag 9)

En fullverdig samproduksjon består av låtskrivere med ulike kvaliteter og spesialiseringer. Omtalen av *trackere* viser til produsenter. Disse jobber med å lydfeste musikken til sporene i redigerings- og produksjonsprogram, som kan være en teknisk øvelse, men samtidig av estetisk betydning for låtas utforming, arrangement og *sound*. Produsenter omtalt som *trackere* leverer dessuten *tracks*, altså enkle rytmespor, *beats*, noen ganger harmonert med akkordprogresjoner og et definert lydbilde. Disse kan være spesiallaget til sesjonene eller være skisser som produsentene har liggende (Tolstad, 2022, s. 9). Det at produsenter krediteres med opphavsrettigheter for *tracking*, er et sentralt utviklingstrekk.

En av informantene som ikke jobber direkte i forlag selv, men med forvaltning og musikkforlag i et bransjeorgan, beskriver oppblomstringen av låtskriver-camper som bra for sektoren.

Den kreative biten der forlag setter sammen låtskrivere i team og skaper en arena for å skape nye ting, er nok veldig viktig. Det har ikke vært så stort blant forlagene i Norge, men nå ser vi at det popper opp, ikke bare initiert av forlagene, men av andre aktører også. Det er kanskje en trend-ting, men [...] det skaper arenaer for låtskriverne. (Forlag 7)

Som vi hører, kan også plateselskap, produksjonsselskap og andre musikk-selskap arrangere låtskrivercamper, men enkelte av forleggerne i studien har god erfaring med å arrangere camper selv. Det er ikke nødvendigvis så stor forskjell på rettighetsutbyttet av en camp som arrangør eller deltager. I henhold til vanlig opphavsrettslig praksis, skal rettighetene fordeles mellom de som har skapt låta. Slik det gjaldt i *sessions*, kan dette være låtskrivere og produsenter fra svært ulike selskaper og miljøer, som alle deltar på de samme campene. Det å arrangere låtskrivercamper har likevel en annen viktig fordel, mener noen.

Det er en veldig fin måte å bygge nettverk på. [...] Jeg kommer fra en tid hvor man dro til studio og bare hang rundt. Etterhvert begynte ting å komme på MP3-filer og man ble sittende mer og mer på kontor. Så campene er en fin måte å komme seg ut og ha kontakt med de kreative miljøene. Du kommer veldig nært innpå hvordan folk jobber i sånt camp-arbeid. Det er en fin måte å putte fingeren i jorda [...]. Vi merker hvert år at låtskrivercampene er som et barometer på hva som skjer innenfor låter og populærmusikkskriving. Vi har sett, siden vi begynte for omtrent 10 år siden, hvordan låtskriving utvikler seg. Vi hører hva de andre har hørt på det siste året. Hvilke plug-in-pakker de har kjøpt til softwaren sin. Det er veldig rart. (Forlag 9)

Musikkforleggeren forteller at campene bidrar til viktig, kreativt påfyll, og ikke minst innsikt om bevegelser i markedet. Samlingene blir en smeltedigel av aktuelle tendenser. Disse kommer til uttrykk når låtskrivere og produsenter jobber sammen, og de kan høres i musikken som skrives. Campene er derfor et godt utgangspunkt for å oppdatere egen teft og forståelse for musikkens utvikling; kunnskap som kommer godt med i mange sammenhenger.

Det er populærmusikk, men hva er populærmusikk i 2020? Vi sitter jo bare her og venter på at singer/songwriterne og folk kommer tilbake, eller fuzz-gitaren. Det skjer jo stadige skifter, og har man levd en stund vet man jo hvordan motreaksjonene kommer. De kommer bare litt kjappere nå enn de gjorde før. (Forlag 9)

Ved å mimre 10 år tilbake forteller forleggeren at det de to første årene hørtes ut som alle på campen hadde hørt på Coldplay. Så kom EDM og *tropical house* som tydelige sjangertrender, og i 2019 var det mye urban-inspirert musikk. Det var også på camp forlaget først registrerte at låtene ble kortere. Nærmest fra et år til et annet, gikk låtene fra å være 3.30–3.40 minutter til å bli under tre minutter. Dette utspilte seg i låtproduksjonene på campen, og er i ettertid blitt den nye normalen innenfor populærmusikk. Låtskrivercamper som måleverktøy for populærmusikk fanger også opp internasjonale tendenser. På campene deltar låtskrivere og produsenter fra hele verden. De globale bølgene

med latino-inspirert popmusikk og pop fra Korea (K-pop) som har syn-tes på strømmetopper og hitlister, er tydelig hørbare i camp-demoene produsert på 2010-tallet, forteller informanten. Campene vitner om hvordan låtskapere i dag lar seg inspirere av veldig mye forskjellig, og at toleransen har økt med årene for å kombinere uttrykk i popmusikken, sammenlignet med 20 år tilbake.

Selv om låtskrivercamper etter hvert er vanlig, er ikke alle informantene like positive til å delta på slike, blant annet fordi de syns campene er for lite målrettet: «Det er et søl med masse låter som kommer til og alle er hos forskjellige publishere og alt, og så er det egentlig aldri noen som tar tak og pitcher låtene» (Forlag 6). Denne forleggeren hevder de fleste av låtskriverne hun jobber med heller ikke er så gira på å jobbe i camper, men det varierer. Hun innrømmer likevel at camper er bra for nettverksbygging, særlig hvis det deltar internasjonale aktører. For å ha effekt av camper er det viktig å ha et apparat klart som kan gjøre nettopp det informant 6 savner i sitt utsagn, altså plassering og oppfølging i etterkant av campen. Her er norske forlag utfordret av store internasjonale forlag og andre kapitalsterke selskaper. Når utenlandske forlag er invitert til låtskrivercamper i Norge, snapper de gjerne med seg både låter og låtskrivere videre. De internasjonale publisherne står klare med team og tilbud om kontrakter og store forskudd. Dette gjør at norske forlag ofte taper i kampen om å signere de beste.

Gode låtskrivere blir det bare mer av i Norge, men de blir gjerne plukket opp av de internasjonale forlagene, mest fordi de kan tilby mest penger. De har jo nettverk og kjente navn også. Hvis man kan være på samme forlag som Max Martin eller hvem søren, så kan det være kult. Men jeg tror det handler mest om penger, og slippe å tenke på det. (Forlag 7)

Likevel er problemet større hvis norske forlag ikke deltar på camp, hevder en annen informant. Da blir hvert fall de norske talentene og samarbeidsprosjektene plukket opp «av utenlandske forlag og utenlandsk collecting, altså forvaltningsselskaper. Så vi må ha norske forlag som er på nivå til å være med på internasjonale låtskrivercamper. Og det har vi altså» (Forlag 8).

Diskusjon: Mini-industrier og merutnyttelse

Slik denne gjennomgangen vitner om, jobber musikkforlag i Norge både mangfoldig og spisset med kreative og strategiske låtskriver- og produsentsamarbeid. Framfor musikkbransjeaktørene som fokuserer på innspilt musikk og levende framføringer, utvikler forlagene skapende talenter og sikrer eierskap til opphavsrettslig innhold. De dekker praksiser i et av musikkbransjens kjerneområder og ivaretar muligheter og behov som er forsterket av musikkbransjen som en opphavsrettsindustri (Wikström, 2013).

Forlagsarbeidet som skildres, samsvarer med det som er spådd å være en av de viktigste økonomiske driverne i framtidens musikkbransje: «the real driver perhaps for the next few years at least, will be the micro-growth driven by individual songs – those big enough to qualify as mini industries» (Mulligan, 2020). Sagt på en annen måte legger forlagene til rette for å utvikle og forvalte enkeltlåter som mini-industrier, eller rettere sagt mini-industrier bestående av flere enkeltlåter samlet i katalog. Ved å utnytte enkeltlåter som individuelt inntektsbringende, kan dette skape store verdier over tid, uten å trosse originalverkets egenverdi. Dette er viktig i en bransje dominert av plattformdistribusjon der konkurransen er presset og overfloden total. Bare i Spotify slippes 60 000 nye låter daglig (Ingham, 2021). En mangesidig utnyttelse av eksisterende verk er trolig en mer bærekraftig vei til suksess enn å bare skape nytt. Dette fordrer riktignok at solid forvaltning og korrekt lisensiering ligger til grunn, og i et norsk perspektiv er det sentralt at håndteringen av låtene skjer med «norske rettigheter på norske hender».

Med låter som mini-industrier, betyr ikke dette at forlaget kan prioritere alle sangene likt. Snarere fungerer arbeidet etter såkalt portefølje-teori (Wikström, 2013, s. 24), som betyr at kun et fåtall av sangene i en større katalog, satses på. Disse få (som mini-industrier) vil kunne tjene nok til å dekke løpende utgifter, inkludert det det koster å forvalte resten av katalogen og utvikle nye låtskrivere. Å drive etter dette prinsippet kan være lønnsomt, men også uforutsigbart. Oppstartsmidlene som kreves for å bygge seg opp en portefølje av talenter og katalog, er en utfordring for små og mellomstore aktører. I analysen hørte vi om et nyetablert forlags avveining mellom å signere langsiktig i form av gryende talenter

og signere trygt i mer relaterbar katalog der synkroniseringer kunne gi raskere penger.

Låtskriving som håndverk og hierarki

Kapittelet understreker videre at musikkforlag bidrar til låtskriving og karriereutvikling i et sjikt der målene er internasjonale, langsiktige og kommersielle. Her er forståelse for låtskriving som profesjonelt håndverk sentralt. Låtskriverutvikling tilpasses individuelt og tilrettelegges med mengdetrening, organisk utvikling og nye samarbeid. På veien inn i «riktige rom» gjøres vurderinger om hvem som skal møtes. Dette avhenger av låtskrivernes musikalske spesialisering og feltmessige posisjon. Publishernes blikk for langsiktig posisjonering er særegent og interessant. En vurdering av hva som skal til for å klatre trinnvis videre i et internasjonalt låtskriver-hierarki pågår kontinuerlig. Her skiller musikkforlagene logikker seg fra andre prosesser i musikkbransjen, der målet ofte er å komme raskt til suksess. Sant nok er timing og langsiktighet også viktig i andre strategiske prosesser. Men slik behovet for organisk vekst uttrykkes i intervjuene, danner dette perspektivet på låtskriverutvikling en egenart i profesjonen.

En årsak til slik profesjonstenkning kan henge sammen med at låtskrivere generelt er mer usynlige enn artister. De får ikke samme drahjelp eller vekst fra profilering og popularitet i media, eller fra opptredener og konserter, slik artister får. Låtskrivere må derimot bygges opp i bakkanaler, via *sessions*, camper og tilrettelagte samarbeid, der utvikling og vekst skjer på låtskrivingens egne premisser. Låtskriverne må inngå i nettverk, møtes i rom og gjøre seg attraktive via spesialisering, talent og egenart. De må kunne vise til erfaring og suksess, målt i synlige hits og en portefølje av varierte produksjoner, men også målt i dokumenterte samarbeid «på papiret». På en låtskriver-CV framgår det altså både hvilken musikk som er skapt, og hvilke rom man var i, sammen med hvem. For allmuen kommer denne informasjonen fram som låtskriverkrediteringer, og de kollektive prosessene forklarer hvorfor låtskrivernavnene ofte er så mange.

En viktig innsikt i kapittelet er hvordan musikkforlagene bidrar til å skape norskutviklede produsent- og låtskrivermiljøer, på låtskriverfagets egne premisser. Studien vitner om stor grad av autonomi i forlagsarbeidet. Musikkforleggerne har bevissthet om at arbeidet de utfører er del av en internasjonal profesjonsstandard, og de erfarer å ha gode nok muligheter i det norske markedet, selv om ikke praksisene er like kjent for alle. Arbeidet for å styrke «forlagssektoren» som helhet virker motiverende for mange, ved siden av jobben for å utvikle erfaring og suksess i eget selskap.

De nye forlagene

Den første delen av analysen synliggjør eksempler på andre typer musikk-selskap som snuser på forlagsvirksomhet, og dette samsvarer med en utviklingstrend som er dokumentert flere steder (Ryssevik et al., 2022, s. 56). At flere gjør forlagsarbeid i Norge er trolig bra, gitt behovet for å styrke sektoren, men utviklingen kan også bidra til å svekke publishernes profesjonstenkning. Dette bekymrer enkelte av informantene. Noen knytter det til at norske musikkforlag over tid har hatt et omdømme preget av fordømmer, feilinformasjon og eksempler på svak praksis (se Hagen et al., 2021). De fleste er kjent med dette og opptatt av at omdømmet skal styrkes. De «nye forleggerne» framstår dermed som en utfordring for noen av de seriøse og etablerte forleggerens posisjon og autonomi. Slik det omtales i enkelte av intervjuene, kan det være et problem dersom aktører som ikke «vet hvordan man bygger opp en låtskriver» tar plass i feltet. I eksemplene som kommer fram i denne analysen, ligger riktignok managernes arbeid og ambisjoner tett på forleggerpraksisene. Sann sett kan disse føre til økt konkurranse, uten at de nødvendigvis utfordrer profesjonens praksiser og autonomi. Når det kommer til låtskriving og låtskriverutvikling som satsingsområde, finnes det snarere utviklingstrekk som *spisser* profesjonstenkningen knyttet til denne delen av virksomheten. Dedikerte management for låtskrivere og produsenter som har til formål å jobbe tett på de kreative låtskriverprosessene og gi låtene kommersiell suksess, er eksempel på dette (Ryssevik et al., 2022, s. 94).

En større utfordring for profesjonstenkningen i norske musikkforlag er trolig heller nye aktører som opererer innen publishing på helt nye

måter. De siste årene har det vokst fram forlag som betaler engangssummer for eierskap til musikkrettigheter, mot at opphavspersoner frasierer seg opphavsretten og dermed også alle muligheter til framtidig inntjening. Andre signerer opphavsrettigheter som distribusjonsselskap eller aggregatorer og sikrer seg låtrettigheter i hopetall, uten egentlig å gjøre en innsats i retur. Dette foregår både i Norge og på verdensbasis, og hva dette faktisk betyr for musikkforlagenes praksis og profesjon, fortjener mer oppmerksomhet og utforskning.

Både tilgangen på raske penger og lav rettighetsforståelse ligger trolig til grunn når låtskapere velger å inngå slike publishing-avtaler. Utviklingen understreker samtidig at god rettighetsforståelse er essensielt. At alle involverte parter, både låtskapere og forleggere, er bevisst på hva man skriver under på i en forlagsavtale, er ikke mindre viktig i de standardiserte avtaleforholdene. Men liten kontraktsbevissthet, lav forhandlingsevne og dårlig rettighetskunnskap utfordrer norsk musikkbransje (Hagen et al., 2021). Ansvar for å styrke profesjonaliteten i bransjen hviler dermed delvis på hver enkelt aktør. Samtidig forplikter musikkforlagenes uttalte ønske om styrking og vekst dem til å tydeliggjøre hva de står for og kan bidra med for låtskrivermiljøene spesielt og hele musikknæringen generelt. Dette arbeidet er trolig godt i gang, skal vi tro denne analysen. Inntrykket er at forlagene jobber godt med forventningsavklaring. De er opptatt av redelig praksis, og at tjenestene er av profesjonell og internasjonal standard. Som små og mellomstore selskaper har de norske forlagene også gode muligheter til å bli godt kjent med låtskaperne sine. De viser sin stolthet i å forstå sine låtskriveres potensial og utviklingsbehov, og skreddersyr arbeidet deretter. De kommer tett på de kreative prosessene og jobber målrettet og effektivt. Informantene er alle bevisste på ulempene fortidens forlagspraksiser har skapt for dem og for profesjonens omdømme i Norge, og de er kjent med mulige framtidige utfordringer i sektoren. Likevel er stemningen konstruktiv som helhet. Norske forlag jobber side om side, som kollegaer og konkurrenter innen samme profesjon.

At prinsippene for publishing er mindre etablerte i Norge, skyldes kanskje delvis et godt TONO-system. Som kollektivt forvaltningsorgan evner TONO å fordele vederlag til opphavere på en måte som flertallet synes

er tillitsvekkende (Hagen et al., 2021). Samtidig er det utenfor TONOs mandat å bidra til at ny musikk skapes og gammel musikk brukes mer. Det er forlagenes jobb. Når denne kunnskapen ikke er allmenn, heller ikke i musikkbransjen selv, har dette blitt et nærmest uartikulert problem. Manglende opphavsrettshåndtering og liten merutnyttelse rammer likevel musikkbransjen som helhet. Og slik musikk i dag spres globalt og digitalt, er behovet for kontroll over det opphavsrettslige inntektsgrunnlaget større enn noen gang.

Undersøkelsen bekrefter samtidig at både profesjonalitet, kapasitet, kompetanse, entusiasme og vilje finnes i de norske musikkforlagene jeg har studert. Norske musikkforlag har vind i seilene. Det er også en økt bevissthet om behovet for publishing etter at norsk musikk har blitt mer internasjonalt anerkjent i løpet av 2010-tallet. Norges rolle som pioner innen digital musikkdistribusjon satte norske låtskrivere, artister og produsenter på kartet, og bidro til at en global forlagssektor og investorer i rettighetsfeltet rettet blikket mot Norge. Disse vil støvsuge terrenget for talent, signere uforlagt katalog og utnytte kvaliteten og mulighetene i det norske markedet. Denne utviklingen bør være et signal til musikkforlag her hjemme om å fortsette å brette opp ermene, og det bør motivere til videreutvikling og nye forlagssamarbeid. Det er et momentum for musikkforlag i musikkbransjen som en opphavsrettsindustri, eller kanskje enda mer presist som en låtskriverindustri, der de norske musikkforlagene kan tilby spesialisert profesjonstenkning, autonom fagkompetanse og oppfølging og videreutvikling av et verdensledende låtskriver- og produsentmiljø.

Referanser

- Abbott, A. (1988). *The system of professions*. Chicago Press.
- Anderson, T. J. (2014). *Popular music in a digital music economy. Problems and practices for an emerging service industry*. Routledge.
- Bennett, J. (2012). Constraint, collaboration and creativity in popular songwriting teams. I C. Collins (Red.), *The act of musical composition: Studies in the creative process* (s. 139–169). Ashgate Publishing.
- Eidsvold-Tøien, I., Torp, Ø., Gjems, M. T., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A.-B. (2019). *Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på*

- norsk musikkbransje (Rapport nr. 1 2019). BI & Menon Economics. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/hva-na---digitaliseringens-innvirkning-pa-norsk-musikkbransje/id2627950/>
- Hagen, A. N., Heian, M., T., Jacobsen, R. & Kleppe, B. (2021). *Fra plate til plattform. Norsk musikk ut i verden*. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.144>
- Hesmondhalgh, D. (2012). *The cultural industries*. Sage.
- Ingham, T. (2021, 24. februar). Over 60,000 tracks are now uploaded to Spotify every day. *Music Business Worldwide*. <https://www.musicbusinessworldwide.com/over-60000-tracks-are-now-uploaded-to-spotify-daily-thats-nearly-one-per-second/>
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2020, 17. november). *Om opphavsretten*. <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/opphavsrett/innsiktsartikler/Opphavsrett1/id2000944/>
- Michelsen, K. (2010). *Musikkhandel i Norge. Fra begynnelsen til 1909*. Universitetet i Oslo.
- Molander, A. & Terum, L. (2008). *Profesjonsteori 1 og 2*. Universitetsforlaget.
- Molde, A. (2021). Den digitaliserte musikkbransjen. I A.-B. Gran & B. E. Olsen (Red.), *Kreativ næring. Lokale, digitale og økonomiske perspektiver* (s. 126–142). Universitetsforlaget.
- Mulligan, M. (2020, 24. januar 2020). The song economy [Blogginnlegg]. *Music Industry Blog*. <https://musicindustryblog.wordpress.com/2020/01/24/the-song-economy/>
- Ryssevik, J., Misje, I., & Sætrang, S. (2022). *Trender i norsk og internasjonal musikkbransje. En kunnskapsoppsummering* (Rapport nr. 18, 2021) Ideas2Evidence & Music Norway. https://musicnorway.no/uploads/documents/Rapporter/Trender_i_norsk_og_internasjonalt_musikkbransje.pdf
- Slagstad, R. & Messel, J. (2016). *Profesjonshistorie*. Pax.
- Stassen, M. (2022, 10. januar). At least \$5 billion was spent on music rights acquisitions in 2021. *Music Business Worldwide*. <https://www.musicbusinessworldwide.com/at-least-5-billion-was-spent-on-music-catalog-acquisitions-in-2021-could-2022-be-even-bigger/>
- Tolstad, I. M. (2018). «Det hær va jævlig bra!» Om kvalitetsvurderinger i kunstneriske arbeidsprosesser. I K. O.Eliassen, J. F. Hovden & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 261–281). Fagbokforlaget.
- Tolstad, I. M. (2022). The song the songwriting process – collaborative songwriting in pop music as social event. *The Songwriting Studies Journal Issue #1*. Kommer: <https://songwritingstudies.com/journal/>
- Tschmuck, P. (2017). *The economics of music*. Agenda Publishing.
- Wikström, P. (2013). *The music industry: Music in the cloud*. Polity Press.

KAPITTEL 8

Nesten alene: Artisten, økonomien og bransjen

Daniel Nordgård

Universitetet i Agder

Abstract: This chapter explores the framework conditions under which Norwegian artists and managers work and discusses them against a backdrop of established theories on the effects of digitalization. The author's ambition is to expand our understanding of how the current business of music works by focusing on the people who work with it. The chapter draws on a series of interviews with ten Norwegian artists and managers conducted during the winter of 2019/2020. Building on these interviews, this chapter argues that while digitalization certainly has offered artists and managers a range of possibilities, many of the ways they work are variations on traditional structures and models. A key finding in this research is that economic predictability and stability is central to how Norwegian artists and managers organize themselves and their work.

Keywords: music industries, artist economy, digitalization, music management

Nesten alene¹

I 2009 gav Anne Grete Preus ut dobbeltalbumet *Nesten alene* – et album hvor Preus for det meste spilte alle instrumenter selv, og et album kritikere beskriver som å ha et mer nakent uttrykk og en mer inderlig tilstedeværelse. Det er også en utgivelse som kom ut i en tid med store omveltninger i norsk og internasjonal musikkbransje som følge av digitalisering,

1 Anne Grete Preus (2009).

og tilhørende akademiske diskurser og offentlige debatter om musikkbransje og kreativ og økonomisk bærekraft. Selv om Preus' utgivelse ikke har noe med disse debattene å gjøre, gir albumtittelen assosiasjoner til en sentral del av disse debattene, nemlig artistens rolle og funksjon i musikkbransjens verdikjeder og påstander om mer selvstendighet som følge av digitalisering. I tittelen til Preus' sang finnes også en interessant spenning ved at den både kan leses som noe positivt, som selvstendighet og mestring, men også som noe negativt, som ensomhet og isolasjon. Og mens den første lesningen av tittelen på mange måter resonerer godt med den offentlige diskursen rundt nye digitale muligheter, virker det stadig mer nødvendig å også diskutere digitalisering i sammenheng med den andre tolkningen – ensomhet og isolasjon, eller vanskelighetene knyttet til å operere alene i en stadig mer kompleks musikkbransje. Sentralt innen litteratur knyttet til digitalisering er en forventning om at digitale endringer vil føre til at artister får mer kontroll på sin egen karriere og sitt eget virke. Norge ligger langt fremme i den digitale utviklingen, og det vil derfor være relevant å undersøke hvordan norske artister og managere vurderer rammer og forutsetninger, og å se dette i lys av disse forventningene. De digitale endringene må forstås som et bakteppe for analysen av artister og managere, og ikke som selve formålet med den. Dette er en analyse av hvordan endringer påvirker profesjonelle artister og managere i Norge.

Hovedpoenget med dette kapittelet er å beskrive hvordan norske artister og managere opplever arbeidsforhold og økonomiske rammer, og å se dette på bakgrunn av teorier knyttet til digitalisering og en mer artist-sentrert økonomi, hvor artisten har ansvaret for egen karriere. Målet er å se forbi generiske modeller og de overordnede perspektivene og slik danne et rikere bilde av de vurderingene som gjøres, og de menneskelige og mer personlige hensyn som tas av artister og profesjonelle bransjeaktører. Det er en utfordring at analyser på bransjenivå og markedsnivå i liten grad fanger opp hvordan endring påvirker rammer og forutsetninger på personnivå – hvordan endring kan føre til vanskeligheter med å opprettholde karrierer, og i verste fall føre til at man slutter.

Kapittelet bygger på en serie dybdeintervjuer som ble gjort vinteren 2019/2020 med ti profesjonelle norske artister og managere. I det følgende

vil jeg beskrive et teoretisk bakteppe som intervjuene kan forstås i lys av, før jeg trekker frem funn fra forskningsintervjuene. Mot slutten av kapittelet vil jeg trekke noen slutninger som viser hvordan digitalisering virker inn på artistens posisjon i bransjen, særlig knyttet til opplevelser av forutsigbarhet og stabilitet i arbeidssituasjon og økonomi.

Digitale endringer og nye posisjoner

Artistkarrierer er usikre og forbundet med høy grad av risiko (Morrow, 2018, s. 26–40). Denne usikkerheten og risikoen gjenspeiles i hvordan musikkbransjen investerer i talent og katalog, og den gjenspeiles i artisters portefølje og karrierer (Throsby & Zednik, 2011), hvordan man balanserer det kunstneriske og det kommersielle (Klein et al., 2017), og hvordan man forholder seg til andre aktører i verdikjeden (Mangset et al., 2018). At en karriere i musikkbransjen innebærer usikkerhet og stor grad av risiko, er likevel ikke noe nytt. Det er heller ikke trekk som er beholdt musikk; man finner tilsvarende forhold innen de fleste av kulturnæringene (Hesmondhalgh, 2013). Men, musikkbransjen har siden årtusenskiftet vært gjennom en rekke prosesser knyttet til digitalisering; prosesser som har hatt innvirkning på alt fra pengestrømmer og verdikjeder til aktørers roller og funksjoner (Hughes et al., 2016; Nordgård, 2018; Wikström & DeFillippi, 2016). Nye digitale verktøy og plattformer har hatt stor påvirkning på hvordan musikk skapes, formidles og lyttes til, og har ført til endringer i hvordan sentrale aktører arbeider med musikk og i relasjon til andre aktører i verdikjeden (se f.eks. Mangset et al., 2018, eller Nordgård, 2017). Dette er utviklinger eller prosesser som er diskutert og debattert i akademiske så vel som profesjonelle og mer offentlige fora over lang tid. Og det er diskurser som er relativt komplekse og vanskelige å konkludere på idet de bygger på forskjellige faglige tilnærminger, samt fokuserer på forskjellige deler av musikkindustriene (som f.eks. forlagene, plateselskapene, artistene eller strømmetjenestene) og på forskjellige nivå (f.eks. individ- eller markedsnivå).

Sentralt i disse diskursene er konsepter knyttet til artisten og musikeren, og konsepter om grad av selvstendighet eller selvstyre i forhold til karriere og profesjonell utvikling. Digitale verktøy for å skape musikk

er blitt billigere, bedre og mer tilgjengelige, og digitale plattformer og nettverk har gjort det enklere å formidle, distribuere og selge musikk til publikum (Spilker, 2018). Digitalisering har ført til økt fleksibilitet spesielt for artister og musikere, og mindre avhengighet til tradisjonelle profesjonelle aktører. En viktig del av disse diskursene er konsepter knyttet til en mer artist-sentrert musikk økonomi (Tschmuck, 2016; Wikström, 2020), hvor artisten i større grad er et nav og hvor profesjonelle forbindelser utfyller forskjellige, spesifiserte oppgaver. Slike arbeidsformer blir ofte referert til gjennom begrepet DIY – *Do It Yourself*, eller «gjør det selv», og ofte knyttet til konsepter og argument for *disintermediation*, altså en forbigåelse eller avskaffelse av profesjonelle mellomaktører i sektoren.

Gjør det selv!

Begrepet «gjør det selv» gir på mange måter feilaktige assosiasjoner til at artister i større grad gjør *hele* jobben selv, altså alene, noe som ikke alltid er like dekkende. En rekke aktiviteter knyttet til en artists karriere utføres av forskjellige aktører med kompetanser og nettverk knyttet til bestemte aktiviteter, som for eksempel regnskap, markedsføring, distribusjon, konsertpromotering, osv. Hughes et al. (2016, s. 22–25) peker på at det er en viktig forskjell mellom en artist-sentrert modell og det man ofte kaller DIY. I det som Tschmuck (2016) og Wikström (2020) kaller den artist-sentrerte økonomien, jobber artisten med forskjellige profesjonelle aktører, som en entreprenør som kontrakterer forskjellige oppgaver til forskjellige partnere. Hughes et al. (2016) omtaler modellen som nettopp entreprenør-modellen og understreker at denne er forskjellig fra DIY ved at artisten faktisk ikke gjør alt selv, men snarere styrer prosessen.

Konseptet DIY blir ofte brukt adskilt fra de teoretiske diskurser konseptet tilhører eller den historiske bakgrunnen for fenomenet (punk-scenen på 70-tallet). I tillegg til å forbindes med kulturelle og sjangermessige sider, representerer DIY-konseptet også noen ideer om makt, autentisitet og anti-kommodifisering av musikken (Jones, 2021, s. 63). Det ligger med andre ord noen konnotasjoner til både kunstneriske og politiske holdninger som sjeldent følger begrepet i mye av den offentlige og akademiske debatten rundt digitalisering og økte muligheter for at artister

og musikere kan styre egen karriere. Begrepet har også konnotasjoner til at det å gjøre alt selv er selvvalgt og ønsket av artist, noe Spilker (2018) har imøtegått ved å vise til egen forskning på norske amatør- og semi-profesjonelle artister og produsenter og deres primære ønske om å samarbeide med profesjonelle aktører. Et vesentlig poeng i Spilkers forskning er at digitalisering definitivt tilbyr artister og produsenter helt nye muligheter for å «gjøre det selv», men samtidig viser han også at dette ikke nødvendigvis erstatter ønsket om å jobbe med profesjonelle aktører i musikkbransjen, også gjennom tradisjonelle ordninger slik som en platekontrakt med et etablert plateselskap.

Som jeg har argumentert for andre steder (Nordgård, 2017) er den viktigste endringen som følger digitalisering kanskje ikke effekten dette har hatt på strukturene i verdikjeder, men graden av mobilitet i forhold til oppgaver og funksjoner, og videre hva en slik mobilitet av funksjoner betyr for de enkelte aktører. Det har vært en utbredt misforståelse om at digitalisering har ført til bortfall av enkelte sentrale oppgaver ved at digitalisering tilbyr nye og alternative måter å gjøre ting på. Harvard-professor Anita Elberse (2013) tilbakeviser på mange måter en slik oppfatning og henviser til «The Iron Law of Distribution», som sier at det viktigste er funksjonen, eller oppgaven, og ikke *hvem* som utfører den. Det vil si, man kan alltid bytte ut aktører i en verdikjede, men hvis funksjonen er reell, må aktøren som bortfaller erstattes av en annen aktør. Et godt eksempel på dette er distribusjon, som fremdeles er en nøkkel-funksjon innen musikk selv om man har flyttet distribusjon fra trailer og båt, til kabler, koder og data. Poenget her er at mens det har vært mye fokus på digitale endringer i verdikjedene, er det viktig å huske at de fleste sentrale funksjoner og oppgaver som blir utført i musikkbransjens verdikjeder fremdeles er nødvendige og til stede, og at disse oppgavene ofte er høyst spesialiserte. Slike funksjoner kan riktignok utføres av en rekke aktører, men noen funksjoner utføres oftere og med større suksess av bestemte aktører (som f.eks. markedsføring, distribusjon, konsertbooking, management osv.). Likevel, et sentralt forhold ved digitalisering er nettopp mobiliteten til slike oppgaver, samt muligheten for at disse funksjonene, eller oppgavene, ofte ender opp hos artisten – man gjør det bare selv. Dette kan på mange måter ses på som selve kjernen i

DIY-modellen. Men, disse endringene har også ført til noen misforståelser med tanke på hvordan modellene ser ut og hva de innebærer. Hughes et al. (2016) er inne på dette når de skriver at mens DIY-modellen for mange er en nødvendighet i en tidlig fase av karrieren (s. 25), innebærer det også en massiv arbeidsmengde som for mange gjør det vanskelig å konsentrere seg om musikken. De argumenterer videre med at snarere enn at digitalisering har ført til at man har forlatt den tradisjonelle lineære modellen, hvor forskjellige musikkbransjeaktører fungerer som gatekeepere, så har man gått over til en mer sirkulær modell. I denne modellen er artisten, bransjen og publikum i en relasjon hvor påvirkning kan gå i flere retninger (Hughes et al., 2016, s. 30).

Skjulte kostnader

Det finnes noen skjulte kostnader ved å jobbe med musikk, og det er ting som kan tyde på at disse kostandene øker når man står alene. I 2020 publiserte Sally Anne Gross og George Musgrave boken *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition* (Gross & Musgrave, 2020). I boken setter forskerne søkelys på de helsemessige kostnadene ved å jobbe med musikk og et særlig fokus på mental helse. Basert på en omfattende spørreundersøkelse i samarbeid med Help Musicians UK har forskerne kartlagt i hvor stor grad forskjellige aktører som jobber med musikk har opplevd panikkangst og depresjon. Arbeidet deres avdekker to viktige forhold: For det første har musikksektoren en høy andel personer som har opplevd panikkangst eller høy grad av angst (71 %) og depresjon (68 %). For det andre øker denne andelen for dem som i større grad jobber alene (Gross & Musgrave, 2020, s. 35). Undersøkelsen deres viser at soloartister, låtskrivere og DJ-er i høyere grad har opplevd angst eller depresjon (76–77 %) enn band-medlemmer og live-crew (55–65 %). Tallene baseres på selvrapporing og er ikke tidsspesifikke, slik at nøyaktig sammenlikning med nasjonale statistikker ikke er helt enkelt. Det er også lite sannsynlig at tallene kan overføres til Norge uten noen viktige justeringer som tar høyde for norske forhold. Men, når Gross og Musgrave forklarer hvorfor man ser disse tallene, peker på de på forhold som resonerer med forskningsintervjuene dette kapitlet bygger på, og som videre kan

knyttet til digitale, fleksible og mer uavhengige artist-karrierer, beskrevet som artist-sentrert økonomi (Tschmuck, 2017), eller DIY (Jones, 2021). Gross og Musgrave peker særlig på arbeidsmengde, arbeidstyper og økonomisk usikkerhet (Gross & Musgrave, 2020, s. 42). De skriver at på tross av stor arbeidsinnsats, melder de aller fleste at de sliter med å få endene til å møtes – økonomien er vanskelig og uforutsigbar. Videre knytter undersøkelsen deres mentale helse til forståelse og opplevelse av verdi ved det som skapes, og former for avhengighet av digitale tilbakemeldinger og bekreftelser (Gross & Musgrave, 2020, s. 65). Ikke minst tar Gross og Musgrave et oppgjør med akademisk og journalistisk litteratur som i stor grad har knyttet digitalisering til forventninger om økt kontroll blant artister og musikere, og en demokratisering av gatekeeper-funksjoner og bransjestrukturer: «Our view is that contemporary ideas of artistic empowerment in the digital age are dangerous, as they reinforce an idea of individualized entrepreneurial control which is largely illusory» (Gross & Musgrave, 2020, s. 61).

Ti norske artister og managere

Dette kapittelet bygger på data samlet inn i forbindelse med et samarbeidsprosjekt mellom undertegnede og Roderick Udo ved Hoeghschool Utrecht University of Applied science. Prosjektet i samarbeid med Udo bygger på en serie med dybdeintervjuer med 39 artister og managere fra Belgia, Nederland og Norge, mens i dette bidraget har jeg kun konsentrert meg om Norge og 10 dybdeintervjuer med norske artister (8) og managere (2). Intervjuene er semi-strukturerte og er gjennomført vinteren 2019/2020, altså før covid-19. Alle artister er profesjonelle, i den forstand at de lever av musikken sin. Flere av intervjuobjektene spiller i etablerte band med internasjonal suksess, mens enkelte av artistene er i en tidlige fase av sine karrierer. Begge managerne jobber med noen av Norges største artister, og i begge tilfeller har man et etablert internasjonalt marked for artistene. Intervjuobjektene består av 5 kvinner og 5 menn. Datainnsamlingen og prosjektet med Udo er et større initiativ som fokuserer på artisters finansieringsmodeller og vil bli publisert ved en senere anledning. Forskningsintervjuene har vært åpne og eksplorative, hvor

dataene i stor grad har diktert retning og fokus (Kvale, 1996). Intervjuene har skjedd gjennom avtalte intervjuer, fysisk eller på Zoom, og har fulgt en fast intervjuguide. Alle intervjuene er transkribert og har blitt analysert i henhold til Harry Wolcotts modell med tre nivåer, eller faser, for innsikt: *description*, *analysis* og *interpretation* (1994). Dette er prinsipper for å utvikle konsepter eller kategorier med forklaringsverdi ut over det rent deskriptive.

Basert på de ti intervjuene vil jeg i det følgende presentere noen tema som virker sentrale for å forstå artisters økonomi, arbeidsvilkår og profesjonelle hverdag. Dette er tema som går igjen i intervjuene, og som dekker problemstillinger som synes særlig sentrale for artistene og managerne. Til en viss grad utfordrer de også noen etablerte syn på hvordan norske artister jobber og tenker. Enkelte av temaene må også ses i lys av de forventningene som har vært til en digital musikkbransje, og det er naturlig å også diskutere funnene ut fra teori knyttet til dette. Dette vil bli gjort i siste del av kapitlet.

Økonomi er viktig, økonomi bestemmer

Økonomi beskrives av de aller fleste som vanskelig. Det er et gjennomgående tema blant artister og managere at musikkbransjen har blitt vanskeligere og mer komplisert, med mindre penger tilgjengelig både fra innspilt musikk og fra live-fremføringer. Her er det variasjoner i datamaterialet, men økonomi blir generelt beskrevet som komplekst og med store kontraster. Artistene beskriver perioder hvor det kommer inn mye penger, og perioder hvor det kommer inn lite. Enkelte, også kjente og etablerte navn, beskriver perioder med dårlig økonomi – perioder hvor man ville blitt kategorisert som fattig. Flere av artistene beskriver økonomi som et konstant bekymringspunkt, og én artist uttrykker at det «går på psyken løs» og gjør at vedkommende vurderer å slutte med musikk. Et gjennomgående tema hos flere av dem som beskriver økonomi som en bekymring, er at man «lærer seg å stå i det» og at det er en egenskap man må ha for å tåle det, for «ikke å få panikk», som en av artistene beskriver det.

Dette siste momentet blir også berørt av en annen artist – at man må lære seg teknikker for å håndtere sine økonomiske bekymringer. Denne

artisten er en anerkjent musiker som har hatt nasjonal og internasjonal karriere siden begynnelsen av 2000-tallet, og som i dag har en karriere de fleste ville beskrevet som en suksess. Likevel beskriver artisten at hun i lang tid har hatt bekymringer rundt økonomi, men at hun etter hvert har bestemt seg for å se bort fra det, eller finne måter å overkomme disse bekymringene:

Jeg har tatt et ganske aktivt valg i å ikke bekymre meg, fordi det tar så veldig mye tid og energi. Jeg har alltid klart meg, så nå tenker jeg, hver gang jeg bekymrer meg litt, at jeg er i en bedre posisjon enn jeg noen gang har vært i. Jeg har alltid klart meg før, så det finnes ingen grunn til at jeg ikke skulle klare meg nå. Så, derfor bekymrer jeg meg mindre og mindre. (artist)

Intervjuer: Hvis du bekymrer deg for økonomi, hva ville være en typisk grunn til at du skulle bekymre deg?

At man aldri vet når man skal få nye penger. Altså, jeg vet jo ikke, det er aldri noe fast. Med låtskriving kommer det inn penger relativt fast. Da vet jeg at jeg får penger fra TONO, fire ganger i året. Men jeg vet ikke om det begynner å minske eller om det kommer inn nye penger? (artist)

Intervjuer: Så, usikkerheten?

Usikkerheten. Men, jeg hadde jo bekymret meg veldig mye mer om ikke det hadde vært for at jeg hadde bestemt meg for at jeg ikke skal gjøre det, altså bekymre meg. Jeg tror hvem som helst andre, med min økonomi, hadde hatt grunn til å bekymre seg. (artist)

Sitatet over resonerer med hva flere av de andre intervjuobjektene også beskriver – at økonomi er noe som bekymrer dem, eller burde bekymre dem. Bekymringer knyttes til usikkerhet rundt hvor mye penger som kommer inn og når disse pengene kommer. Selv om bekymring knyttet til økonomi er mer eksplisitt hos noen intervjuobjekter enn andre, ligger økonomi som et bakteppe med innvirkning på hvordan artistene organiserer sitt virke. For noen ligger det som en begrunnelse for samarbeid med profesjonelle partnere – man ønsker noen å samarbeide med rundt økonomiske og strategiske valg. Dette innebærer ikke nødvendigvis at

artistene ikke kan eller ikke ønsker å kontrollere sin egen økonomi, snarere tvert imot. De aller fleste artistene som er intervjuet beskriver seg selv som flinke i forhold til det økonomiske. Det handler mer om å ha noen man kan samarbeide med, kanskje særlig om økonomi. En av de to managerne refererer til økonomiske vurderinger og viktige beslutninger som gjøres sammen med artist på et tidlig tidspunkt for at artisten kan fokusere mer på å jobbe med musikken. Det vil si, for at artisten skal være mindre avhengig av annen inntekt utenfor musikk, såkalt porteføljeøkonomi (Throsby & Zednik, 2011), så jobber man tidlig med å sikre artisten en minimumsinntekt. I noen tilfeller innebærer dette også et lån fra management, for å sikre at artisten kan fokusere på og jobbe med musikken.

Finansiering skjer ofte gjennom forskjellige typer lån eller forskudd, noe som er en vanlig måte for hvordan artistkarrierer etableres og finansieres. Det er likevel en viktig endring som flere, spesielt managerne, trekker frem, nemlig at det er vanskeligere å få store forskudd fra plateselskap eller forlag. Og, kanskje enda viktigere, hos to av intervjuobjektene beskrives forskudd fra plateselskapene som mindre attraktivt. Disse to melder at de heller tar forskudd fra live-inntekter snarere enn plateselskapene eller forlagene. Dette velges fordi disse inntektene anses som sikrere, og de muliggjør å inngå i andre former for avtaler med plateselskapene med større økonomisk fordel for artist og hvor plateselskapene i mindre grad eier plateinnspillingen og dermed en mindre andel av fremtidige inntekter. Dette er en interessant endring i forhold til hva som tradisjonelt har vært en funksjon hos plateselskapene og forlagene, altså å gi forskudd til plateinnspillinger (Tschmuck, 2017, s. 85–87), men kanskje enda mer med tanke på covid-19 og de konsekvenser pandemien har hatt og potensielt vil ha på sektoren i lang tid. En av managerne som ble intervjuet vinteren 2019, kun et par måneder før pandemien førte til at live-sektoren ble tvunget til å stenge, forklarte hvordan den nye utgivelsen til en av managerens artister ble finansiert gjennom forskudd fra live-agent, basert på forventede inntekter fra festivalsommeren 2020. Dette ble sett på som den sikreste finansieringen og en måte å sikre et bedre utgangspunkt for albumet ved at man ikke var nødt til å gi fra seg for mye av rettighetene og dermed fremtidige

inntekter fra innspilingen. I dag vet vi dessverre at festivalsommeren 2020 ble kansellert som følge av pandemien, og følgelig at festivalinntektene ikke ble noe av. Det er uvisst hvordan akkurat dette forskuddet ble løst – hvorvidt det ble tilbakebetalt av en artist som ikke kunne gjennomføre sine forpliktelser, eller hvorvidt agent eller festivaler ble sittende igjen med regningen. Forhåpentligvis ble tapet dekket inn av norske støtteordninger til covid-19-relaterte tap og formidlet i henhold til støtteordningenes formål.

Inntekter fra konsert- og festivalmarkedet

Inntekter fra konserter og festivaler er viktig og trekkes frem av de aller fleste som er intervjuet. Men, det er også noen vesentlige forskjeller blant intervjuene når det gjelder *hvor* viktig disse inntektene er. Her er det naturligvis forskjeller mellom artistenes profiler, marked, sjanger og størrelse, men til sammen beskrives inntekter fra konsert- og festivalmarkedet på en måte som kan moderere hvordan vi oppfatter viktigheten av denne typen inntekter.

En av artistene som er blitt intervjuet forklarer at live-markedet for henne har endret seg. Hun sier at det har blitt vanskeligere, og at konkurransen har blitt hardere. Økonomisk melder artisten at honorarene har stått mer eller mindre stille for klubb-konserter de siste ti årene. Hun forklarer at det virker å være en stor vekst i honorarene på toppartistene, men at det står ganske stille for de mindre artistene, og særlig dem som retter seg mot klubbene og de mindre konsertstedene. Det samme beskrives av en annen artist, som litt humoristisk legger til at «undergrunns-popen» er blitt den nye jazzen – underforstått at hun selv lager undergrunns-pop, og at dette har overtatt posisjonen til det hun oppfatter å være en tradisjonelt sett smalere sjanger, jazzen. Artisten forklarer at der hun tidligere trakk 300 publikummere på klubbkonserter i Norge, trekker hun i dag 40–50. Her kan det selvfølgelig innvendes at karrierer endrer seg, og at den status man har i en periode ikke nødvendigvis er den samme som i en annen periode. Artistens budskap er likevel at live-inntekter er usikre, og også gjenstand for store svingninger.

Men, det er også et annet poeng som trekkes frem når det gjelder konsert- og festivalinntekter, nemlig at man må skille mellom brutto og netto. Selv om det kan være stor omsetning fra livemusikk, kan det også være store utgifter knyttet til produksjon, reise og annet. Den ene manageren som er intervjuet anslår at en av hans artister, med en årlig omsetning fra konserter og festivaler på rundt 20 millioner kroner, kun sitter igjen med 10–20 %. Dette er selvsagt også penger, men til sammenlikning får samme artist inn ca. 10 millioner fra synkroniseringsrettigheter, en inntektskilde knyttet til synkronisering av innspilt musikk til bilde – fjernsyn, reklame og film. Managerens poeng er at selv om omsetningstallene i livesektoren er store, er de sjeldent beskrivende for inntektene til artist. Dette er vurderinger som deles av de fleste av intervjuobjektene. En mannlig artist som jobber med et større, internasjonalt anerkjent band, beskriver turnevirksomhet som et stort tapsprosjekt. Ettersom band og crew utgjør et relativt stort antall mennesker, er det få (om noen) turneer hvor de faktisk ender opp med et overskudd. På den annen side forteller samme person at de heller ikke tjener penger fra hverken fysisk eller digitalt innspilt musikk – at de ikke har sett noe penger komme inn fra plateselskapene her heller. Han begrunner dette med at han antar at utgivelsene ikke har betalt seg selv enda – at plateselskapet ikke har fått dekket sine utgifter – og at det dermed ikke er noe overskudd å videreformidle fra artist. På tross av dette tjener artisten og musikeren godt. Pengene tjenes gjennom annen kreativ jobbing, slik som å være produsent for andre, gjennom forskjellige typer bestillingsverk og annet, og disse inntektene henger delvis sammen med artistens brand gjennom bandet. Dette kan på sett og vis også ses på som porteføljekarrierer, slik Throsby og Zednik beskriver (2011), bare at porteføljen befinner seg innenfor musikksektoren, ikke spredd utover engasjement som ikke har noe med musikk å gjøre.

En annen interessant dimensjon ved live-musikk, som blir trukket frem av en av artistene som intervjues, er forholdet mellom økonomi og kreative, artistiske ambisjoner. Artisten trekker frem hvor viktig konserter og turneer er for bandets økonomi. Dette er et band som har vært signert til et såkalt major-selskap tidligere (Warner, Sony og Universal), og som har et godt etablert norsk og internasjonalt publikum. Han

omtaler bandet som en *legacy-act* – altså et band som for lengst er etablert som en merkevare, med et stort publikum og som troner øverst på festivalprogram i innland og utland. Dette er noe bandet følgelig er glade for og søker å bevare. På den annen side problematiserer musikeren det standardiserte og formaterte man står i fare for å gjøre seg selv avhengig av.

Live-markedet har for så vidt blitt ganske lukrativt med tiden. Det er stadig bedre betalte konserter i et internasjonalt festivalmarked hvor honorarene er gode. Ikke bare i Skandinavia og Norden, men også egentlig i alle markeder. Og, det oppleves som godt betalt for lite innsats egentlig. Det er såpass godt betalt at man jobber for å beholde den posisjonen, så det gjør at man satser mer på live-biten. Men det får også noen kunstneriske konsekvenser på den måten at live-fremførelsen blir mer rettet inn mot å levere en pakke, kanskje utfordre mindre. Det handler mer om å levere hitsene og gå gjennom et slags ritual. Så litt standardisering blir det. Også gjør det at man personlig, hele tiden, må overveie hva man egentlig driver med. På hvilken måte driver man på med musikk? Da må man nok dessverre si at det blir mindre kunstnerskap, mindre kreativitet og mer reising og standardiserte konserter. (artist)

I forlengelse av dette nevner samme artist at han finner det kreative i studio og i det å spille inn musikk. Han forklarer at det er dette han har likt best, og som han finner mest kreativt. Han sier også at det var noe med arbeidsmåten før, når den var mer sentrert rundt albuminnspillingen, som savnes.

Det var slike behagelige sykluser for artister på 90-tallet. Særlig hvis man hadde en major-label-kontrakt som gikk på det at du kunne få et forskudd og så kunne du være lenge i studio og bruke mye tid og lage gode plater. Og disse platene fikk en mottakelse – de ble sett og hørt, på en måte. Det gjør det jo meningsfylt. Og så opplevde man å tjene litt penger på radio og CD-salg, og selvfølgelig turneene som fulgte. Og når lanseringen var ferdig, så kunne man få et nytt forskudd og komme i gang med et nytt prosjekt. Dette tror jeg nok er en syklus som har forvunnet, i dag må du være aktiv hele tiden og på litt andre måter. (artist)

Innspilt musikk, fremdeles helt sentralt for artist

Innspilt musikk, gjennom fysiske plater eller digital strømming, er fremdeles en sentral inntekt for mange. Men, økonomien og pengestrømmene har endret seg de siste årene som følge av digitalisering, og det samme har forholdet til plateselskapene (se f.eks. Hughes et al., 2016). Digitale endringer har muliggjort flere måter å spille inn og gi ut musikk på, som ikke er avhengig av et tradisjonelt plateselskap og tradisjonelle platekontrakter. Disse endringene refereres til i intervjuene, og særlig blant de artistene som har hatt lengre karrierer og som har hatt et profesjonelt forhold til et plateselskap i tiden før de prosessene man ofte assosierer med begrepet digitalisering tok til rundt 2000-tallet. Det er likevel ikke bare disse artistene som peker på endringene som har skjedd med innspilt musikk. Vurderinger knyttet til innspilt musikk og hvordan informantene forholder seg til plateselskapene trekkes også frem av de andre artistene og managerne. I likhet med artisten som refereres til i avsnittet over, så er innspilt musikk viktig for alle som er intervjuet. Der det finnes vesentlige forskjeller, er hvordan artistene jobber med innspilt musikk og hvordan plateinnspillinger finansieres og eies.

En innspilling, enten et album, en EP eller en singel, kan finansieres på en rekke måter og med forskjellige former for samarbeid og eierskap. Blant artistene og managerne som er intervjuet finner man hele spekteret av samarbeid – fra de mer klassiske avtalene med et av de store plateselskapene som gir artist et forskudd til å gå i studio og spille inn, til artister som eier og gjør alt selv. Det kan være forskjellige grunner for hvilken modell som velges, og i enkelte tilfeller er det slett ikke sikkert at det er en *valgt* modell, men snarere den *eneste* modellen tilgjengelig. Det er likevel to forhold som synes viktige, og som jeg har lyst til å nevne i forbindelse med platebransjen og økonomien knyttet til innspilt musikk.

For det første handler det om transparens og innsyn. Flere av artistene jeg har intervjuet, og som har eller har hatt en mer klassisk avtale med et plateselskap, melder at de sjeldent eller aldri har fått noen avregning fra innspilt musikk. Dette kommer særlig frem blant de artistene som tidligere var signert til et major-selskap og som mottok et stort forskudd på den tiden hvor plateselskapene gjorde slikt. Flere av disse artistene

beskriver samarbeid som i stor grad preges av å ikke vite hva som er økonomien ved et prosjekt, hverken når det gjelder inntekter eller gjeld knyttet til en utgivelse. Enkelte melder at de aldri har fått noen avregning, men de antar at dette skyldes at innspillingen enda ikke er «recoupet», altså at kostnadene er betalt tilbake. Men, og dette er det viktigste: de vet ikke. Enkelte av artistene nevner dette som en grunn til at de velger å gjøre mer selv, og heller velger å inngå en såkalt lisensavtale hvor artisten eier plateinnspillingen og lisensierer den til plateselskapet, eller distribusjonsavtale hvor plateselskapet kun står for distribusjonen av musikk (fysisk og/eller digitalt). Dette med innsyn og transparens er viktig, og for noen, så viktig at man har valgt bort det tradisjonelle samarbeidet med et plateselskap for å ha mer kontroll over en såpass grunnleggende del av egen karriere. Deler av dette med innsyn og transparens bør også ses i lys av bekymringene beskrevet ovenfor og som knyttes til usikkerhet, det å ikke vite. Det er en kostnad ved det å ikke vite, og særlig hvis store deler av ens økonomi preges av usikkerhet, og det er dermed forståelig om enkelte artister velger avtaleform med plateselskap basert på grad av innsyn og kontroll.

Offentlig støtte: Stabilitet og sykluser

Forskjellige former for offentlig støtte blir trukket frem av flere som en mye brukt måte for å få finansiert musikken sin. Dette gjelder både det å søke stipend gjennom forskjellige legat, gjennom musikkorganisasjoner slik som TONO eller FFUK, eller gjennom offentlige institusjoner slik som Kulturrådet eller fylkeskommuner. Her det noe forskjell mellom dem som er intervjuet, hvor noen nesten ikke forholder seg til det å søke offentlig støtte i det hele tatt, mens andre nærmest har dette som sin viktigste finansieringsmodell. Særlig én artist trekker frem dette med å søke offentlig støtte eller stipend som en foretrukket måte å finansiere musikken sin. Hun begrunner det på flere vis, både at det har en viss grad av stabilitet, at det passer hennes arbeidsmåte, samt at hun liker å tenke på det at det finnes noen som gir støtte til musikk som ikke nødvendigvis har et stort publikum, men som likevel synes å være viktig:

Det er enklere med søknader, for det er mer en sånn «loner-jobb» som du bare presser deg gjennom og sender inn. Og det er blitt en sånn rutine-ting også, som gjør at jeg tåler bedre hvis det blir avslag. Jeg ser hvem som får og det er alltid bra folk, og så blir det litt sånn annet-hvert-år, litt sånn «hver sin gang» på en måte. [...] Og så er det jo det at noen likevel finner verdi i at du fortsetter å skape, som jeg liker. Selv om du ikke er på toppen av listene eller streames millioner av ganger, så kan noen sitte i et utvalg og tenke at det er viktig å ha med disse her også, at det er viktig med bredden. (artist)

Artistene over er ikke alene om å søke offentlig støtte. Begge managerne nevner at de også har søkt offentlig støtte, men at de har mindre fokus på dette. Den ene manageren sier at de leverer inn en rekke søknader, men at dette krever veldig mye arbeid. Han er også i tvil om hvorvidt inntektene forsvarer arbeidsmengden. Han forteller at de har en rekke arrangementer og aktiviteter som de har ansvaret for og som de søker støtte for å kunne gjennomføre. Under intervjuet forteller han at teamet hans bare den dagen intervjuet foregikk hadde ansvaret for fire konserter, og at de dagen etter hadde tre konserter. På ett tidspunkt, forklarer han, hadde de inne 200 søknader for å finansiere til sammen én million kroner. Han forklarer at det er veldig mye arbeid som må gjøres for å få inn disse pengene, og han beskriver en urettferdighet i forhold til andre kunstformer som får betydelig mye mer i offentlig støtte uten å måtte søke for hvert enkelt arrangement. Et annet moment som trekkes frem av en av managerne, er at det å søke offentlig støtte også muliggjør offentliggjøring av økonomiske forhold som man av forskjellige grunner ikke ønsker belyst i offentligheten. Manageren nevner spesielt en episode hvor VG gikk gjennom alle søknadene som var levert inn til en ordning og beskrev i en artikkel inntekter og økonomi til en av artistene de jobber med. Et viktig moment her, som henger sammen med forhold beskrevet over i avsnittet om live-økonomi, er at dersom journalisten ikke forstår live-økonomien, eller forskjellen på brutto- og nettoinntekter, så tegnes et veldig misvisende bilde av inntektene til artist. Han forklarer at det er vanskeligheter knyttet til å offentliggjøre denne type informasjon, men enda mer hvis tallene som

presenteres er med på å skape et feilaktig bilde av artistens økonomi og karriere.

Når det gjelder offentlig støtte er det et tydelig skille mellom dem som jobber alene og dem som jobber tett med et plateselskap eller management. Selv om alle på forskjellig vis virker å benytte seg av ulike former for offentlige støtteordninger, er det tydelig at for enkelte av dem som velger å jobbe alene, så er denne formen for finansiering viktig.

Fastlønn og forutsigbarhet

I løpet av intervjuene dukket det opp en modell som sjeldent diskuteres i populærmusikk-forskning, eller i det offentlige, men som virker å representere en interessant måte å skape et økonomisk samarbeid mellom artist og musikkbransje, nemlig forskjellige former for fastlønn. I to tilfeller nevnes det modeller hvor artist hever fastlønn. I ett tilfelle skjer dette gjennom plateselskap, og i det andre tilfellet er det manager som betaler ut fastlønn til sine klienter, noe som kanskje er mer utbredt enn i det første tilfellet. Det å gi artistene lønn begrunnes av manager på følgende måte:

Det er rett og slett fordi at jeg så ganske tidlig at når vi jobbet med [internasjonal artist] at dette gir ingen mening for henne. Altså at hun ikke skulle ha noe igjen for å jobbe så hardt. Og at vi liksom skal ta alle pengene som hun får i forskudd? Det første forskuddet hun fikk var på 50 000 kroner fra en publisher, og jeg sa til henne at, okei, du kan ikke få ut de 50 000 nå. Jeg bryr meg ikke om våre 20 %, for dette er en investeringsperiode, men jeg må leve, eller så kan jeg ikke gjøre avtaler for deg. Du må også leve, så da begynner vi med en liten lønn på 5 000 kroner i måneden til deg. Og da blir hun kjempesglad og superinspirert. Det handler litt om, som [annen artist]. Hun bor hos moren og faren sin fremdeles, og jeg har sagt til henne at hun må flytte til byen, slik at vi får mer tid sammen og mer tid til å jobbe. Og da får hun 10 000 kroner i måneden, som gjør hun kan flytte til byen. Hun slipper å jobbe på siden, hun lever på ingenting, men 10 000 kroner går akkurat. (manager)

I tilfellene ovenfor er det kanskje ikke snakk om at artisten er på fastlønn, men snarere en ordning artist har med manager hvor samarbeidet reguleres gjennom en fast inntekt eller overføring. Ordningen gjøres for å skape en stabilitet, for å gi artist tid og rom til å jobbe med musikken. Og til en viss grad innebærer det også at manager tar en viss risiko ved å forskuttere deler av lønnen, slik han har gjort med den nye artisten. En annen form for fastlønn dukket opp i samtale med en artist som til en viss grad jobber alene og har stor grad av ansvar for egen karriere og økonomi, men som også har en avtale med plateselskapet sitt om fastlønn. Lønnen som betales fra plateselskapet er lav, men den er regelmessig, og den bidrar til at artisten alltid vet at det kommer inn et minimum av kroner på konto hver måned. Artisten beskriver sitt forhold til plateselskapet som godt og tillitsfullt – at plateselskapet er hennes viktigste businesspartner. En viktig del av dette eksempelet er at artisten det er snakk om også er samme artist som ovenfor beskriver at nettopp økonomi er en stor bekymring og en vesentlig grunn til at hun vurderte å slutte – å gi opp karrieren som musiker. Hun tenker at for mange burde det å tenke fastlønn være en foretrukket modell:

Det er jo ikke til å stikke under en stol at vi er egentlig ... Altså at mange av oss burde hatt en ni-til-fire-jobb og at det hadde vært bra for oss å ha en økonomisk trygghet. Så sånn sett så er jo den månedslønnen fra plateselskapet med på å hjelpe litt. Og det er jo egentlig en veldig bra modell som mange flere burde følge. (artist)

Samarbeid, stabilitet og forutsigbarhet: Hvordan finne balanse?

Det er to røde tråder som går igjen i dette kapitlet og som bør trekkes frem: (1) grad av og form på samarbeid mellom artist og øvrig musikkbransje, og (2) grad av stabilitet og forutsigbarhet for artist. Begge disse trådene kan direkte eller indirekte ses i lys av digitalisering, og jeg vil på slutten her forsøke å utdype dette noe.

En rød tråd i forskningsintervjuene er referanser til forskjellige behov for stabilitet. I noen tilfeller gjelder dette mer generelle utfordringer knyttet til hvordan man overkommer usikkerheten ved å gi ut musikk

og å bygge artistkarrierer. Dette gjelder for eksempel samarbeidet mellom plateselskapet og artisten som gikk inn på en fastlønnsordning, eller artisten som beskriver offentlige støtteordninger som den foretrukne finansieringsformen. Forutsigbarhet anses som viktig i en bransje hvor suksess er høyst usikkert. Men man kan også se stabilitet i forhold til hvordan enkelte beskriver større bransjeendringer, for eksempel gjennom referanser til «de gamle syklusene» med plateinnspilling, plateslipp og turne, for så å gjenta prosessen, eller endringer i konsert- og festivalmarkedet. Her har det vært store endringer de siste par tiårene, noe som også er godt dokumentert og som langt på vei knyttes til digitale endringer (Barlow & Morrow, 2021; Hughes et al., 2016; Krueger, 2019). Josh Barlow og Guy Morrow (2021) deler artisters økonomi i to hoveddeler: arbeidsinntekt og kapitalinntekt, hvorav den førstnevnte knyttes til innspilt musikk og den sistnevnte til konserter og festivaler. Dette er forskjellige typer inntekter, men de hører tett sammen og påvirkes begge av digitalisering (Barlow & Morrow, 2021; Montoro-Pons & Cuadrado-Garcia, 2011). Og mens digitalisering i hovedsak har vært knyttet opp mot endringer i platemarkedet, må den også ses i sammenheng med endringer i konsert- og festivalmarkedet – og da særlig en økonomisk konsentrasjon blant de aller største artistene (Krueger, 2019), slik flere av artistene peker på.

Digitalisering har ført til endringer i tradisjonelle verdikjeder (Elberse, 2013) og åpnet for større fleksibilitet og flere muligheter for artister til å påta seg flere oppgaver (Nordgård, 2017). Deler av denne utviklingen bør ses i sammenheng med diskurser om artisten som entreprenør, eller *artrepreneur* (Hoffman et al., 2021), eller modeller som på forskjellig vis plasserer artisten i sentrum og hvor profesjonelle partnere i varierende grad utfører oppgaver (Tschmuck, 2016). Felles for mye av litteraturen som omhandler digitalisering innen musikkbransjen, er at digitale endringer har ført til nye muligheter og økt grad av fleksibilitet. Dette er det ingen grunn til å bestride. Men det er grunn til å merke seg at svært mange av intervjuene som dette kapitlet bygger på, beskriver relativt tradisjonelle former for samarbeid og finansiering, gjennom plateselskap og management, med forskudd fra både platesalg og konsertbilletter, eller gjennom offentlige støtteordninger. Og det som denne forfatter opplever

som det mest innovative i intervjuene, nemlig artister som har fastlønn fra plateselskaper, kan vanskelig sies å være økonomisk revolusjonerende. Akkurat dette med fastlønn virker viktig og er en relativt lite beskrevet modell i populærmusikken. Det er en modell som i liten grad harmonerer med konsepter knyttet til entreprenørskap og DIY. Men, fastlønn er i stor grad knyttet til et ønske om stabilitet, eller økonomisk forutsigbarhet, i det minste i løpet av deler av karrieren. Og selv om de aller fleste av artistene og musikerne jeg har intervjuet har svært god forståelse av eget virke og egen karriere, virker det som om samarbeid med forskjellige profesjonelle partnere i musikkbransjen er viktig for å utvikle karrieren og for å skape mer stabile og forutsigbare økonomiske rammer. Selv om flere av dem jeg har intervjuet helt sikkert ville blitt kategorisert som DIY, virker dette å være en lite passende beskrivelse av hvordan de jobber. Nesten ingen av dem kan sies å jobbe helt alene. De fleste jobber nesten alene, men med forskjellige former for samarbeid med forskjellige partnere, veldig i tråd med Hughes et al.s (2016) entreprenørmodell, eller den artist-sentrerte modellen (Tschmuck, 2016; Wikström, 2020). Men, innenfor denne modellen er det et vell av variasjoner, og det er en rekke vanskelige vurderinger som ligger til grunn for de enkelte valg.

Økonomi er et viktig tema som kan ses i sammenheng med både ønsker om stabilitet og forutsigbarhet, og i forhold til former for samarbeid med profesjonelle partnere. Økonomiske vurderinger skjer ofte ut fra artistiske ambisjoner og mål, så vel som økonomiske rammer og muligheter. Dette er vanskelige forhold å balansere, noe som også gjenspeiles i intervjuene. Alan B. Krueger (2019) gjør et poeng ut av at penger ikke er alt når han skal beskrive musikkbransjens logikker og dynamikker. Han skriver at en vesentlig del av musikkøkonomien knyttes til formidling av følelser i en eller annen form, men at følelser også påvirker valg som tas, både økonomiske og kreative. En slik balanse, eller et mål om balanse, er lett gjenkjennelig i intervjuet med artisten som pekte på turnelivet som rutinepreget, men godt betalt, og studioinnspilling som det kreativt inspirerende. En mangel på økonomisk balanse, eller bærekraft, er for øvrig et tema som er gjennomgående hos de aller fleste av intervjuene. Også her er det nødvendig å peke på digitale endringer som har ført til en økonomisk dreining fra platemarkedet til konsertmarkedet (Barlow &

Morrow, 2021; Nordgård, 2013). Men artistøkonomi må også ses i lys av strømmeøkonomien og tilhørende debatter knyttet til økonomisk bærekraft for et bredere lag av aktører i musikkbransjen (Eidsvoll-Tøyen et al., 2019; Morgan, 2020; Nordgård, 2020; Sinnreich, 2016). Digitale endringer og strømmeøkonomiens dynamikk og logikk ligger til grunn for hvordan innspillingsprosjekt finansieres og hvordan samarbeid reguleres.

Et viktig bidrag med dette kapittelet er å forsøke å nyansere bildet av artisters karrierer og økonomi. Felles for intervjuene som dette kapittelet bygger på, er at de er forskjellige. Et poeng her er at deler av den offentlige og akademiske debatten rundt norsk musikkøkonomi bygger på analyser som ofte er for generiske og overordnede til å danne et godt bilde av artisters og musikeres økonomi. Selv om slike analyser kan gi innsikt i større makro-trender, bidrar de ofte til å overskygge viktigere dynamikker og detaljer, og de bidrar til å bygge opp rundt dikotomier som sjeldent trefter. Gjennomgående i dette kapittelet er det blitt beskrevet økonomiske forhold knyttet til musikere og artister som er forskjellige fra hverandre når det gjelder inntekt og inntektskilder, så vel som i samarbeidsmodeller og partnerskap. Musikkbransjen oppleves av artister og managere å ha blitt ytterligere kompleks. Det finnes en rekke former for samarbeid, men de færreste jobber helt alene.

Referanser

- Barlow, J. & Morrow, G. (2021). Ephemeral income: Considering Covid-prompted loss of ephemerality in live music through the dichotomy between labour income and capital income. *Popular Music History*, 14(1), 60–75. <https://doi.org/10.1558/pomh.19828>
- Eidsvoll-Tøyen, I., Torp, Ø., Theie, M. G., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A.-B. (2019). *Hva nå? Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje* (Rapport nr 1. 2019). BI Centre for Creative Industries.
- Elberse, A. (2013). *Blockbusters: Hit-making, risk-taking, and the big business of entertainment*. Henry Holt & Co.
- Gross, S. A. & Musgrave, G. (2020). *Can music make you sick?* University of Westminster Press.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The cultural industries* (3. utg.). Sage.

- Hoffmann, R., Coate, B., Chuah, S. H. & Arenius, P. (2021). What makes an artpreneur? *Journal of Cultural Economics*, 45, 557–576. <https://doi.org/10.1007/s10824-021-09413-8>
- Hughes, D., Evans, M., Morrow, G. & Keith, S. (2016). *The new music industries: Disruption and discovery*. Palgrave Macmillan.
- Jones, E. (2021). DIY and popular music: Mapping an ambivalent relationship across three historical case studies. *Popular Music and Society*, 44(1), 60–78. <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1671112>
- Klein, B., Meier, L. M. & Powers, D. (2017). Selling out: Musicians, autonomy, and compromise in the digital age. *Popular Music and Society*, 40(2), 222–238. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1120101>
- Krueger, A. B. (2019). *Rockonomics: A backstage tour of what the music industry can teach us about economics and life*. Currency.
- Kvale, S. (1996). *Interviews: An introduction to qualitative research interviewing*. Sage.
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2018). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 24(4), 539–558. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860>
- Montoro-Pons, J. D. & Cuadrado-García, M. (2011). Live and prerecorded popular music consumption. *Journal of Cultural Economics*, 35(1), 19–48. <https://doi.org/10.1007/s10824-010-9130-2>
- Morgan, B. A. (2020). Revenue, access, and engagement via the in-house curated Spotify playlist in Australia. *Popular Communication*, 18(1), 32–47. <https://doi.org/10.1080/15405702.2019.1649678>
- Morrow, G. (2018). *Artist management: Agility in the creative and cultural industries*. Routledge.
- Nordgård, D. (2013). *Norske festivaler og en musikkbransje i omveltning: Kunsten å balansere ønsker, forventninger og behov in Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Tjora, A (ed) Cappelen Damm.
- Nordgård, D (2017). Assessing music streaming and industry disruptions. I P. Meil & V. Kirov (Red.), *Policy implications of virtual work* (s. 139–163). Palgrave Macmillan.
- Nordgård, D. (2018). *The music business and digital impacts: Innovations and disruptions in the music industries*. Springer.
- Nordgård, D. (2020). Views from the boundaries: Music streaming revisited. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 37(70), 32–49. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v37i70.122399>
- Preus, A. G. (2009). *Nesten alene* [Album]. Warner Music Norway.
- Sinnreich, A. (2016). Slicing the pie: The search for an equitable recorded music economy. I P. Wikström & R. DeFillippi (Red.), *Business innovation and*

- disruption in the music industry* (s. 153–174). Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781783478156>
- Spilker, H. S. (2018). *Digital music distribution: The sociology of online music streams*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315561639>
- Throsby, D. & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: Some empirical evidence. *Cultural Trends*, 20(1), 9–24. <https://doi.org/10.1080/09548963.2011.540809>
- Tschmuck, P. (2016). *From record selling to cultural entrepreneurship: The music economy in the digital paradigm shift*. I P. Wikström & R. DeFillippi (Red.), *Business innovation and disruption in the music industry* (s. 13–32). Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781783478156>
- Tschmuck, P. (2017). *The economics of music*. Agenda Publishing.
- Wikström, P. (2020). *The music industry: Music in the cloud*. Polity Press.
- Wikström, P. & DeFillippi, R. (Red.). (2016). *Business innovation and disruption in the music industry*. Edward Elgar Publishing.
- Wolcott, H. F. (1994). *Transforming qualitative data: Description, analysis and interpretation*. Sage.

KAPITTEL 9

Synlighet som karriereressurs for musikere

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

Heidi Stavrum

Universitetet i Sørøst-Norge

Abstract: This chapter investigates how musicians use, manage and value different types of visibility when building their careers. In order to analyze musicians' experiences and opinions regarding visibility work, we apply three concepts of capital – symbolic capital, social capital and visibility capital. More specifically, we discuss how different forms of capital are valued by musicians in their endeavors to attain visibility. The analysis is based on empirical material from a study of professional musicians in Norway consisting of 57 qualitative interviews. The analysis is presented in four parts: visibility through social relations, visibility by presence in social media, visibility by presence in traditional media, and visibility by virtue of musicians' geographical location. We find that both social capital – the visibility musicians get from networks and relations – and symbolic capital – the visibility musicians get from being recognized in the field – are seen as unconditionally valuable. However, visibility capital – the visibility musicians get from being present in social and traditional media – has a much more ambiguous status. On the one hand side, it is a way of connecting with and building audiences, which is seen as valuable. On the other hand, presence in social and traditional media requires a lot of work and is associated with certain subjective rules on how to appear and what to communicate.

Keywords: musicians, visibility, forms of capital, social media, feeling rules, place

Introduksjon

I en konkurransepreget bransje kan det framstå som opplagt at det å være synlig er en viktig ressurs for musikere. For å lykkes må du bli sett – og hørt – av kolleger i bransjen og av publikum. Synlighet er imidlertid ikke et enkelt eller entydig fenomen. Du kan være for synlig, for lite synlig, synlig på riktig måte og synlig på feil måte. Sosiologisk sett er synlighet nært forbundet med sosial anerkjennelse (Brighenti, 2007). Det som blir synlig er ofte det som er sosialt anerkjent, noe som gis verdi. Men det kan også være noe det markeres en grense mot, og hvor synligheten er forbundet med stigma og misbilligelse (Goffman, 2009).

I dette kapitlet ser vi nærmere på hvordan musikere håndterer sitt behov for å være synlige i bransjen og overfor et publikum, for å etablere en karriere og skaffe seg et tilstrekkelig tilsig av jobber. Her er det et viktig bakteppe at konkurransen i musikkbransjen er sterk, og at rekrutteringen til jobber for det meste foregår på uformelle måter. Tidligere forskning har fokusert på hvordan den uformelle rekrutteringen i kreative yrker på den ene siden skaper usikkerhet og frykt, og på den andre har gitt ulike karrieremuligheter for menn og kvinner (Wing-Fai et al., 2015; Wreyford, 2015). Vi fokuserer mer direkte på hvilke former for synlighet musikere tar i bruk. Mer spesifikt spør vi: Hvilke former for synlighet ansees som de viktigste og mest verdifulle for musikere? For å analysere dette tar vi i bruk tre kapitalbegreper: symbolsk kapital, sosial kapital og synlighetskapsital.

Vi starter med en diskusjon av de tre kapitalbegrepene før vi kort redegjør for den metodiske tilnærmingen vi har brukt. Deretter kommer den empiriske analysen som er organisert i følgende fire deler: synlighet gjennom relasjoner, synlighet gjennom sosiale medier, synlighet gjennom tradisjonelle medier og synlighet og sted. Kapitlet avsluttes med en kort diskusjon.

Synlighet som ressurs

Bourdieus begrepsverden utgjør et viktig utgangspunkt for det knippet av kapitalbegreper som vi vil anvende som analytisk ramme for å se nærmere på musikers strategier og kapasiteter til å gjøre seg synlige på måter

som oppfattes som verdifulle. Bourdieu var opptatt av at vår sosiale posisjon i samfunnet bestemmes av hvor mye økonomisk, kulturell og sosial kapital vi har, og av hvordan fordelingen mellom de ulike kapitalformene plasserer oss ulikt (Bourdieu, 1984). Videre står kapitalbegrepet sentralt i Bourdieus feltteori. Sosiale felt er samfunnsområder som er skilt ut og fungerer som sosiale mikrokosmos med egne lover og regler. Et hovedtrekk ved de ulike feltene er at de retter oppmerksomheten mot feltspesifikke former for kapital som aktørene kjemper om.

Kunstfeltet forbindes særlig med symbolsk kapital – eller kunstnerisk kapital – som er en ressurs som kommer til uttrykk gjennom kunstnerisk anerkjennelse og prestisje (Bourdieu, 1993, 1996). Symbolsk kapital kan defineres som ressurser man har i kraft av å bli anerkjent. I kunstfeltet oppnår man denne formen for kapital gjennom at aktører som allerede har opparbeidet en betydelig mengde feltspesifikk kapital peker på deg og sier at det du driver med er av stor kunstnerisk verdi (Solhjell & Øien, 2012). Således vil den prestisjen musikere opparbeider seg gjennom at anerkjente musikere, pedagoger og andre portvoktere i bransjen peker på dem som særlig gode og interessante være en viktig ressurs og utgjøre kapital som kan omsettes i karrieremuligheter. Selv om symbolsk kapital er lite håndfast, blir musikere likevel synlige, særlig i profesjonelle kretser, gjennom den anerkjennelsen de får fra «viktige personer» i bransjen. Det er stort sett en kjent sak hvem som nyter størst prestisje i ulike musikkmiljøer.

Tidligere forskning har pekt på at den symbolske kapitalen i kunstfeltet har en geografisk dimensjon. I sine studier har Mangset lagt vekt på at forholdet mellom sentrum vs. periferi, storbyene, det vil primært si Oslo, vs. Distrikts-Norge utgjør en viktig dimensjon for å forstå dynamikken i det norske kunstfeltet (Mangset, 1998). Et viktig utgangspunkt for Mangset er bosettingsmønsteret i kunstnerbefolkningen, et mønster som er mer sentralisert enn befolkningen for øvrig. Han forklarer sentraliseringen i kunstnerbefolkningen med at det foregår en kontinuerlig sosial produksjon og reproduksjon av et hierarki hvor sentrum og periferi representerer ulike kunstneriske verdier. Den symbolske kapitalen er først og fremst forbundet med sentrum, mens periferien er forbundet med andre og eksterne kapitalformer. Videre omtaler Mangset forholdet

mellom sentrum og periferi som et institusjonalisert kvalitetshierarki. Å være assosiert med viktige institusjoner og arenaer i Oslo forbindes med høy kvalitet, mens en kunstnerisk tilværelse utenfor hovedstaden har lavere prestisje. Mangset skriver således: «The ambitious musician who aims at a soloist career chooses Oslo—before she goes to Vienna and Paris. She is afraid to get lost and become invisible in a job as a music teacher somewhere in the Norwegian countryside» (Mangset, 1998, s. 65). Synlighet forstås på denne måten som forbundet med å være aktiv i storbyer, nasjonalt og internasjonalt. Det er imidlertid verdt å peke på at ulike endringsprosesser kan ha endret noe på forholdet mellom sentrum og periferi de siste tiårene. Digitaliseringen kan ha utfordret slike strukturer. Det samme kan den relativt omfattende oppbyggingen av moderne kulturhus og profesjonelle musikermiljøer rundt omkring i landet, for eksempel i tilknytning til regionoperaene, symfoniorkester i Nord-Norge og Den kulturelle skolesekken. Slik sett er det et åpent spørsmål om det institusjonaliserte kvalitetshierarkiet mellom sentrum og periferi, slik Mangset beskriver det, er like sterkt i dag. Hva som regnes som sentrum og periferi kan dessuten tenkes å variere mellom ulike musikalske sjangre, der aktiviteten i storbyer kan være mer sentral innen klassisk musikk og populærmusikk enn i folkemusikken, hvor visse regioner, slik som Telemark og Setesdal, tradisjonelt har representert anerkjente sentra.

Symbolsk kapital konstitueres altså i feltet, og er samtidig tett koblet til sosial kapital. Bourdieu har definert sosial kapital som «the aggregate of the actual or potential resources which are linked to possession of a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition» (Bourdieu, 2011, s. 21). Sosial kapital kan forstås som de ressursene vi kan skaffe oss gjennom de kontaktene og de sosiale nettverkene vi besitter (Bourdieu, 2011; Coleman, 1988). Hvor mye sosial kapital du har, avhenger av hvor mange mennesker du har i ditt nettverk som du kan mobilisere når du trenger eller ønsker det. Sosial kapital er imidlertid ikke noe du har en gang for alle, men fordrer ifølge Bourdieu et kontinuerlig arbeid – å skaffe seg sosial kapital krever tid og innsats.

De senere årene har det vært en økt oppmerksomhet omkring den generelle betydningen av sosial kapital for å lykkes med å skape seg en

karriere i ulike bransjer (Grugulis & Stoyanova, 2012; Seibert et al., 2001; Tempest et al., 2004). Ifølge Grugulis og Stoyanova (2012) er sosial kapital ikke bare viktig for rekrutteringen av folk til prosjekter, den sikrer også kvalitetsstandarder, og at folk oppfører seg etter de rådende normene i bransjen man jobber i. I en studie av film- og TV-bransjen fant de at sosial kapital sørger for en effektivitet i slike prosesser som det er vanskelig å forestille seg at andre former for organisering vil kunne skape. Samtidig fant de at den sterke betydningen av sosial kapital i slike prosesser ga hvite menn fra middelklassen en fordel framfor kvinner og representanter for etniske minoriteter. Så langt finnes det få studier av den sosiale kapitalens betydning i utviklingen av musikerkarrierer (Zwaan et al., 2010). Pinheiro og Dowd (2009) finner imidlertid at jazzmusikere som har mye sosial kapital gjennom å være medlemmer av organisasjoner og formelle nettverk og gjennom å være koblet på uformelle, viltvoksende nettverk, tjener bedre enn sine i sosial forstand mer isolerte kolleger.

Som nevnt er sosial kapital og symbolsk kapital ifølge Bourdieu nært forbundet. Symbolsk kapital kan være en mulig effekt av å ha sosial kapital fordi det handler om å bli anerkjent av sitt eget sosiale nettverk. Imidlertid kan synlighet i mediene også være en viktig ressurs for musikere. For å fange denne formen for synlighet, har begrepet om synlighetskapskapital blitt lansert (Driessens, 2013; Heinich, 2013).

Synlighetskapskapital handler om hvorvidt man er vedvarende og gjentakende synlig i ulike typer media (Driessens, 2013). Det handler altså om den akkumulerende effekten av tilstedeværelse i media. Driessens mener at det er grunnlag for å snakke om denne spesifikke kapitalformen som en form for kjendis- eller celebritetskapskapital. Ifølge Driessens tilskrives statusen som kjendis gjerne gjennom familierelasjoner (som f.eks. for medlemmer av kongefamilien) eller gjennom særskilte talenter og prestasjoner. Han understreker imidlertid at synlighetskapskapital ikke kan reduseres til symbolsk kapital fordi det ikke er gitt at synlighetskapskapital vil anerkjennes i alle felt. Du kan med andre ord ha en god del synlighetskapskapital, men likevel ikke bli anerkjent i eget felt. Dette handler ganske enkelt om at synlighetskapskapital er forbundet med mediens lover og regler, og at synlighet dermed vil være styrt av logikker som kan oppfattes som eksterne og lite verdifulle i andre felt. Spørsmålet blir derfor i hvilken

grad og på hvilke måter synlighetskaptal har verdi for musikere når de skal bygge sine karrierer.

I et bourdieusk perspektiv er det sentralt at selv om ulike kapitalformer ikke kan reduseres til hverandre, er de relatert på en slik måte at de kan omsettes på tvers. Det vil for eksempel si at symbolsk kapital, altså kunstnerisk anerkjennelse og prestisje, kan konverteres til sosial kapital. En musiker som nyter stor kunstnerisk prestisje vil kunne bruke denne til å skaffe seg og mobilisere et nettverk. Likeledes vil symbolsk kapital kunne omsettes i synlighetskaptal ved at en musiker som har stor prestisje vil kunne få oppmerksomhet både i tradisjonelle og sosiale medier. Som Driessens (2013) har poengtert, er det imidlertid et åpent spørsmål hvorvidt og på hvilke måter synlighetskaptal anerkjennes som verdifullt i et felt. En studie av norske billedkunstneres bruk av og holdninger til digitale verktøy tyder for eksempel på at den synligheten du kan oppnå gjennom digitale plattformer ikke entydig oppfattes som viktig og verdifullt i feltet (Booth & Røyseng, 2022). På samme måte viser materialet vårt at alle disse kapitalformene er viktige ressurser for musikere når de bygger sine karrierer, men at de spiller ulike roller. Sosial kapital ser ut til å være gjennomgående viktig. Men kanskje har den symbolske kapitalen størst verdi i mange deler av musikkfeltet, mens synlighetskaptal har en mer tvetydig status? Før vi ser nærmere på dette, skal vi først kort redegjøre for hvordan analysen av materialet ledet oss til de resultatene vi presenterer.

Metode

Dette kapitlet baserer seg på en kvalitativ intervjuundersøkelse med 57 profesjonelle musikere i Norge. Utvalget av informanter er gjort med tanke på å dekke en bredde når det gjelder sjanger, kjønn, alder og bosted. Intervjuundersøkelsen er mer inngående beskrevet i innledningskapitlet og appendikset til denne utgivelsen.

Intervjumaterialet er blitt behandlet gjennom en kollektiv analyseprosess. Gjennom denne analysen ble det klart at musikeres behov for synlighet var et viktig tema i materialet. Dette temaet kom til syne gjennom flere av spørsmålene i intervjuguiden. Særlig gjaldt dette spesifikke

spørsmål som omhandler hvordan musikere bygger sin karriere gjennom bruk av tradisjonelle og digitale medier og hvordan de inngår i ulike typer nettverk og profesjonelle relasjoner. Analyseprosessen synliggjorde også at hvilket sted du holder til og jobber på har betydning både for omfanget av og formen for synlighet du har. Sitater knyttet til disse temaene ble samlet og lagt til grunn for de fire kategoriene vi presenterer i det følgende.

Synlighet gjennom relasjoner

Informantene våre forteller om hvordan synlighet gjennom ulike typer relasjoner er viktige for dem. For det første dannes det viktige nettverk gjennom musikers familietilknytninger og utdanningsbakgrunn. For eksempel er det mange som forteller at de ble kjent med folk under utdanningen som gjennom en lang karriere har vært viktige i den forstand at de er kolleger de spiller sammen med. Det kan være snakk om band og ensembler som ble dannet under studietiden som musikerne har større eller mindre deler av sitt arbeid i, eller det kan være at man inviterer hverandre inn i tidsavgrensede prosjekter. Likeledes ser det ut til at musikere som kommer fra musikerfamilier har tilgang til kompetanse og nettverk som gir drahjelp i ulike situasjoner. Veronika kommer fra en familie hvor begge foreldrene er musikere. Hun forteller at det å vokse opp i en musikerfamilie har lært henne ikke å være beskjeden når hun skriver søknader om støtte til sine prosjekter:

Og lært veldig masse om det med søknader og, det kommer jo inn på det også. Søknadsskriving og at det er lurt å søke, og du må ikke være beskjeden. Akkurat det med søknadsskriving føler jeg jeg har lært veldig masse av familien min egentlig. (Veronika)

Her ser vi at den sosiale kapitalen Veronika har gjennom familien betyr at hun har direkte tilgang til viktig informasjon om gunstige tilnærminger til ulike spørsmål som er viktig for å etablere og opprettholde en profesjonell karriere. Å søke på riktig måte kan forstås som en subtil måte å gjøre seg synlig på måter som gjenkjennes og anerkjennes av dem som bevilger støtte.

For det andre utvides musikerens nettverk gjennom fysisk tilstedeværelse på ulike arenaer i og omkring bransjen. Flere av våre informanter framholder for eksempel at det er viktig å gjøre seg synlig gjennom å oppsøke kolleger på uformelle arenaer som å ta en kaffe eller være med ut for å drikke øl. På spørsmål om det er vanlig å markedsføre seg selv og ringe rundt for å sjekke muligheter for jobb, svarer Filip, som er dirigent:

Det er jo ett av de store tabuene, det er en av de tingene man aldri snakker om. Vanlig, nei. Jeg har vel lært meg omtrent hvordan det best kan gjennomføres. Trikket er å møte folk. Det har hendt at jeg har, jeg har vært i Bergen og tatt en omvei rundt Trondheim. Ytre sett er det for å besøke en kompis, men det er like mye for å være i byen, være tydelig, være sett. (Filip)

Det er interessant at informanten understreker at synliggjøringen av en selv ikke må være for åpenlys. Det er «tabu». Ting som omtales som tabu er alltid interessante, og i tråd med Durkheims sosiologi er tabuer med på å skape og gjenskape symbolske grenser mellom det hellige og det profane (Douglas, 1991; Durkheim, 2016; Lamont, 1992). På lignende vis uttrykker denne informanten at det er helligbrøde å være for pågående i markedsføringen av seg selv. Det støter an mot feltets normer. Mens det er akseptert å gjøre seg synlig gjennom relasjoner, slik som å besøke en venn i bransjen for derigjennom å få tilgang til mennesker som forvalter jobbmuligheter, er det ikke legitimt å aktivt ringe rundt for å synliggjøre seg. Da har du tråkket over en grense. På denne måten blir musikerens sosiale nettverk viktige for å skape og opprettholde en karriere. Samtidig indikerer utsagnet over at det å gjøre seg synlig på måter som oppfattes som markedsføring i tradisjonell forstand er å lene seg for hardt på logikker som tilhører andre felt, og som derfor ekskluderes.

Flere peker på det samme, og understreker at det å gå ut på byen med kolleger er viktig for å styrke sjansene for jobber framover. Den klassiske musikeren Inger forteller:

Jeg har jo vært i en bransje hvor du alltid er avhengig av at folk liker deg, du er alltid avhengig av at folk er kompisen din, du er alltid avhengig av å drikke øl med folk. (Inger)

I tillegg til å være arenaer for å skaffe seg jobber, representerer sosiale nettverk også en betydelig ressurs når det gjelder å skaffe seg informasjon og faglige råd i ulike karriererelaterte spørsmål. Folkemusikeren Johanna understreker dette på følgende vis:

Ja. For man kan jo være så god musiker som man bare vil, men det hjelper ingenting hvis man ikke greier å få det ut. Det hjelper kanskje for sin egen mentale helse, jeg vet ikke. Eller kanskje tvert imot. Men i hvert fall er det noe med at ... hvis man skal jobbe som musiker, er det så utrolig mye mer enn akkurat det å synge, da. [...] Så det er mye annet man må kunne, og det krever stå på-vilje og engasjement, mot og selvtillit å drive med det. Og det er det mange damer som har. Som for så vidt er et nettverk man prater med jevnt og trutt, og psyker opp hverandre. (Johanna)

Arbeidet med å gjøre seg synlig er på denne måten et arbeid som er sosialt i flere slags forstand. Det er sosialt konstituerte grenser for hvordan du skal og bør gjøre deg synlig, og relasjoner og nettverk er viktige for å være synlig i bransjen og for å søke faglige råd om karriererelaterte spørsmål. Dette peker på at både den sosiale kapitalen og den feltspesifikke kapitalen som kretser omkring kunstens egne lover og regler er viktig.

Synlighet gjennom sosiale medier

Mange av våre informanter understreker at det å bruke sosiale medier gir sårt tiltrengt synlighet, og at det er hyggelig å få respons på denne måten. Elisabeth forteller for eksempel detaljert om hvordan hun helt bevisst gjør seg kjent med sitt publikum både på sosiale medier og på turné, og at dette er en investering som kaster av seg slik at hun får komme tilbake til de samme konsertstedene år etter år. Hun tar seg derfor bryet med å svare på alle innkomne meldinger på Facebook som kan handle om alt fra at låtene hennes har vært personlig viktig for innsenderen til spørsmål om planer for nye utgivelser. Dette er imidlertid arbeidskrevende:

Men når du først er der, åpner du opp for at absolutt alle kan skrive rett hjem til kontorpulten din, og det gjør de. Særlig etter [nevner et tv-program] fikk jeg sånn 182 meldinger, privat rett inn til meg. Så kom jula, og da skal alle ønske

god jul. Så kommer nyttårsaften. Jeg holder enda på å rydde opp, for jeg synes at alle som sier noe hyggelig og vettig, skal få et slags svar. (Elisabeth)

Elisabeth forteller på denne måten at det å ha en aktiv profil på sosiale medier betyr at du er tilgjengelig for publikum til enhver tid, og at det innebærer det Baym (2018) har omtalt som et relasjonelt arbeid. I digitale tider må musikere legge mye arbeid ned i å skape og forsterke relasjonene til publikum. Sosiale medier representerer på denne måten noe nytt, som også betyr at kontaktflaten mot publikum er langt mer omfattende enn før hvor den primært var knyttet til konsertvirksomheten.

Videre er det mange som opplever tilstedeværelsen på sosiale medier som et tveegget sverd i den forstand at de er usikre på om arbeidet de legger ned gir avkastning. Gudrun gir uttrykk for dette på denne måten:

Kanskje det er hyggelig og, altså det er en sånn, jeg synes jo det er hyggelig, og hyggelig med tilbakemeldinger, men jeg er ikke sikker på om det har like stor effekt bestandig, for eksempel det der med å annonsere på Facebook eller at du får bare masse venner til å like noe. De kommer jo ikke på konserten likevel, for de bor jo ikke der du er, altså det, jeg tror vi er litt lurt. Altså vi er lurt av de mediene til å tro at det er viktig og alt. (Gudrun)

Blant våre informanter er det mange som gir uttrykk for lignende holdninger, og som er reserverte til bruken og betydningen av sosiale medier. Noen av musikerne vi har intervjuet forklarer reservasjonen mot sosiale medier med utgangspunkt i tiden det tar å holde aktiviteten oppe i slike kanaler. Arbeid med sosiale medier kan ta fokuset vekk fra det de oppfatter som det egentlige arbeidet – arbeidet med musikken og det kunstneriske. På spørsmål om han bruker tid på sosiale medier, svarer André, som er musiker innen populærmusikksjangeren:

Jeg bruker altfor lite tid på det. [...] Også vet jeg at det liksom stjeler dagen min når man begynner med de greiene der så kan jeg bare drite i det, man får ikke gjort noe. Det tar konsentrasjon, tid, motivasjon og alt. Jeg har hatt mange perioder hvor jeg ikke er på der i det hele tatt, ikke inne på der i det hele tatt, kanskje to–tre uker, for å få gjort noe da. Også er det i perioder hvor man må. Når man lanserer ting så man jo ... hvis man ikke gjør det så blir man maset på fra de som skal selge det. (André)

Denne informanten oppfatter det å synliggjøre seg på sosiale medier som et nødvendig onde, noe han må gjøre fordi det forventes av andre aktører i musikkbransjen. Håkon, som også jobber innenfor populærmusikk-sjangeren, uttrykker et lignende synspunkt. Han peker på at det nærmest er blitt et krav og en forutsetning for å få platekontrakt at man har aktive og attraktive profiler på sosiale medier:

Det er lett å drukne der, og for dem som er mest aktive og har en eller annen «galei» som får mest oppmerksomhet ... Jeg bruker heller tiden min på å jobbe i studio egentlig. Men det er en faktor som jeg tror er utrolig viktig for suksess i disse dager. Nå er det nesten som at de store selskapene forventer at man allerede har det før de signerer deg. Mens før så var det sånn at det var de som skulle bygge det opp, og det var derfor at artistene trengte store plateselskaper, men så har på en måte lablene mistet det, fordi artistene kan bygge seg opp en karriere på egen hånd. (Håkon)

Å gjøre seg synlig gjennom sosiale medier oppleves altså av flere som noe man må gjøre for å bygge en karriere. Flere av dem som har vært i bransjen en stund peker dessuten på at et større ansvar for å synliggjøre seg har blitt skjøvet over på musikerne enn tidligere, da de opplevde at plateselskap, arrangører og andre bransjeledd hadde hovedansvaret for promoteringen. Greta, som er folkemusiker, uttrykker det slik:

Men forventningene fra arrangørene, jeg følte at arrangørene gjorde mer selv før. Skrev tekst og satte annonse i avisa, og sa at nå er det konsert. Nå blir det forventet at vi gjør så mye av det der. Og hvis man er midt opp i noe annet som sagt så kommer det kanskje i løpet av dagen en forespørsel om man kan lage en video og legge ut. Ja, jeg kan kanskje det, men kan jeg få lov til å slippe? (Greta)

Hun påpeker videre at dette innebærer en stor endring i arbeidssituasjonen: «Ja, det er en helt annen hverdag.» Videre understreker en del at synliggjøringen av en selv i sosiale medier krever kompetanse. Gudrun, som også er folkemusiker, forteller:

Så kan vi jo snakke videre om alt du må gjøre i dag, på sosiale medier for å ... og da skal du jo ha enormt med kunnskap om hva du driver på med, i tillegg til at du må kunne alt fra videoredigering, du må se deg selv utenfra, du må

porsjonere ut hva du legger ut, hva du, ja, du har ingen redaksjon lenger som ...
Du skal styre alt sånn selv, og det er på godt og vondt, ja. (Gudrun)

En hovedgrunn til reservasjonen mange har til sosiale medier, slik det framkommer i materialet, er at slike formidlingsflater bidrar til å dreie oppmerksomheten vekk fra musikkens kjerneverdier og over på overflatiske aspekter slik som trivielle gjøremål og utseende. Greta understreker at hun opplever en forventning utenfra om at hun skal synes det er gøy å dele ulike situasjoner fra livet som musiker. Selv ønsker hun imidlertid ikke å formidle situasjoner hun opplever som hverdagslige:

Jeg er veldig dårlig på det. Jeg orker ikke å sitte på toget og skrive at «nå sitter jeg på toget og gleder meg til konsert» her eller der. Jeg gjør ikke det. Jeg legger ut annonser eller arrangementene, men jeg er veldig dårlig på sånn «nå øver jeg til» ditt og datt, «hei og hopp, så kjekt», «nå er jeg på ferga» eller «nå er jeg på flyet». Jeg gjør ikke det. De får ikke de hverdagsgreiene fra meg. Og det er sikkert negativt på mange måter, men det orker jeg ikke. (Greta)

Flere av informantene peker således på at forventningene fra omgivelsene er at de skal være synlige på bestemte måter, og at dette handler om at de skal by mer på de private, personlige og hverdagslige sidene av seg selv. Som Greta peker på, opplever hun at det forventes at hun skal synliggjøre at hun synes det hun gjør, for eksempel når hun sitter på toget til et konsertsted, er «kjempekjekt». Slik uttrykker hun samtidig det som den amerikanske sosiologen Hochschild (1979, 2012) har omtalt som følelsesregler (*feeling rules*). Følelsesregler er sosiale normer og forventninger om hvilke følelser og affektive uttrykk som er passende i ulike sosiale situasjoner. Hochschild har særlig vært opptatt av hvordan følelsesregler knyttet til ulike yrker og arbeidssituasjoner, ikke minst gjennom hennes forskning på flyvertinner, krever et særskilt emosjonelt arbeid. Det handler om å skape et ansiktsuttrykk og en kroppslig framtoning som er i tråd med forventningene. Den sosiale forventningen om at de ulike situasjonene musikere skal vise fram i sosiale medier skal være gøy, og at dette krever et arbeid, understrekes også av Gudrun:

Jeg synes at man må alltid drive å finne på så mye, og så skal du finne på så mye tull, du skal finne på så mye, alt skal være så artig, og alt skal være så, ja et eller

anna. Jeg blir bare sliten, man blir sliten av det, av og til er det morsomt å gjøre sånne ting, men ikke så ofte. (Gudrun)

Samtidig som reservasjoner knyttet til sosiale medier på denne måten ser ut til å handle om motstanden mot eller slitet med å tilpasse seg følelsesregler, synes motstanden også å handle om feltets normer og regler. Det gjelder å opptre på måter som følger feltets normer om anstendighet og fokus på det vesentligste ved arbeidet som musiker, det vil si musikken selv. Dette gjør at arbeidet med sosiale medier nærmest blir en balansekunst. Anna forteller for sin del at hun har utforsket dette med å legge ut ting på Instagram:

Ja, jeg har ikke drevet og lagt ut noen sånne videoer av meg selv der jeg sitter spiller, kanskje gjort det en gang på sånn instastory eller noe, for det synes jeg er litt sånn tacky egentlig. Men jeg har jo til forskjellige band har jeg ofte lagd sånn teasere, sånn der ai, nå kommer det ut ny plate, her er en teaser på 1 min og 3 sek med forskjellige sånne snippets fra låter da. Og med litt sånn bilder, sånn helt enkelt iMovie greier. Så det har jeg gjort en del. (Anna)

Formuleringen om at det er «litt sånn tacky» å legge ut instastories, er interessant her, og viser at arbeidet med å synliggjøre seg i sosiale medier krever at du holder deg innenfor det som blir holdt for å være god smak i feltet. Anna forklarer videre at hun opplever at det musikere legger ut i sosiale medier noen ganger tar oppmerksomheten vekk fra det vesentlige ved det de driver med:

Nei, men det er liksom, nei, men jeg føler liksom at noen ganger er det så mye skrik og lite ull fra folk som tar opp alt de gjør og legger ut det de gjør, enn de er ute og spiller liksom. Det er liksom, det kan tilsynelatende se ut som om man er veldig busy og sånn, men så sitter man mest hjemme og spiller på en måte da. Og det er jo ikke det musikk bør handle om, at man sitter på rommet for seg sjøl. (Anna)

Slike reservasjoner samstemmer et stykke på vei med hvordan norske billedkunstnere ser ut til å forholde seg til digitale verktøy (Booth & Røyseng, 2022). Billedkunstneres holdninger til sosiale medier og andre

digitale verktøy faller langt på vei sammen med posisjoner i feltet i bourdieusk forstand. På lignende vis finner vi en ambivalens hos mange musikere rundt det å gjøre seg *for* synlig i sosiale medier. Dette kan bidra til å trekke din kunstneriske integritet i tvil. Slik enkelte musikere ser det, er det dessuten ingen nødvendig sammenheng mellom det å være synlig i sosiale medier og det å få tilgang på jobber. På spørsmål om det hun deler på sosiale medier er viktig for å få jobb, svarer Anna:

Nei egentlig ikke, for jeg deler jo, jo jeg deler jo av og til, og nå har jeg spilt med dem og dem og, superhyggelig. Men det er jo ikke det som gjør om jeg får jobb eller ikke. Det er jo på en måte spillinga mi da. (Anna)

Denne erfaringen antyder således at kunstnerisk anerkjennelse, altså symbolsk kapital, er viktigere den synlighetskaptalen en kan bygge i sosiale medier for å bygge en musikerkarriere i den delen av musikkfeltet som denne informantene opererer.

Synlighet gjennom tradisjonelle medier

I materialet er det flere musikere som forteller om hvordan de opplever mulighetene for å bli synlig gjennom de tradisjonelle mediene. Her vektlegges det at det er blitt vanskeligere enn det var før å få plass i mediene, og at det ikke lenger er nok å ha gitt ut ny musikk. Dette ser på den ene siden ut til å handle om det som av flere oppfattes som en økt prioritering av *mainstream*-musikk i mediene generelt og et økt fokus på covermusikk i fjernsynsmediene spesielt. Våren 2021 har det for eksempel vært en større offentlig debatt om NRKs kulturdekning, hvor det særlig har vært et søkelys på at statskanalen over tid har prioritert den populære *mainstream*-musikken og neglisjert og usynliggjort andre sjangre og stilarter. Slike synspunkt er også tydelig i vårt materiale. Komponisten Frank uttrykker det gjennom et skille mellom det han kaller populærsjangeren og upopulærsjangeren: «Det som kanskje skiller litt tida nå fra tida for 20–30–40 år siden [tenker], er kanskje at upopulærsjangeren har blitt mer upopulær, for å si det sånn. Den har blitt mer en nisje enn den var.» Han forklarer dette med opphevingen av NRKs monopol og utviklingen av nisjekanaler slik som for den musikken han selv driver med «slik at folk

kunne velge det vekk, og kanskje aldri ha kontakt med det». Han mener at noe viktig gikk tapt på veien:

Det var en god ting at de kunne sende et program med ny musikk og etterpå gjøre noe helt annet, og sende værmelding fra fiskebankene, og blande alt, som da førte til at ... Ja, folk hadde radioen på mye og fikk med seg, vente seg til, også språket vårt. Nå synes jeg det virker som språket vårt, altså i upopulær-sjangeren, er enda mer fremmed for folk flest da. Og i tillegg blir det gitt veldig stor plass til populærsjangeren, når det gjelder musikk, og folk kan velge å bare ha det. (Frank)

Frank opplever på denne måten at musikken han jobber med er blitt mindre tilgjengelig og mindre synlig for det allmenne publikummet, og at dette representerer en stor endring fra hvordan det var tidligere.

På den andre siden er det flere som gir uttrykk for at de tradisjonelle mediene kjennetegnes av forventninger om at musikerne skal dele private historier, følelser og intime forhold. Slike saker omtales gjerne som saker om «den vonde tida». Slik ser det også ut til å være tydelige følelsesregler som møter musikere når de er til stede i tradisjonelle medier. Her er det ikke nødvendigvis dette med at det skal være så artig det går på, men at musikerne opplever en forventning om at det å være interessant for de tradisjonelle mediene forutsetter at de vil dele noe følelsesmessig preserende fra livet sitt. Folkemusikeren Gudrun uttrykker det slik:

Og du kommer ikke på TV hvis ikke du har en, en eller annen, forferdelig historie eller en eller anna syk ting som du har gjort, eller noe sånt helt spektakulært, da kan du få lov til å komme på et eller anna talkshow eller noe sånn. Mens før var det en helt legitim ting at du kom fordi du spilte musikk, at du var musiker at det var, det var innhold nok, og det skulle bare mangle mener nå jeg da. (Gudrun)

Følelsesreglene det her er snakk om handler i stor grad om forventninger om at musikere skal fortelle om at de har opplevd noe spesielt. Dette kan ha å gjøre med at mediene tilstrekkes av det intime, personlige og følelsesmessige. Denne tendensen har mye til felles med Sennetts analyse av hvordan et framvoksende intimitetstyranni hvor private saker og selvutlevering, ifølge han, lammer offentligheten (Sennett, 1978). Videre

kan det hende at musikere (og andre kunstnere) forventes å ha en særskilt tilgang til følelsesmessige erfaringer og innsikt nettopp fordi det de formidler gjerne appellerer til publikum på et følelsesmessig plan (Baym, 2018; DeNora, 2000; Hesmondhalgh, 2013).

Synlighet og sted

Til sist ser det ut til at stedet musikere bor og jobber på har betydning for hvordan de oppfatter sin synlighet og muligheter for å få tilgang på jobber og oppdrag. Flere musikere som har bosatt seg i Oslo-området, forteller at nærheten til et stort musikermiljø gir mange muligheter for samarbeid og synlighet. Flere forteller at det er helt avgjørende for dem å være bosatt der det største miljøet befinner seg. Kristin framhever at det har betydning for henne at Oslo byr på mange arbeidsmuligheter: «Det er kanskje litt flere muligheter for meg her. Og jeg har etablert meg her, jeg har kontakter her og faste spillejobber her og der» (Kristin).

Samtidig er det også en del som peker på at konkurransen i Oslo-området er veldig sterk, og at det er lett å drukne. Eivind forteller:

Altså du har lettere tilgang på folk, men det er jo også større konkurranse om jobber og sånt da. Så det er vanskeligere å, altså jeg har en svoger som bor i Skien og er også musiker, og er på en måte en lokal stjerne der nede, og blir brukt veldig mye der nede, mens jeg ... Det er jo ingen i Lørenskog som ringer meg om å, og spør meg om å være med på ting, for å sette det på spissen da. Så det liksom det der med å bli en ... hadde jeg bodd på et mindre sted, så hadde jeg liksom blitt i større grad da en sånn lokal stjerne da, som hadde blitt brukt mye på en måte, mens her så drukner jeg mer. (Eivind)

Bruken av uttrykket «lokal stjerne» om det å være mer synlig og mer brukt på et mindre sted kan tolkes i tråd med Mangsets analyse av kunstfeltet som en posisjon med lavere symbolsk verdi og som assosieres med lavere kvalitet (Mangset, 1998). Vi er imidlertid ikke like sikre på at en slik hierarkisk forståelse ligger bak det informanten her uttrykker. Det kan like gjerne være en nokså pragmatisk vurdering av hvordan lokalisering påvirker synlighet og jobbmuligheter. Informanten erkjenner ganske enkelt at han ville kunne fått tilgang på flere jobber på et mindre sted.

Et gjennomgående trekk i materialet er at flere av dem som har etablert en musikerkarriere utenfor de store byene ser ut til å oppleve en annen type synlighet enn de ser for seg at de ville hatt i Oslo. Det ser ut til å handle om at kulturlivet er mindre institusjonalisert på mindre steder, og at det gir et større armslag til å skape noe selv og inn ta flere roller. Flere av informantene som har etablert seg utenfor Oslo, forteller at de har etablert egne konsertserier og opererer som arrangører i tillegg til som musikere. Jazzmusikeren Kristoffer forteller:

Jeg flyttet jo til Hamar på et tidspunkt og da husker jeg at det var en kollega som sa til meg, da bodde jeg i Oslo: «Herlighet, hva skal du på Hamar å gjøre, du kommer til å miste alle jobbene dine. Det er jo så langt unna Oslo, det er ikke noe miljø der». Men jeg fikk sånn «ok, nytt område, skal vi se», også fikk jeg kontakt inn i fylke/kommune/dans/teater. Så jeg følte at jeg fikk en ny arena å jobbe på, men Oslo var der. Så jeg har nok vært med å dra litt i gang ting her da. Det må jo skje noe, og det er jo det hyggeligste av alt da. Å ha noe i nærmiljøet og litt for å sikre at man ikke skal reise hele tiden. (Kristoffer)

Her ser vi at Kristoffer framholder at det å flytte ut av Oslo ikke har ført til at han har tapt tilgangen til miljø og jobber i hovedstaden. Dette har han beholdt, i tillegg til at han har bygd opp nye muligheter for seg selv og andre på sitt nye bosted, som han omtaler som «en ny arena og jobbe på».

Emilie forteller en lignende historie. Hun prøvde i flere år å etablere seg som klassisk sanger i Oslo, men følte at hun druknet sammen med de mange andre som utdannes hvert år. Hennes grep var imidlertid å flytte til en mindre by hvor hun har satt i gang mange nye aktiviteter og opererer som musiker på bred front, ikke bare i den nye byen, men i hele landsdelen. Dette har ikke bare gitt henne arbeidsmuligheter på det nye stedet hun flyttet til. Hun forteller også at det har gjort henne mer synlig i Oslo:

Ja, det er noe med det. Det som er spennende er at jeg har fått mer jobb i Oslo etter at jeg flyttet ut av Oslo enn da jeg bodde i Oslo.

Intervjuer: Hva handler det om, tror du?

Nei, at man blir sett på litt annerledes, kanskje. I Oslo drukner man litt i mengden. Det er så mange frilansangere. Det er helt sykt hvor mange som blir utdannet hvert eneste år. Det er helt absurd. (Emilie)

Det går ikke fram av intervjuet hva som har skapt den økte synligheten i Oslo, men det kan både ha sammenheng med muligheten til å delta i profesjonelle musikermiljøer regionalt og informere om aktiviteter som foregår lokalt på digitale medier. Dette kan i neste runde ha bidratt til å utfordre et skarpt hierarki mellom sentrum og periferi.

Samtidig er det flere som forteller at det å etablere en musikerkarriere på et mindre sted for dem betyr at arbeidsmulighetene hovedsakelig er der de bor. Jazzmusikeren Glenn forteller at han primært jobber i den mindre byen han er bosatt:

Ja, jeg tror nok det. Det er også muligheter, lokalt sett blir man jo mer kjent.

Folk ser deg flere steder. Og så er jeg også arrangør av noen konserter, som gjør at kanskje jeg er enda mer synlig enn en annen saksofonist ville vært, da. [...]

Ja. Jeg tror det at jeg blir ringt fordi jeg er en av få her, selvfølgelig, at det er en positiv ting, så lenge man ønsker å bo og virke hovedsakelig her. (Glenn)

Her ser vi også at det å bo og jobbe på mindre steder også gjør at lokal-samfunnet blir bedre kjent med deg på flere måter. Det handler kanskje om at mindre steder er mer oversiktlige, og at man ser hverandre i mange flere sammenhenger enn man nødvendigvis gjør i storbyer med større befolkning og dermed større anonymitet.

Avsluttende diskusjon

I et arbeidsmarked preget av sterk konkurranse og uformell rekruttering er synlighet en viktig ressurs for musikere. All synlighet er imidlertid ikke god synlighet. I dette kapitlet har vi sett at den synligheten musikere får gjennom å følge feltets spilleregler og bygge opp symbolsk kapital oppfattes som en ubestridt ressurs. Den synligheten man får gjennom sosial kapital, altså gjennom nettverk og relasjoner, er også viktig, og heller ikke noe som problematiseres av våre informanter. Snarere er det særlig interessant at den synligheten man får gjennom sosial kapital fungerer som en viktig ressurs i en bransje som i så stor grad baserer seg på uformell rekruttering til jobber. Sosial kapital får således en særegen rolle, men krever, slik Bourdieu har pekt på, tid og innsats å bygge opp (Bourdieu, 2011). Dette passer godt med musikernes beskrivelse av at det er viktig å treffe kolleger i uformelle settinger for å holde seg synlige i nettverkene.

Synlighet i sosiale og tradisjonelle medier representerer imidlertid et tveegget sverd. På den ene siden er det forventet fra andre bransjeledd, som arrangører og plateselskap, at musikere bygger opp profiler i sosiale medier og bruker disse aktivt for å promotere innspillinger og konserter. Det er også flere som uttrykker at de synes dette er et arbeid som gir tilgang til en del hyggelige tilbakemeldinger fra publikum, venner og kolleger. På den andre siden er dette en form for synlighet som krever en type arbeid som en del oppfatter som et energisluk og noe som ligger på siden av musikeryrket. Her er det også interessant at når musikere arbeider med å gjøre seg synlige i sosiale og tradisjonelle medier, ser det ut til at de møter følelsesregler som representerer en annen logikk enn kunstfeltets egen logikk.

Følelsesreglene vi har fått øye på i vårt materiale handler om forventninger om at det skal være «kjempeartig» å dele hverdagslige situasjoner som går forut for en konsert eller en platelansering og forventninger om at musikere skal dele personlig motgang, traumer eller spektakulære opplevelser i offentligheten. Følelsesreglene oppfattes av mange som noe eksternt i forhold til musikken. Ikke bare tar følelsesreglene fokuset vekk fra musikken, de krever også et emosjonelt arbeid som er slit-somt (Hochschild, 1979, 2012). Synlighetskapsital representerer således en ressurs hvor musikere må balansere kreftene de har til rådighet, men de må også balansere hva som oppfattes som smakfull og verdifull bruk av medier for å oppnå synlighet. Her skal det imidlertid påpekes at selv om materialet som ligger til grunn for dette kapitlet dekker en stor bredde av den norske musikerbefolkningen med tanke på sjanger, alder, kjønn og bosted, er det kun et mindretall som kanskje vil identifisere seg med de mest kommersielle delene av musikkbransjen. Det kunne være interessant for framtidig forskning å se nærmere på hvorvidt og hvordan verdien av synlighetskapsital varierer i ulike deler av musikkbransjen.

Referanser

- Baym, N. K. (2018). *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection*. New York University Press.
- Booth, P. & Røyseng, S. (2022). Artists and online dissemination: An analysis of positions and position-takings. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 1–19. <https://doi.org/10.1080/10632921.2022.2034691>

- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (2011). The forms of capital. I I. Szeman & T. Kaposy (Red.), *Cultural theory: An anthology* (s. 81–93). Wiley-Blackwell.
- Brighenti, A. (2007). Visibility: A category for the social sciences. *Current Sociology*, 55(3), 323–342. <https://doi.org/10.1177/0011392107076079>
- Coleman, J. S. (1988). Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, 94, 95–120. <http://dx.doi.org/10.1086/228943>
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Douglas, M. (1991). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Driessens, O. (2013). Celebrity capital: Redefining celebrity using field theory. *Theory and Society*, 42(5), 543–560. <https://doi.org/10.1007/s11186-013-9202-3>
- Durkheim, E. (2016). *The elementary forms of the religious life*. Anboco.
- Goffman, E. (2009). *Stigma*. Touchstone.
- Grugulis, I. & Stoyanova, D. (2012). Social capital and networks in film and TV: Jobs for the boys? *Organization Studies*, 33(10), 1311–1331. <https://doi.org/10.1177/0170840612453525>
- Heinich, N. (2013). Grand résumé de De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4282>
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters*. Wiley Blackwell.
- Hochschild, A. R. (1979). Emotion work, feeling rules, and social structure. *The American Journal of Sociology*, 85(3), 551–575. <https://doi.org/10.1086/227049>
- Hochschild, A. R. (2012). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/j.ctt1pn9bk>
- Lamont, M. (1992). *Money, morals and manners: The culture of the French and American upper-middle class*. University of Chicago Press.
- Mangset, P. (1998). The artist in metropolis: Centralisation processes and decentralisation in the artistic field. *International Journal of Cultural Policy*, 5(1), 49–74. <https://doi.org/10.1080/10286639809358089>
- Pinheiro, D. L. & Dowd, T. J. (2009). All that jazz: The success of jazz musicians in three metropolitan areas. *Poetics*, 37(5), 490–506. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.007>
- Seibert, S. E., Kraimer, M. L. & Liden, R. C. (2001). A social capital theory of career success. *Academy of Management Journal*, 44(2), 219–237.
- Sennett, R. (1978). *The fall of public man*. Vintage Books.

- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet: En sosiologisk innføring*. Universitetsforlaget.
- Tempest, S., McKinlay, A. & Starkey, K. (2004). Careering alone: Careers and social capital in the financial services and television industries. *Human Relations*, 57(12), 1523–1545. <https://doi.org/10.1177/0018726704049988>
- Wing-Fai, L., Gill, R. & Randle, K. (2015). Getting in, getting on, getting out? Women as career scramblers in the UK film and television industries. *The Sociological Review*, 63(1), 50–65. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12240>
- Wreyford, N. (2015). Birds of a feather: Informal recruitment practices and gendered outcomes for screenwriting work in the UK film industry. *The Sociological Review*, 63(1), 84–96. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12242>
- Zwaan, K., ter Bogt, T. F. M. & Raaijmakers, Q. (2010). Career trajectories of Dutch pop musicians: A longitudinal study. *Journal of Vocational Behavior*, 77(1), 10–20. <https://doi.org/10.1016/j.jvb.2010.03.004>

Del IV

Musikeren og storsamfunnet

KAPITTEL 10

Musikerne og klimakrisen

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

Guro Utne Salvesen

Norges musikkhøgskole

Simen Skrebergene

Norges musikkhøgskole

Abstract: A successful musician's career has long been associated with extensive touring and travel. International activities have been a marker of success. Due to the growing focus on climate change, extensive travel has come under a new light. Drawing upon qualitative interviews with professional musicians, we investigate the way they think about how and to what extent climate issues affect their work. The informants recognize climate change as an urgent problem, and the majority express willingness to change behavior to contribute to a more sustainable profession. At the same time, this willingness is weighed against possible negative consequences such as behavioral changes have on their own professional careers. In this chapter, we explore these conflicting impulses through the concept of cultural dissonance. We conclude with a discussion of the extent to which and the ways in which climate values impact the music profession and what opportunities the concept of cultural dissonance offers to analyze this.

Keywords: climate change, musicians, the field of music, cognitive dissonance, cultural dissonance

Introduksjon

En vellykket musikerkarriere har lenge vært forbundet med utstrakt turnevirksomhet og mange og lange reiser. Nasjonale og internasjonale turneer representerer viktige muligheter for musikere til å utøve yrket sitt

Sitering: Vinge, J., Røyseng, S., Salvesen, G. U. & Skrebergene, S. (2022). Musikerne og klimakrisen. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 10, s. 247–265). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.16o.ch10>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

og formidle musikken sin for ulike typer publikum. Som for kunstnere generelt har reiser i tillegg vært en viktig mulighet for musikere til å hente inspirasjon, bygge nettverk og finne samarbeidspartnere. Turnering, reising og internasjonal virksomhet har vært et kjennetegn på suksess (Mangset, 1998; Solhjell & Øien, 2012). De siste årene har imidlertid utstrakt reisevirksomhet kommet i et nytt lys.

I august 2021 kom FNs klimapanel med sin sjette hovedrapport,¹ som nok en gang slo fast at vi står overfor alvorlige klimaendringer. Rapporten understreker også at det haster mer enn noen gang med å redusere utslippene om vi skal klare å ta vare på kloden vår og de mange millionene av mennesker som allerede lever med trusselen fra klimaendringer. I et klimaperspektiv er særlig flyreiser blitt problematiske, noe som også har gitt opphav til nyordet flyskam. Samtidig som den generelle oppmerksomheten på klimaspørsmål har økt, har flere aktører i og rundt musikkbransjen tatt ulike initiativ til å skape en grønnere og mer klimavennlig bransje (Creo, u.å.; Music Norway, u.å.). Blant annet jobber Kulturrådet for at de vanlige støtteordningene skal gjøre det mulig å kompensere for høyere utgifter som følge av at man planlegger mer klimavennlige prosjekter, konserter og turnéer (Moen, 2019). Flere artister og musikere har også endret konsertvirksomheten sin og legger nå opp til klimavennlige løsninger (Enge & Schwencke, 2019; Slaattun, 2019). På denne bakgrunnen ser det ut til at musikere har kommet i et krysspress. På den ene siden står hensynet til å gjennomføre aktiviteter som er viktige for karrieren, på den andre siden står hensynet til klimaet. Dette krysspresset er utgangspunktet for dette kapitlet.

Selv om spørsmål om klima og klimaendringer har stått høyt på den offentlige agendaen de siste årene, både i den generelle samfunnsdebatten og på musikkbransjens arenaer, er forskningen på forholdet mellom musikk og klima fortsatt begrenset. Mye av det som finnes av forskning fokuserer på musikkens kapasitet til å bidra i klimakrisen. Wodak (2018) har argumentert for at musikk kan brukes for å formidle klimaendringer og derigjennom være en mobiliserende kraft. Østergaard (2019) har argumentert for at musikk og oppmerksom lytting har et potensial til å

1 <https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-cycle/>

styrke elevs og studenters estetiske erfaringer og opplevelse av tilknytning til verden. Dette kan ifølge han styrke deres engasjement for bærekraft. Shevock (2017) har på sin side tatt i bruk begrepet om økologisk kompetanse (*ecological literacy*) og utviklet et perspektiv på hvordan en slik kompetanse kan utvikles gjennom musikkutøvelse. Øko-kompetent musikkundervisning må ifølge Shevock foregå lokalt. Mens musikk ofte fremheves som den mest immaterielle av kunstartene, vektlegger imidlertid Devine (2019) at innspilt musikk alltid har utnyttet naturressurser og menneskelige ressurser og således har et klimaavtrykk. Dette aspektet ved musikk er mer problematisk enn noen gang, hevder han.

I dette kapitlet er vi ikke så opptatt av hvorvidt musikk som fenomen er en klimavennlig eller klimafiendtlig aktivitet. Vi fokuserer snarere på hvordan klimahensyn og andre verdier knyttet til musikeres karriere står i forhold til hverandre. Dette gjør vi ved å se nærmere på hvordan musikere resonnerer rundt hvordan klimaspørsmål berører deres arbeid og analyserer dette i lys av musikkfeltets strukturer og verdier.

Vi starter med å gjøre rede for det analytiske perspektivet vi anlegger i kapitlet. Her står Bourdieus feltbegrep sentralt. Det gjør også begrepet om kulturell dissonans slik det er utviklet av Langseth og Vyff (2021), og vi bruker dette som en inngang til å analysere krysspreset musikere står i. Deretter gjør vi rede for noen metodiske aspekter ved arbeidet med kapitlet. Vi fortsetter med å presentere ulike måter musikere veier klimahensyn opp mot andre karrierehensyn, det vil si behovet for inntjening og synlighet, tidsmessige og praktiske forhold ved musikeryrket, gleden ved å reise, samt de menneskelige og kulturelle verdiene av internasjonal virksomhet. Vi avslutter med en diskusjon av i hvilken grad og på hvilken måte klimaverdier endrer musikeryrket, og hvilke muligheter begrepet om kulturell dissonans gir til å analysere dette.

Musikkfeltet og kulturell dissonans

Bourdieu (1999, s. 250) har påpekt at den sosiale verden kan gi det mest enestående av alt, nemlig anerkjennelse. Dette poenget har ofte blitt sett på som reduksjonistisk; at vektleggingen av behovet for og søken etter anerkjennelse bidrar til å neglisjere menneskers grunnleggende

verdioppfatninger og umiddelbare opplevelse av mening (Alexander, 1995; Elster, 1981). Bourdieu ser imidlertid ikke på forholdet mellom behovet for anerkjennelse og opplevelsen av mening som atskilte eller motstridende aspekter. Snarere understreker Bourdieu at det i handlingene vi foretar oss for å få sosial anerkjennelse ligger en glede som overgår synlige gevinster. Denne gleden handler om at vi kommer oss ut av likegyldigheten, retter oss mot et mål og opplever at vi har en sosial oppgave. Dette utgangspunktet gjør det tydelig at når vi skal forske på hvordan musikere forholder seg til klimaspørsmål, er det nødvendig, men ikke tilstrekkelig å få innsikt i hvilke holdninger og handlinger som kjenner dem individuelt. Musikere opererer i et felt som peker ut hvilke verdier som er verdt å realisere, hva som er deres sosiale oppgave. Det handler altså om mer enn hva hver enkelt hver for seg tenker, føler og gjør.

Feltbegrepet står helt sentralt i Bourdieus sosiologi og viser til at ulike samfunnsområder er skilt ut og fungerer som mikrokosmos med sine egne verdiorienteringer. Ulike samfunnsfelt kjenner seg av at de dyrker ulike verdier. Der det økonomiske feltet er opptatt av økonomiske verdier, er det kunstneriske feltet opptatt av kunstneriske verdier. Kunstfeltets verdier har kommet til uttrykk gjennom en vektlegging av at det er viktig å drive med kunst for kunstens egen skyld (*l'art pour l'art*) (Bourdieu, 1993, 1996). Slik har det også vært risikabelt å drive med kunst på måter som kan så tvil om hvorvidt det er de kunstneriske verdiene som står i fokus. Musikere som har blitt oppfattet som for kommersielle, har for eksempel risikert devaluering fra anerkjente aktører i feltet.

Videre har kunstfeltet blitt assosiert med internasjonale verdier (Buchholz, 2016; Mangset, 1998; Solhjell & Øien, 2012). Å operere i et internasjonalt kunstlandskap har blitt assosiert med større prestisje enn primært å jobbe lokalt eller nasjonalt. På grunn av den utstrakte reisingen det krever å realisere de internasjonale kunstverdiene utfordres imidlertid disse av klimaverdier. Spørsmålet er imidlertid i hvilken utstrekning og på hvilke måter klimaverdier og andre karriererelaterte verdier har feste i feltet.

Langseth og Vyff (2021) har analysert en lignende situasjon blant surfer med begrepet kulturell dissonans. Begrepet forener det bourdieuske utgangspunktet om at sosiale aktører opererer i felt hvor spesifikke verdier

gjør seg gjeldende og hvor det står om anerkjennelse, med Festingers begrep om kognitiv dissonans (Festinger, 1962). Festingers begrep forsøker å fange hvordan motsetninger mellom våre overbevisninger og våre handlinger skaper ubehagelige mentale spenninger. Ifølge Festinger kan menneskelige holdninger og handlinger deles i tre elementer: det affektive, det kognitive og det atferdsmessige. Hvis disse elementene er i samsvar, oppnås kognitiv konsonans, noe vi mennesker søker. Er det derimot et misforhold mellom disse elementene, vil det lede til kognitiv dissonans. Når Langseth og Vyff kombinerer Bourdieu og Festinger i begrepet om kulturell dissonans, er det for å få frem at feltet surferer opererer i, fremholder to motstridende verdier som viktige samtidig. På den ene siden gir det prestisje å vektlegge klimaverdier. Klimaverdier sees på som nært forbundet med selve aktiviteten å surfe gjennom sin nærhet til naturen. På den andre siden gir det å ha reist til eksotiske surfesteder anerkjennelse. Denne situasjonen bidrar til at surferne uttrykker doble følelser og et ubehag når de forteller forskerne om sitt forhold til reising. Spørsmålet er om noe lignende er tilfellet for musikere.

Metode

Forskningsprosjektet som dette kapitlet springer ut fra har som mål å beskrive og forstå hva ulike endringsprosesser, slik som digitalisering, globalisering, medialisering, entreprenørialisering og økende konkurranse, betyr for dagens og morgendagens arbeidsmarked for musikere. Klima var ikke et tema i den opprinnelige intervjuguiden. Under de innledende intervjuene løftet imidlertid flere informanter opp tematikker knyttet til turnelivets innvirkning på klima, og ikke minst hvordan økende oppmerksomhet på å handle bærekraftig som turnerende frilansmusiker virker strukturerende på holdninger og praktisk handling. Vi oppfattet også at dette hadde med endring over tid å gjøre. Dette kom til uttrykk når godt erfarne musikere fortalte om *før* og *nå*-aspekter, eller når de yngre informantene var tydelige på at vi står overfor en klimakrise og må handle nå. Vi forsto dermed klimaproblematikken, på linje med digitalisering, globalisering og økende konkurranse, som en endringsprosess som virker strukturerende på feltet. Spørsmål om klimaets betydning for

arbeidssituasjonen og spørsmål om informantenes tanker om fremtidig bærekraftig virksomhet ble dermed inkludert i intervjuguiden og eksplisitt fulgt opp i de påfølgende intervjuene. Klima som et viktig tema i et prosjekt om musikerbransjen, vokste dermed induktivt frem i det empiriske arbeidet (Glaser & Strauss, 1967). Det empiriske grunnlaget for dette kapitlet består av intervjuer av 57 profesjonelle musikere. Øvrige metodiske aspekter knyttet til utvalg, rekruttering, intervjudesign og innledende analyser er beskrevet i appendiks til denne utgivelsen.

Vi har foretatt en tematisk analyse av materialet (Braun & Clarke, 2006) og samlet alle informantsitater knyttet til det eksplisitte spørsmålet om klimaets betydning for musikertilværelsen. Videre har vi også kodet informantutsagn av betydning for tematikken der dette også fremkom i andre deler av intervjuene. Et gjennomgående trekk her er at informantenes holdninger til klimaendringer og deres handlinger knyttet til bærekraftig virksomhet, anerkjenner klimaendringer som et presserende problem, og at flertallet både ønsker og ser behovet for å endre atferd. Samtidig balanseres dette, i informantenes fortellinger, mot de mulige negative konsekvenser slike atferdsendringer får på deres egen virksomhet og karriere. Vi forstår i dette kapitlet slike spenninger som en form for *kulturell dissonans*, som redegjort for ovenfor. Den kulturelle dissonansen har vi videre identifisert og sortert i følgende fire kategorier: Den første handler om behovet for inntjening og synlighet. Den andre handler om tidsmessige og praktiske utfordringer knyttet til å velge klimavennlige løsninger i virksomheten. Den tredje kategorien omhandler en personlig tilfredshet og glede i det å kunne reise og oppleve ting i kraft av å være turnerende musiker, og den fjerde handler om den menneskelige og kulturelle verdien av internasjonal virksomhet.

Behov for inntjening og synlighet

Flere informanter forteller om at de kjenner på en dårlig samvittighet knyttet til det å være turnerende musiker fordi det i mange tilfeller betyr at man benytter seg mye av fly i jobben. Innlands benyttes fly til å forflytte seg effektivt mellom de store byene, og ofte som det eneste reelle alternativ i deler av det landstrakte landet. Og internasjonalt – for praktisk og

effektivt å komme seg nedover på kontinentet eller krysse verdenshav. Det å benytte seg av fly er for mange en nødvendighet for økonomisk inntjening og for å kunne fungere som profesjonell.

Men hvordan skal man gjøre det liksom? Hvis vi skal utøve musikken vår og få den der nærkontakten, ikke den digitale, så må man jo møte publikum da.
(Kristine)

Flere forteller nærmest skamfullt om erfaringer knyttet til å reise langt med fly, enkelte ganger kun for én eneste opptreden, samtidig som de ikke underkjenner disse reisene som mulig betydningsfulle for fremtidig inntjening og for etablering av nettverk.

Når man reiser til Japan eller til USA så etterlater man seg jo ganske stort miljøavtrykk [...] men noen ganger så er den turen nødvendig for karrieren fordi man må være til stede for å spille konsert, for det markedet. (Sofie)

En ting er den opplevde nødvendigheten av å reise langt for å spille, slik som Sofie her formidler – man reiser dit jobbene er, for å tjene penger eller investere i egen virksomhet. En annen ting er at det virker å være en oppfatning i feltet at å gjøre mange oppdrag med store avstander på kort tid lenge har vært en slags betegnelse på suksess. Eline er en travel musiker som har bygd en karriere som frilanser for ulike besetninger. For å kunne lykkes med denne virksomheten må hun haste videre til neste oppdrag, ofte frem og tilbake mellom ulike destinasjoner: «Du skal spille i Milano en dag, så skal du rekke å spille i Larvik neste dag.» Anne forteller tilsvarende:

Mine kollegaer og jeg, vi har hatt noen år der vi liksom har jobbet helt sånn ... vi spiller i Zürich én dag, Oslo to dager senere, og så Berlin to dager etter det. Helt håpløst opplegg. (Anne)

Både Eline og Anne mener at det ville være mer praktisk, økonomisk og bærekraftig å legge opp mer sammenhengende turneer, og gjerne spilt flere konserter på én plass når man først forflytter seg langt. Tilsvarende ideer deles av flere informanter. Her er det samtidig en forskjell på musikere i en etableringsfase, der man kanskje ser seg nødt til å takke ja til de oppdragene som tilbys, og etablerte artister og musikere, som har allerede har et velutviklet nettverk av samarbeidspartnere og er etterspurt

hos et større publikum. Etablerte artister kan også i større grad være selektive i jobbene de tar på seg, vel vitende om at de har gode alternativer for inntjening også lokalt og nasjonalt. Britt, som bor i en mindre bygd et stykke fra nærmeste flyplass, har nokså nylig trappet ned en ganske omfattende turnevirksomhet utenlands, uten at det har hatt større økonomisk innvirkning for henne. Samtidig vitner hennes fortelling om en mulig devaluering av statusen knyttet til høy reisevirksomhet som lenge har vært virksom i feltet:

Det er klart at når man reiser såpass mye med fly som jeg gjorde i mange år, det er helt ute [...]. Ja, gullkort var jo en heder. Nå er det kanskje litt pinlig å ha gullkort på SAS. (Britt)

Gullkort-symbolet fremtrer også i et annet intervju med en annen informant, men da handler det nettopp om informantens opplevde status i å være en lokalt virksom musiker med lite reisevirksomhet målt opp mot statusen knyttet til å turnere og spille konserter i en videre omkrets:

Nå er det vel så vidt jeg har det sølvkortet mitt, mens de andre musikerne jeg kjenner sitter i loungen med gullkortet sitt alle sammen, de reiser jo hele tiden. (Ernst)

En informant forteller om utfordringen i å balansere et klimaengasjement med tempoet i og omfanget av utøvende virksomhet. Tempo og omfang gir synlighet, har høy status i feltet og virker karrierebyggende, forteller hun:

Det er en norm at man skal gjøre veldig mye, at man skal være aktuell med veldig mange forskjellige ting, da gjør man seg synlig og da genererer det flere ting, og folk tenker at du er hipp. Mens at det er kanskje ikke helt forenlig med en bærekraftig hverdag og med tanke på klima. (Lise)

Bærekraft i denne sammenhengen handler både om turnelivets avtrykk på klima og utfordringer med å opprettholde en bærekraftig karriere med tanke på helse og velvære. En informant forteller også om turnelivets betydning for finansieringen av andre deler av virksomheten. Inntjening fra konserter går til produksjon av ny musikk som igjen blir et produkt man trenger for å reise ut på nye turneer.

Veldig mange finansierer innspilling og miksing ved at de turnerer, ikke sant? Og det er klart hvis vi ikke finner mer bærekraftige måter å turnere på, så blir man nødt til å trappe ned på turnering og, som igjen vil påvirke økonomien i egentlig alle ledd. Så jo før vi klarer å finne en, altså lage bedre togforbindelser, som er helt koko at vi ikke har, vi burde hatt det for lenge siden. Bergen–Oslo burde tatt 3 til 4 timer i stedet for ... Det samme gjelder ... bedre forbindelse i hele Norge og Skandinavia generelt. Europa hadde jo vært en drøm, ikke sant? Å kunne bevege seg kjapt gjennom hele Europa uten å måtte fly. På et tidspunkt så vil jo det gå ut over økonomien hvis vi ikke finner ut av det. (Sondre)

Tidsmessige og praktiske utfordringer

Flere informanter forteller om et ønske om å reise mer bærekraftig, og flere gjør også dette når de har reelle alternativer. Blant dem som turnerer i Europa forteller flere om gode erfaringer med å fly ned til én destinasjon for så å bruke toget som fremkomstmiddel på resten av turneen.

Jeg har hatt veldig god erfaring med å reise til et sted i Tyskland, ta tog rundt omkring overalt, rundt i hele Europa, Tyskland til Nederland til Belgia, for så å fly hjem igjen. Da har jeg i hvert fall begrenset mye av karbonavtrykket mitt i stedet for å fly mellom steder der da. Jeg prøver å effektivisere reisingen min så mye som mulig i den sammenhengen da. (Vegard)

Der flere informanter forteller om at det er praktisk, økonomisk og til dels behagelig å flytte seg rundt på kontinentet på et godt utbygd tog-nettverk, er turneringen innlands mer utfordrende for en musiker som helst ville valgt alternativer til fly. Hensynet til klima balanseres mot tidsbruk, økonomi og hva som er praktisk mulig. Særlig informanter fra Nord-Norge forteller om utfordringer knyttet til å utøve yrket som musiker når de samtidig skal ta klimavennlige transportvalg. En nordnorsk bandmusiker bruker en nær Descartes-allusjon når han hevder: «Hvis ingen skal fly lenger, så eksisterer vi ikke.» Samme musiker forteller at det også er en praktisk og logistisk forskjell på et band med utstyr og artister som reiser lett:

Du kan stort sett ikke turnere med tog, det er det bare Moddi som kan, for han er alene. Du får ikke med deg noe utstyr. Vi reiser stort sett med 20 kolli med instrumenter. Vi flyr med SAS, og det har vært helt fantastisk. (Per)

En musiker som bor i nord beskriver sine musikerkollegaer i sør som «flinkere» enn han når de tar toget fremfor å fly, men fortsetter:

Men for meg å komme meg til Oslo med tog, jeg har gjort det et par ganger og tenkt at jeg skal være skikkelig flink, men det tar 17 timer og tre kvarter fra Bodø til Oslo. Og da går det noen fly over og jeg tenker at jeg like greit kunne ha sittet på det flyet. (Kim)

En annen forteller tilsvarende:

Jeg er jo en storforbruker av flyreiser. Der er jeg elendig på klima, det må jeg si. Vi reiser jo med fly, vi har jo enorme avstander, så der har jeg vel vært lite flink til å tenke ut andre muligheter [...] Nei, da hadde vi ikke kommet oss rundt for å si det sånn. Du kjører ikke fra Trondheim til Finnmark for eksempel, det gjør du ikke. Men du kan gjøre det [...] men da tror jeg jeg måtte ha bytta ut musikerne mine, for de tror jeg aldri hadde gått med på det heller. (Heidi)

En kollega fra Oslo har tilsvarende forståelse for de geografiske forholdene i nord:

Jeg synes jo vi er litt privilegerte her på Østlandet for man må egentlig reise litt rundt i Norge for å få ordentlig perspektiv. Jeg var nylig i Finnmark med et jazzprosjekt og da får man et annet bilde. De flyr jo mellom de små byene sine, men det er så store avstander og det føles sånn ... at man flyr og flyr, jeg skulle gjerne ikke gjort det da, men det er ikke så lett. (Kristine)

Også andre steder i landet spiller avstander og geografiske forhold inn på valg av transportmiddel. Hensynet til miljø må balanseres mot effektivitet og økonomisk bærekraft. En informant som er bosatt på Vestlandet forteller:

Jeg prøver å unngå å fly innenlands og ta toget mest mulig. Skal man fra Bergen til Volda, det høres ut som det er på Vestlandet – det går fint. Men så er det syv timer i bil. Det er en fantastisk tur, men hvis man ikke skal ta bil, ta buss for eksempel, det går ikke. Det går heller ikke opp økonomisk, så mye tid som man bruker på det. (Britt)

Kristine, som over fortalte om hvor «privilegerte» musikere på Østlandet er sett i forhold til musikere bosatt i nord, har lenge valgt kollektive

løsninger for jobbvirksomhet lokalt i østlandsområdet. Nylig har hun for alle praktiske formål tatt lappen og kjøpt seg bil:

Jeg dro med meg instrumenter og jeg har bært mye i mitt liv og tenkt at dette her skal jeg fikse, men dessverre, det er ikke så lett. Jeg føler at jeg har sittet veldig mye på tog og ikke turt å lukke øynene, for jeg er veldig redd for at noen skal stjele instrumentene mine. Det er en ekstra belastning på turen, og så må jeg oppta to seter. Så har jeg følt at det har vært slitsomt også. Akkurat nå føler jeg at jeg har et litt mer mobilt og lettere liv. (Kristine)

Gleden i å være på reise

Over har vi sett eksempler på en type dissonans som kommer til uttrykk i spennet mellom på den ene siden nødvendigheten av å skaffe seg inntekt og være aktiv og synlig som en type investering i videre karriere, og på den andre siden en eller annen form for dårlig samvittighet knyttet til klimaavtrykket denne virksomheten skaper. Vi har også sett hvordan det å endre reisemønster er krevende av ulike praktiske og tidsmessige grunner. Her skal vi se nærmere på hvordan flere beskriver turnelivets verdier uten at dette relateres til ytre forhold. Friheten fra en stasjonær åtte til fire-jobb, mulighetene for å erfare verden, møte nye mennesker og oppleve spennende ting, går igjen i flere av musikernes beskrivelser av «det beste med musikeryrket». En informant forteller:

Jeg synes det er veldig stas å kunne sette seg på et fly og dra til andre siden av verden og møte masse musikere. Jeg synes det er fantastisk. Ikke nødvendigvis at det har så høy prestisje, men jeg synes jo det er veldig stas, at musikken kan ta meg dit. At jeg har fått lov til å oppleve det. Det er jeg helt uendelig takknemlig for. (Birger)

Den samme takknemligheten deles av en annen informant, Elisa, som ser tilbake på en omfangsrik karriere med mange personlige inntrykk og opplevelser. I et klimaperspektiv omtaler hun riktignok denne personlige tilfredsheten som «veldig egoistisk».

For å være veldig egoistisk i to sekunder, så er jeg er veldig takknemlig for at jeg har fått lov til å reise Europa og verden rundt i de årene jeg har gjort. Har vært

i 15 land i året, i 10 år. Mange av de samme landene da, men liksom den der konstante altså [...] Vært virkelig mange steder, Sør-Amerika flere ganger. Sant, men det er jo klart at sånn klimaperspektivisk, så er det jo helt håpløst. (Anne)

En annen informant som omtaler seg selv som «en slags klimaversting i musikkammenheng», fordi han reiser mye og turnerer mye, forteller at han kompenserer for en dårlig samvittighet med å ta mest mulig tog på europaturneer og reise mest mulig kollektivt hjemme i Norge. Han forteller også at han forsøker å begrense andelen prosjekter der han reiser kun for én konsert, men heller prioritere oppdrag med «flere konserter på det samme karbonavtrykket». Samtidig er han ærlig på at personlige opplevelser knyttet til å reise til bestemte destinasjoner har stor verdi for ham:

Jeg har som mål å minimere det, men jeg sier ikke nei til jobb på grunn av det. Hvis noen har lyst til å gi meg en konsert i New York, så sier jeg ja siden det er døds-kult å gjøre det. Så får karbonavtrykket være noe vi jobber med som samfunn i større grad, tenker jeg. (Ernst)

Den menneskelige og kulturelle verdien av internasjonal virksomhet

Nært forbundet med gleden over å være på reise er de mange fortellingene om verdien av internasjonal utveksling som kommer frem i intervju-materialet. Det handler om det å bli kjent med andre kulturer, gleden over å spille med musikere fra andre kontinenter og internasjonal solidaritet gjennom musikkarbeid. Birger, som ovenfor fortalte om en personlig tilfredshet i det å «sette seg på et fly og dra til andre siden av verden og møte masse musikere», forteller videre om et internasjonalt engasjement som muliggjøres nettopp gjennom musikken. Hans reiser til Afrika har gjort spesielt inntrykk.

Og du ser den svarte musikkulturen har blitt utnyttet av hvite mennesker i alle år. Og nå eier de på en måte mer sin egen musikk. Og de eier uttrykket sitt og de sitter på rettighetene sine selv. Og de tjener de pengene de skal. Og likevel så kommer jeg som en bortskjemt hvit nordmann der og får lov til å bli med. Og

det er fantastisk. Det er sjenerøst altså. Og jeg hører historier de forteller om oppveksten sin og sånn som de har blitt behandlet. Det er horrible ting. Og likevel så ønsker de meg velkommen. Ja, det er helt ubegripelig hvor mye kjærlighet det kan være i musikken altså. (Birger)

En annen informant forteller om en konsertopplevelse på et barnehjem i India som et av karrierens sterkeste øyeblikk.

De hadde den verste bakgrunnen ever. Så var det 40 varmegrader og jeg alene foran 200 barn ... Hvordan de tok imot en rar mann ... det er kanskje den mest fantastiske opplevelsen jeg har hatt. (Mats)

Det er ikke kun i «musikkens gode tjeneste» reisen legitimeres opp mot til klimahensyn. Andre forteller også om verdien av at internasjonale artister og musikere reiser til Norge for å spille.

Når man bor i en mellomstor by som Trondheim så er det jo fantastisk at det kommer internasjonale folk og spiller i ny og ne. Og de må jo selvfølgelig reise hit og på en måte. Så er det jo bedre at de kommer hit enn at folk reiser til New York for å dra på konsert. (Ernst)

Spesielt blant orkestermusikere forteller flere at det har vært en intern diskusjon de siste årene om bærekraften og karbonavtrykket ved å fly et helt norsk symfoniorkester til Asia for å spille den samme musikken som orkestrene der like godt kan ha på sitt repertoar. Samtidig balanseeres dette opp mot den kulturelle verdien i slike besøk, for den enkelte musiker og for det enkelte publikum. En orkestermusiker i et av landets orkester forteller:

Selvfølgelig må man tenke over hvorfor folk skal reise rundt i hele verden og bruke masse flybilletter og spille akkurat den samme musikken som de som er lokale kan spille. Det er også en balansekunst der, ikke dra på turné bare for å dra på turné. Selv om det i seg selv også selvfølgelig er en viktig del for både kunsten selv nettopp det å høre at forskjellige folk spiller samme type musikk, og at det også sier noe om selve kunsten. For de utøvende å ha muligheten til å kunne gjøre det er også bra. Men jeg tror nok det er flere og flere folk som er opptatte av det. [...] Klima, det er en problemstilling man absolutt må ta innover seg etter hvert. (Nina)

Dissonans og handlingsalternativer

Til sammen viser de foregående delene at musikerne opererer i et felt hvor klimaverdier og andre karriererelaterte verdier står opp mot hverandre. Som vi har sett i enkelte av situasjonene, skaper dette også et visst ubehag. Informantene slites mellom ulike hensyn som det er vanskelig å ivareta samtidig. De opplever kulturell dissonans. Det er derfor interessant at flere av informantene fokuserer på ulike strategier og handlingsalternativer som kan bidra til å skape større konsonans mellom klimaverdier og karriereutøvelse. Flere informanter forteller om tiltak de har innført i privatlivet som kompenserer for den atferd de utviser i det profesjonelle. Det handler om å sortere søpla, sykle eller bruke det kollektive trafikktilbudet, spise mindre av eller ikke noe rødt kjøtt og stemme på de partiene som tar klima på alvor. Daniella forteller om hvordan hun forholder seg til dette:

Den karrieren vi har valgt er tøff nok i seg selv, så jeg kan ikke drive og begrense det ene jeg driver i karrieren. Men jeg kan for eksempel kompensere på privaten med å spise mindre kjøtt i hverdagen. Man kan bidra på hver sin måte. Det er mange måter, ikke kjøpe nye klær hver dag. Det finnes mange måter å bidra til et bedre miljø på, men jeg kommer ikke til å la det gå ut over min karriere, nei. (Daniella)

På lignende vis forteller Vegard om sin tilnærming:

Jeg prøver å ta klimavennlige valg i alle andre sammenhenger hvor jeg kan ta klimavennlige valg også stemmer jeg i hvert fall på partier som vil gjøre klimavennlige fremskritt for samfunnet som helhet og det føler jeg er de største innhuggene man kan gjøre [...] Jeg prøver å begrense andelen prosjekter hvor jeg drar et sted bare for å ha én konsert for så å dra hjem igjen da, men å få flere konserter på samme karbonavtrykket da, det er en tanke jeg har. Så jeg har som mål å minimere det, men jeg sier ikke nei til jobb på grunn av det. (Vegard)

En del forteller også om at koronapandemien har satt sitt preg på informantenes tanker og vilje til å endre praksis. Noen forteller om at pandemien har gjort arbeidslivet mer komprimert og lokalt med mindre reisevirksomhet, andre forteller om fremtidige muligheter med digital distribusjon av konserter og samarbeid med musikere over nettet.

For én ung informant er like fullt følelsen av klimaansvar og bærekraft, i hele sin betydning, så sterk at hun ser for seg en fremtidig karriere som er lokal, og der turnelivet avløses av større innslag av annet musikkrelatert arbeid. Sara uttrykker det slik:

[Det verste med jobben] er at du er nødt til å reise så mye. Det synes jeg er dumt. Både fordi det er slitsomt og fordi det er dårlig for miljøet. Det er vanskelig å lage et stabilt liv sånn sett, man må. I lengden så blir i hvert fall jeg veldig sliten av det her med å hele tiden forholde meg til nye plasser og å ikke kunne bygge seg et liv og et miljø på én plass. Det er vanskelig å opprettholde kontakter på den samme måten som du får hvis du går på den samme jobben hver dag og møter de samme folkene, og du kan ha kontakt med venner som bor i nærheten og sånn. [...] Jeg tror [jeg skal] jobbe mye lokalt. Kanskje ha noen andre ting å gjøre og som ikke er musikk, eller eventuelt noe undervisning, sånn at ikke det hele tida er liksom reise rundt i hele Norge, Europa, verden for å spille. (Sara)

Å endre måten man utøver musikeryrket på, kan på denne måten bidra til å redusere både reisingen og klimatrykket. Samtidig vil det for en del bety å gå fra dissonans til konsonans i forholdet mellom klimaverdier og utøvelsen av musikeryrket.

Flere snakker å benytte seg av lokale musikere om i større grad, både i etablerte orkestre og på plakaten i konserthus og festivaler. Det er en god idé både med tanke på musikernes arbeidssituasjon og for klima, hevdes det. Ernst, som over fortalte om hvor fantastisk det var når internasjonale musikere kom til byen for å spille, følger opp med: «Det er åpenbart at dersom det kommer færre folk til Trondheim for å spille, blir det kanskje flere jobber på meg.» Samtidig balanseres slike uttrykk for nasjonal og lokal «proteksjonisme» opp mot betydningen av internasjonale impulser, både for kunstens del og for den enkeltes opplevelse av meningsfull virksomhet. Som vi har sett forteller flere om et ønske om å redusere reisingen for enkeltjobber og heller legge opp til sammenhengende turneer og flere konserter når man først har reist til en destinasjon. Samtidig handler dette om tilbud og etterspørsel, og at uetablerte musikere har et behov for å ta de jobbene man får for å kunne bygge en karriere. Flere snakker om ønsket om å benytte seg av tog i arbeidet; samtidig strekker ikke tiden til for en frilansmusiker som må haste mellom jobbene.

Gjenbruk og varighet på produksjoner er også et tema som reises i intervjuene. Flere informanter forteller om en type «bruk og kast»-mentalitet i kulturuttrykk som ikke nødvendigvis har en direkte innvirkning på klima, men som kunne bidratt til mer bærekraftig virksomhet om større produksjoner i større grad fikk en viss levetid. En informant forteller:

Jeg synes det er viktig at når man bruker så ekstremt mye tid på å gjøre noe, så bør det på en måte presenteres for noen ... og det jeg synes er veldig synd er at det er veldig mye sånn aktivitets ... alt skal liksom gjøres og så skal man gjøre noe nytt. Hvis man har lagd noe jævla bra, særlig på institusjonene, så må man ha planer over flere år. Så gjør man en konsert og så sier man ja dette må vi gjøre igjen, men det blir aldri noe av. Vi lagde [en forestilling på et institusjonsteater] og gjorde en liten turne, tror vi gjorde sju eller ni forestillinger. Vi fikk flere prisenominasjoner, men dagen etter siste forestilling så brant de bare hele scenografien, da var vi ferdig med det liksom. (Sverre)

En annen informant forteller nettopp om det hun omtaler som en bærekraftig løsning der flere konsertarenaer innenfor én og samme region kan samarbeide om å gjøre det hun omtaler som «klimasparte løsninger».

[Når vi hadde fremført konserten ett sted] kunne vi spille den på forskjellige steder innenfor samme by. Det kunne være et kunststed eller en festival som har forskjellige nedslagsfelt. (Lise)

I materialet finner vi også eksempler på hvordan store kulturinstitusjoner legger om deler av sin tradisjonelle virksomhet for å handle klimavennlig. Daniel forteller for eksempel hvordan orkesteret han spiller i har sluttet med personlig oppmøte på første prøvespillrunde, og bruker videoløsninger for å minske karbonavtrykket:

Fra og med nå egentlig, så har vi innført en pre-runde på prøvespill, så langt det lar seg gjøre på video. Vi slipper at 80 personer kommer unødvendig på prøvespill. Og det er rett og slett et miljøtiltak. (Daniel)

Avsluttende diskusjon

Forholdet mellom klima og musikk er et relativt nytt forskningstema, og det var begrenset med forskningslitteratur å ta utgangspunkt i da vi

startet arbeidet med dette kapitlet. Vår analyse indikerer imidlertid at klimaspørsmål i økende grad har blitt viktig i musikkbransjen, og at dette representerer en ikke ubetydelig endringsprosess. Klimaverdier ser ut til å få feste i feltet. Midt i denne endringsprosessen finner vi musikere som lever i et krysspess mellom å ivareta klimaverdier og andre karriere-relaterte verdier. Dette krysspesset kommer til uttrykk gjennom et sett av motsetningsforhold vi har analysert med utgangspunkt i begrepet om kulturell dissonans.

Den kulturelle dissonansen som oppstår i skjæringspunktet mellom klimahensyn og karrierehensyn har flere aspekter. På den ene siden finner vi en del strukturelle faktorer («ytre faktorer»), som at muligheter for å gjøre inntektsbringende arbeid ofte forutsetter reising, eller at reisingen av praktiske og tidsmessige grunner ikke alltid er så lett å gjennomføre på klimavennlige måter. På den andre siden finner vi noen faktorer som er knyttet til opplevelser av glede og mening («indre faktorer»), det vil si gleden over reisen som sådan og over kulturmøtene og -utvekslingen som reisingen kan innebære. Dette er aspekter ved reising som turismeforskningen også har vektlagt (Bosangit et al., 2015; Wilson & Harris, 2006). Slike «indre» faktorer understreker at den dissonansen rundt klimaspørsmål som musikere opplever, ikke bare kan forstås som en sak som kan løses rent praktisk.

Også musikernes opplevelser av hva som gir prestisje kan tolkes inn i dette bildet. Det er et sentralt poeng i analysen at motstridende verdier er til stede i feltet samtidig og gir ulik retning til små og store karriere-relaterte valg. Et godt eksempel på dette er hvordan informantene omtaler den symbolske verdien av gullkortet til SAS. På den ene siden er det et symbol på suksess. På den andre siden har dette symbolet fått en flau smak i et klimaperspektiv.

I dette kapitlet har vi benyttet begrepet kulturell dissonans (Langseth & Vyff, 2021) for å få frem sentrale trekk ved forholdet mellom klimaverdier og musikertilværelsen, mellom klimahensyn og karrierehensyn. Vår analyse av musikere skiller seg imidlertid noe fra Langseth og Vyffs analyse av surfere. Der de først og fremst vektla ulike og motstridende verdier i feltet, ble også strukturelle forhold i og omkring musikkbransjen viktige for å forstå musikernes opplevelse av dissonans.

Et sentralt teoretisk premiss hos Bourdieu er at et felt ikke er et felt med mindre flere verdsettingslogikker er virksomme samtidig. Her har vi skrevet om klimaverdier som en ny type verdsettingslogikk som utfordrer mer tradisjonelle verdsettingslogikker knyttet til kunstfeltets internasjonale verdier som det fordrer utstrakt reisevirksomhet å realisere. Avslutningsvis er det interessant å drøfte *på hvilke måter* tilstedeværelsen av denne nye verdsettingslogikken representerer endring i feltet. I Bourdieus analyser av kunstfeltet var det et sentralt poeng at veletablerte og nye aktører vil ta i bruk ulike verdsettingslogikker, og at det er ulike typer risiko forbundet med dette (Bourdieu, 1993, 1996). Aktører som allerede har oppnådd stor anerkjennelse kan i større grad tillate seg å bryte feltets strengeste regler og samtidig beholde sin posisjon. Yngre aktører må på sin side «bevise» at de er villige til å ofre mye for å etablere seg i kunstfeltet. Samtidig poengterte Bourdieu at nykommere i feltet ofte utfordrer de veletablerte.

Vi finner imidlertid ingen vesentlige forskjeller mellom hvordan de yngre og de eldre informantene forholder seg til klimaspørsmål, eller hvilke kulturelle dissonanser som kommer til uttrykk. Samtidig er det en tendens til at det er særlige hos de yngre informantene vi finner konkrete ideer og en vilje til å gjøre fremtidens musikkbransje grønnere.

Vårt bidrag gir innsikt i hvilke faktorer som skaper mentale – og kulturelle – spenninger rundt klimaverdier for musikere. Samtidig trengs det mer forskning om hvilke dynamikker som gjør seg gjeldende i den pågående endringsprosessen. Dette kan for eksempel handle om dynamikken mellom ulike typer aktører, strukturer og faktorer.

Referanser

- Alexander, J. C. (1995). *Fin de siècle social theory: Relativism, reduction, and the problem of reason*. Verso.
- Bosangit, C., Hibbert, S. & McCabe, S. (2015). «If I was going to die I should at least be having fun»: Travel blogs, meaning and tourist experience. *Annals of Tourism Research*, 55, 1–14. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2015.08.001>
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Polity Press.

- Bourdieu, P. (1999). *Meditasjoner* (A. Prieur & E. Ringen, Overs.). Pax.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
- Buchholz, L. (2016). What is a global field? Theorizing fields beyond the nation-state. *The Sociological Review*, 64(2), 31–60. <https://doi.org/10.1111/2059-7932.12001>
- Creo. (u.å.). *Handlingsplan for miljø og bærekraft*. Hentet 1. september 2021 fra https://creokultur.no/wp-content/uploads/2021/06/Miljo-og-baerekraft_juni21.pdf
- Devine, K. (2019). *Decomposed: The political ecology of music*. MIT Press.
- Elster, J. (1981). Snobs [Anmeldelse av boka *Distinction*, av P. Bourdieu]. *London Review of Books*, 3(20), 10–12.
- Enge, C. & Schwencke, M. (2019, 9. desember). Er det mulig for Coldplay å dra på klimavennlig turné? Det skal forskere finne ut av. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/EWkP50/er-det-mulig-for-coldplay-aa-dra-paa-klimavennlig-turne-det-skal-forske>
- Festinger, L. (1962). *A theory of cognitive dissonance*. Stanford University Press.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine de Gruyter.
- Langseth, T. & Vyff, A. (2021). Cultural dissonance: Surfers' environmental attitudes and actions. *Frontiers in Sports and Active Living*, 3(252). <https://doi.org/10.3389/fspor.2021.695048>
- Mangset, P. (1998). The artist in metropolis: Centralisation processes and decentralisation in the artistic field. *International Journal of Cultural Policy*, 5(1), 49–74. <https://doi.org/10.1080/10286639809358089>
- Music Norway. (u.å.). *Music Norway presenterer: 11 tips for grønnere turneer*. Hentet 1. september 2021 fra <https://musicnorway.no/uploads/documents/gronne-tiltak.pdf>
- Shevock, D. J. (2017). *Eco-literate music pedagogy: A philosophy/autoethnography of music education of soil*. Routledge.
- Slaattun, C. (2019, 2. april). *Sigurd Hole på grønn europaturné*. Jaz i Norge. <https://jazzinorge.no/2019/04/02/sigurd-hole-pa-gronn-turne/>
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet: En sosiologisk innføring*. Universitetsforlaget.
- Wilson, E. & Harris, C. (2006). Meaningful travel: Women, independent travel and the search for self and meaning. *Tourism: An International Interdisciplinary Journal*, 54(2), 161–172.
- Wodak, J. (2018). Shifting baselines: Conveying climate change in popular music. *Environmental Communication*, 12(1), 58–70. <https://doi.org/10.1080/17524032.2017.1371051>
- Østergaard, E. (2019). Music and sustainability education – a contradiction? *Acta Didactica Norge*, 13(2), 2. <https://doi.org/10.5617/adno.6452>

Prat eller handling? Om kjønn og ambivalens i musikkarbeidsmarkedet

Heidi Stavrum

Universitetet i Sørøst-Norge

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Guro Utne Salvesen

Norges musikkhøgskole

Abstract: In this chapter, we discuss the ambivalent experiences of gender that we find present among musicians working in Norway. Even if the field of music of today is more inclusive and equal than before, musicians still face certain gendered practices and structures in their professional careers. Through the theoretical concept of ambivalence (Ashforth et al., 2014; Bauman, 1991; Merton, 1976), we here identify three ambivalences related to gender: 1) ambivalent roles and positions, 2) discursive ambivalence, and 3) ambivalence in visibility. Finally, we discuss how ambivalent experiences leads to different responses and actions among musicians in different areas within the field of music.

Keywords: gender equality, music industry, ambivalence

Innledning

Samtalen om musikk og kjønn har pågått lenge, og ulike problemstillinger har vært reist. Fra forskerhold har det gjennom de siste tiårene blitt avdekket at musikkarbeidsmarkedet har vært preget av kjønnete skjevheter og manglende likestilling (jf. bl.a. Borgen, 2010; Kvalbein & Lorentzen,

2008; Lorentzen, 2009; Lorentzen & Stavrum, 2007). I musikkvitenskapelig og samfunnsvitenskapelig forskning har det videre blitt gjort studier av hvordan visse kjønnede idealer, diskurser og strukturer gjør seg gjeldende i forskjellige musikkjangere, og det har blitt diskutert hvordan kjønn virker på ulike områder i musikklivet, for eksempel i kulturskolen, i musikkutdanningene og blant profesjonelle musikere (se f.eks. Björck, 2011; Björck & Bergman, 2018; Blix et al., 2021; Blix & Mittner, 2019; de Boise, 2019; Kvalbein, 2021; Onsrud, 2004, 2012; Stavrum, 2004, 2008; Vinge, 1999; Werner et al., 2020). Bevisstheten om kjønnede skjevheter og mangel på likestilling i musikkarbeidsmarkedet har også vært økende i praksisfeltet, blant arrangører og andre bransjeaktører, og debatter om kjønn er med jevne mellomrom tema i norske medier. De siste årenes #metoo-kampanjer, som synliggjorde skjult seksuell trakassering i kulturlivet for offentligheten, rettet også oppmerksomhet spesifikt mot musikkfeltet og de seksuelle og kjønnede maktstrukturer som har virket i utdanningsinstitusjoner og i det profesjonelle musikklivet (Røyseng, 2021). De siste årene har derfor ulike tiltak og prosjekter blitt satt i gang, med siktemål om å utjevne forskjeller mellom kjønn i musikkfeltet.¹

I dette kapitlet skal vi se nærmere på diskusjonene om musikk og kjønn som foregår blant yrkesaktive musikere i dagens musikkarbeidsmarked. Mer spesifikt skal vi undersøke de ambivalente erfaringene og opplevelsene som kommer til uttrykk i samtalen om kjønn og likestilling i musikkfeltet.

Det har skjedd store endringer i musikkfeltets strukturer gjennom 2000-talet. I de delene av musikkfeltet hvor menn historisk sett har vært i flertall, har flere kvinner kommet til. Det er ikke vanskelig å finne profesjonelle utøvende kvinnelige og mannlige musikere innenfor de fleste sjangere, og det finnes anerkjente og veletablerte komponister, dirigenter, jazzmusikere, folkemusikere og popartister av alle kjønn. I kulturskoler, korps og ungdomsorkestre er det et udiskutabelt premiss at barn og unge skal få muligheten til å velge å spille hvilket instrument de vil, uavhengig

1 Se for eksempel nettsiden til prosjektet Balansekunst, for en oversikt over prosjekter og ressurser knyttet til likestilling i kulturlivet generelt, og musikkfeltet spesielt: www.balansekunstprosjektet.no/statistikk

av kjønn. Det å ta opp likestilling og kjønnsbalanse til diskusjon i en offentlig samtale er også relativt uproblematisk i dagens kulturliv. Er du festivalsjef eller konsertarrangør kan du forvente kritiske spørsmål fra kulturjournalister hvis du ikke booker et program som er bredt og mangfoldig nok. I den kulturpolitiske debatten i dag er det selvsagt at politiske ordninger og tiltak har som mål å bidra til et mest mulig likestilt og mangfoldig kulturliv.

Selv om den statistiske fordelingen mellom kvinnelige og mannlige musikere er i endring mot et mer likestilt musikkfelt i rene tall, og selv om den offentlige samtalen om musikk og kjønn er satt på dagsorden på en annen måte enn for bare et par tiår siden, så viser både kvantitative og kvalitative studier at kjønn fortsatt spiller en rolle i musikkfeltet (Heian, 2018a). Kjønnede strukturer og forventninger legger fremdeles premisser for hvordan musikeryrket kan utøves, for hvilke instrument man kan traktere og på hvilke måter (Green, 1997, 2016; Lorentzen, 2002; Onsrud, 2013). Sist, men ikke minst, er det fremdeles en tydelig kjønned ulikhet knyttet til hvem som tjener mest i musikkbransjen, hvor mannlige musikere i gjennomsnitt fremdeles tjener mer enn sine kvinnelige kolleger (Heian, 2018b).

Dette kapitlet har ikke som formål å påvise hvorvidt det finnes kjønnede ulikheter i musikkarbeidsmarkedet i dag eller ikke, eller å argumentere for hvorfor musikkfeltet bør være mest mulig likestilt. Basert på tidligere forskning har vi som premiss at kjønn finnes der, som en strukturerende kraft, som noe man må forholde seg til, men i varierende grad, alt etter hvilken rolle og posisjon man har i musikkfeltet. I kapitlet undersøker vi noen av de ambivalente og flertydige erfaringene av kjønn som kommer til uttrykk blant profesjonelle musikere i dagens musikkarbeidsmarked. Vi stiller oss følgende spørsmål: Hvilke former for ambivalens knyttet til kjønn og musikk kommer til uttrykk blant profesjonelle musikere i dagens musikkarbeidsmarked? I hvilke situasjoner blir slike ambivalente kjønnede erfaringer særlig tydelige? Videre ser vi på hvordan musikerne responderer på de ambivalente erfaringene og opplevelsene som de møter på: Hvilke strategier har musikerne for å håndtere de kjønnede forventningene som omgir dem? Hvilke handlinger settes i verk, i hvilke situasjoner og med hvilken risiko?

Analytiske perspektiv på kjønn

Det finnes etter hvert en god del forskningslitteratur om betydningen av kjønn i musikkfeltet. I forskningens første fase i Norge og Norden handlet det om å påpeke kjønnede skjevheter og manglende likestilling, og formålet med flere studier var å åpne opp for å lese musikkfeltet med et kjønnnet blikk og bli bevisst på hvilke kjønnede strukturer som preget feltet (jf. f.eks. Lorentzen, 2000; Stavrum, 2004; Vinge, 1999). Forskningen om musikk og kjønn utvidet seg seinere til å utdype betydningene av kjønn i ulike kontekster, situasjoner, delfelt og sjangere (se f.eks. Blix et al., 2021; Werner et al., 2020). Etter hvert som utdanningspolitiske og kulturpolitiske tiltak har blitt satt i verk for å utjevne kjønnsforskjeller, har også evalueringer og studier av slike tiltak og prosjekter blitt en del av forskningsfeltet (Björck & Bergman, 2018; Blix & Mittner, 2019; de Boise, 2019).

Teoretisk har forskningen om musikk og kjønn vært forankret i perspektiver som er mye brukt i samfunnsvitenskapelig kjønnsforskning mer generelt. Flere sentrale forskningsbidrag har for eksempel analysert sammenhenger mellom musikk og kjønn ved hjelp av poststrukturalistiske teoretiske perspektiver, slik disse er utviklet av blant andre Michel Foucault og Judith Butler (Butler, 1999; Foucault, 1999). I slike studier handler det gjerne om å forstå hvordan bestemte diskurser om musikk og kjønn bidrar til å skape og reprodusere visse oppfatninger og forståelser, herunder hvilke roller og posisjoner i musikkfeltet som er tilgjengelige for hvilke musikere.

I flere studier har det blitt påpekt at diskurser om likestilling i musikkfeltet preges av noen dilemma knyttet til eksplisitt synliggjøring av kjønn, som også kan føre til ulike former for motstand hos aktørene selv. Motstanden handler blant annet om at man ikke ønsker å bli omtalt som kvinnelig musiker eller komponist, og følgelig er det ikke alltid uproblematisk å bli booket til festivaler eller arrangementer med et eget kvinnefokus (Björck & Bergman, 2018, s. 45). I forlengelsen av denne spenningen som er avdekket i tidligere forskning, som vi også ser i materialet vårt, introduserer vi her begrepet *ambivalens* som en analytisk inngang til å undersøke hvordan opplevelser og situasjoner som handler om kjønn erfares og fører med seg bestemte strategier for handling.

Innenfor sosiologien knyttes begrepet ambivalens blant annet til Zygmunt Bauman, som har argumentert for at erfaringer av ambivalens er en uunngåelig konsekvens av moderniteten (Bauman, 1991). Bauman hevder at til tross for at modernitetens vektlegging av rasjonalitet og kontroll hadde som ambisjon å skape orden og struktur, skjedde ikke dette. Han mener at den postmoderne tidsalder er tiden for å forsone seg med ambivalensen som omgir oss, og lære å leve i en verden hvor ambivalens preger de fleste identitetene og rollene vi har i livene våre (Bauman, 1991).

Å undersøke ambivalens innenfor rammene av sosiologisk forskning, handler om å se på hvordan ambivalens strukturerer sosiale roller og sosial status: «It directs us to examine the processes in the social structure that affect the probability of ambivalence turning up in particular kinds of role-relations» (Merton, 1976, s. 5). Hvis vi legger Mertons perspektiv til grunn, vil ambivalens typisk oppstå når individer i en gruppe omgis og assosieres med inkompatible normative forventninger, for eksempel knyttet til hvordan det er forventet at man skal bekle en rolle eller posisjon: «In its most extended sense, sociological ambivalence refers to incompatible normative expectations of attitudes, beliefs, and behavior assigned to a status (i.e. a social position) or to a set of statuses in a society», skriver Merton (1976, s. 7).

Det å være profesjonell musiker i dagens arbeidsmarked handler ikke bare om å være en høyt kompetent musiker og teknisk dyktig utøver av et instrument. Det å være musiker handler også om å turnere et komplekst landskap av ulike forventninger knyttet til musikerrollen og til det å inneha en identitet som musiker. Det finnes både individuelle og sosiale forventninger knyttet til hva et musikerarbeidsliv bør inneholde, til hvordan man skal samhandle med andre musikere, og til hvordan man skal framstå utad som musiker. Det siste innebærer å forholde seg til forventninger knyttet til sjangerroller og yrkesroller, hvor også sosial bakgrunn og kjønn spiller inn. Her er det ambivalens knyttet til musikeryrkets kjønnede roller og identiteter vi undersøker nærmere.

I en analyse av organisasjoner og ambivalens (Ashforth et al., 2014), anlegges et sosiologisk perspektiv på ambivalens. Ashforth et al. går imidlertid mer konkret til verks enn Bauman og Merton, når de undersøker hvilke situasjoner som konkret kan utløse og trigge ambivalens

hos aktører i sosiale grupper. Videre undersøker de hvordan ulike former for respons og handling oppstår i møte med situasjoner hvor ambivalente erfaringer utløses. Ashforth et al. er særlig interessert i å finne ut av hvordan aktører som opplever stor grad av ambivalens, som tilsynelatende kan skape store utfordringer på et individuelt nivå, likevel finner konstruktive måter å leve med det på. I sin studie nevner de alt fra å ignorere eller avvise at ambivalensen finnes der, til å foreta seg ulike grader av aktive og strategiske handlinger for å møte det ambivalente (Ashforth et al., 2014, s. 1453). I dette kapitlet anlegger vi perspektiver fra Ashford et al. som analytisk inngang for å vise hvordan ambivalens rundt kjønn i musikkfeltet trigges, og hvordan våre informanter reagerer på dette.

Metode

Dette kapitlet baserer seg på en kvalitativ intervjustudie med 57 profesjonelle musikere i Norge. I utvalget inngår 30 kvinner og 27 menn, som alle er yrkesaktive musikere i ulike sjangere, og som trakterer ulike instrumenter og innehar ulike roller i musikkfeltet. Øvrig informasjon om metodiske aspekter knyttet til informantutvalg, rekruttering og innledende analyser av datamaterialet er beskrevet i appendiks til denne utgivelsen.

Når det gjelder tematikken kjønn og likestilling i musikkfeltet, stilte vi eksplisitte spørsmål om dette i intervjuene; spørsmål som de fleste informantene svarte inngående på. I en god del intervjuer kom det også opp erfaringer og refleksjoner knyttet til kjønn og likestilling i forbindelse med andre tema. I analysen av datamaterialet har vi derfor hatt en todelt innfallsvinkel: For det første har vi gått gjennom og systematisert svarene på de eksplisitte spørsmålene om kjønn og likestilling. For det andre har vi gjort en generell gjennomgang av intervjutranskripsjonene og sett etter utsagn og kommentarer relatert til kjønn som er uttalt i andre sammenhenger i samtalen. Etter å ha samlet den relevante empirien har vi gruppert sitater og utsagn tematisk, basert på fellestrekk og gjentakende synspunkter i materialet (Braun & Clarke, 2006).

I tidligere studier er det flere som problematiserer hvorvidt det er nødvendig å omtale informanter ved et bestemt kjønn, for eksempel å kalle noen for en «kvinnelig» pianist, jazzmusiker eller dirigent (se f.eks. Björk & Bergman, 2018). I denne teksten omtaler vi likevel noen steder informanter og musikere som henholdsvis mannlige og kvinnelige. Dette er av og til nødvendig for å kunne si noe spesifikt om hvilken posisjon et utsagn eller sitat er ytret fra, og for å tydeliggjøre hvilke informanter det er som fremmer hvilke synspunkter.

I det videre vil vi diskutere den kjønnede ambivalensen som kommer til syne i vårt empiriske materiale. Først viser vi noen eksempler på situasjoner hvor ambivalens rundt kjønn utløses og blir trigget. Deretter går vi inn på hvordan musikerne møter de ambivalente erfaringene gjennom ulike responser og reaksjoner.

«Man kommer ikke unna det blikket»: Triggere for ambivalente kjønnede erfaringer

I våre data finner vi flere eksempler på en grunnleggende ambivalens knyttet til det å være musiker og samtidig oppfylle kjønnede forventninger. Som Ashforth et al. (2014) påpeker, kan det være ulike faktorer og situasjoner som trigger ambivalente følelser eller utløser opplevelser av ambivalens. Det er også forskjell på hvilke individer i en organisasjon eller i en gruppe som opplever størst grad av ambivalens.

Selv om alle musikerne i vårt informantutvalg har blitt invitert til å reflektere rundt kjønn i musikkfeltet, så er det de kvinnelige informantene som gir størst uttrykk for ambivalente opplevelser og følelser når temaet kjønn kommer opp. Basert på erfaringene til de kvinnelige informantene, har vi identifisert tre triggere for ambivalens som framstår som særlig sentrale: For det første utløses ambivalens når man inntar roller og posisjoner i musikkfeltet som bryter med det informantene opplever som tradisjonelle kjønnede forventninger. For det andre utløses ambivalens av diskursive føringer og språklige triggere som poengterer kjønn framfor musikken. For det tredje utløses ambivalens i spennet mellom synlighet og usynlighet, hvor både det å være for synlig og det å bli usynliggjort kan erfares som paradoksalt og motsetningsfylt i et kjønnets perspektiv.

Roller og posisjoner

I forskningslitteraturen er det flere bidrag som viser at roller og posisjoner i musikkfeltet hvor menn tradisjonelt har vært i flertall, ikke har vært like tilgjengelige for kvinnelige musikere (Blix et al., 2021; Kvalbein, 2021; Kvalbein & Lorentzen, 2008; Raine & Strong, 2019). I vårt datamateriale finner vi flere eksempler på hvordan det helt konkret oppleves å være den som inntar en utradisjonell kjønnset posisjon, og vi ser hvordan dette er noe som i seg selv utløser ambivalente erkjennelser. Når man bryter med vante oppfatninger av hvordan en bassist ser ut, eller foretar et utradisjonelt yrkesvalg og blir komponist eller dirigent, skjer det noe i omgivelsene som utsetter musikerne for ambivalente situasjoner.

Denne formen for ambivalens kan knyttes til representasjon, som er et stikkord som går igjen i samtalene med informantene våre, indirekte eller direkte. Kvinnene spesielt snakker om hvor rar man har følt seg som eneste jente på sitt instrument, at man har brutt med normen, og også at det har vært vanskelig å selv ikke ha noen rollemodeller å se opp til som man kan kjenne seg igjen i. Bassisten Astrid beskriver hvordan hun i dag er trygg på sin egen yrkesrolle, men at det var annerledes da hun var yngre:

Ja, men jeg husker liksom når jeg var, ja spilte på UKM for første gang liksom, så tenkte jeg jo på at det er rart at jeg spiller bass og er jente. Det er rart, og det føles liksom sånn, sosial, ikke tvang da, men sånn, sosial, man føler presset sosialt at dette er rart, nå bryter du noen normer liksom. (Astrid)

Flere informanter diskuterer hvordan valgene de har tatt om å bli musiker har skjedd til tross for at de manglet forbilder og rollemodeller da de var yngre. Heidi reflekterer rundt instrumentvalget sitt, og problematiserer hvorfor hun gikk i «fella» og ble jazzsanger, selv om hun opprinnelig hadde piano som hovedinstrument:

Det er ganske interessant, det med mangel på rollebilder, spesielt i jazzsjangeren, kvinnelige rollebilder. Hvorfor gikk jeg rett i den fella selv? Hvorfor var det ikke et alternativ for meg med jazzpiano, siden jeg spilte piano allerede? (Heidi)

Jazzmusikeren Helene er inne på det samme, selv om hun i voksen alder har blitt mer bevisst på at også kvinnelige forbilder finnes:

Jeg synes det har vært viktig etter hvert da å oppdage at jeg har hatt mange kvinnelige forbilder egentlig og funnet fram til de. [...] Jeg tror nok kanskje at jeg hadde et savn etter det. At det tok litt lengre tid før jeg følte meg hjemme et sted, på grunn av at jeg ikke følte at jeg ligna på de som spilte [instrument] for eksempel. Hvis det alltid var veldig mange menn som var, som så ganske like gamle ut og like ... som jeg følte at jeg ikke lignet på de, liksom. Kanskje det gjorde noe med følelsen, at man følte seg litt på utsiden av miljøet da, at det skal litt mer til å se for seg sin egen fremtid. Men jeg har jo funnet fram til den likevel da. (Helene)

Noen av informantene som ikke har opplevd å ha kvinnelige forbilder da de var unge, presiserer, som Helene, at de har hatt andre rundt seg som har drevet med musikk – lærere, venner og familie – som har inspirert dem og pushet dem til å ta valget om å bli profesjonelle musikere, selv om de kanskje var den eneste jenta på sitt instrument.

En av de tradisjonelt mest mannsdominerte posisjonene i musikkfeltet, er komponistrollen. Komponisten Oda forteller at hun likte å lage musikk allerede da hun gikk på ungdomsskolen, men at det å jobbe som komponist ikke var noe hun tenkte at var mulig: «Det var like fjernt som å tenke at jeg skulle bli astronaut liksom, det var helt sånn, helt der ute liksom. Av yrkesfag man kunne velge.» Oda tok likevel valget, men beskriver samtidig den uunngåelige ambivalensen hun ofte kjenner på:

Uansett hvor mye jeg vil være komponist, så ser folk meg som dame. Jeg kommer ikke unna det blikket, jeg får ikke være bare komponist. Og det er så subtilt ofte at det er kjempevanskelig å peke på. Fordi før så kunne folk si, ikke sant på 1800-tallet kunne man si at damer kan ikke komponere for orkester, og da var det jo veldig åpent da, og *out there*. Ja, men greit da gjør vi ikke det da, eller de gjorde det i skjul eller noe sånt. Men nå er liksom de tingene som bidrar til at damer fremdeles ikke skriver for orkester en mye mer subtil shaming. Som handler om å snakke om kvalitet, men vi ser bare på kvalitet. Men er ikke det også styrt av hvem som får slippe til, og ideer man har om, ja, om hvem som gjør hva? (Oda)

Oda er en av flere som knytter de ambivalente erfaringene av kjønn til forståelser av kvalitet og anerkjennelse i musikkfeltet. Dette er også en velkjent diskusjon i forskningslitteraturen om musikk og kjønn, hvor

det har blitt påpekt at selv om det etter hvert oppnås likestilling på flere områder i musikk- og kulturfeltet, er det likevel en tendens til at de mest prestisjefylte og kunstnerisk anerkjente posisjonene er seigere å utjevne (Relling, 2020).²

Ambivalensen omkring kjønn som uttrykkes knyttet til det å ha bestemte roller og posisjoner i feltet er ikke like tydelig til stede i intervjuene med de mannlige informantene. Men noen av mennene som tradisjonelt har fylt rollene som kvinnene nå inntar, kjenner også på en ambivalens knyttet til det å miste posisjoner til fordel for kvinnelige kolleger. Konsekvensen av økt likestilling og mangfold er at noen må gå ned fra podiet for å slippe kvinnene til. Dirigenten Ole beskriver det slik:

Det høres kanskje brutalt ut, men for orkestrene så prøver de å finne åpninger der de kan få inn de kvinnelige dirigentene som er på markedet for tiden. Og de kvinnelige dirigentene som er på markedet for tiden er fra min generasjon og nedover. De jobbene som jeg er aktuell for har jeg opplevd å bli valgt bort på grunn av at «vi må ha inn en kvinne, du er ikke en kvinne så da får ikke du jobben». (Ole)

Intervjuer: Hva tenker du om det da?

Veldig delt. På en måte så skjønner jeg det, men på en annen måte så synes jeg «men i helvete heller». Hvis det er noen som er dyktigere enn meg eller de vil ha henne fordi hun har de og de kvalitetene, da synes jeg det er helt fint. Men jeg synes det blir for dumt når de rett og slett sier rett ut at de måtte ha inn en kvinne. (Ole)

Igjen ser vi hvordan argumenter om representasjon i seg selv ikke er tilstrekkelig for at kjønnete mønstre skal endre seg, og diskusjonen om kjønn, roller og posisjoner knyttes til vurderinger av kvalitet.

2 I forbindelse med den årlige utdelingen av musikkprisen Spellemann har mangel på likestilling blant nominerte og prisvinnere flere ganger blitt diskutert. Særlig har utdelingen av den mest prestisjefylte prisen «Årets spellemann» vært omdiskutert, da den er preget av en særlig stor overvekt av mannlige prisvinnere gjennom historien (jf. Relling, 2020).

Diskursive føringer

Kjønnede strukturer i musikkfeltet handler om mer enn representasjon i roller og posisjoner. Den kjønnede ambivalensen som vi har identifisert trigges også av opplevelser av å representere holdninger, kunnskap, ferdigheter og erfaringer som språklig og retorisk knyttes til kjønn. Slike representasjoner oppleves forskjellig for informantene, og ofte ilegger kvinner og menn dem også ulik betydning. Det er godt dokumentert i forskningslitteraturen at aspekter rundt musikkutøvelse, som for eksempel teknikk og teknologi, instrumentvalg og sjangerutøvelse, er diskursivt innvevd i maskuline og feminine konnotasjoner, som igjen kan virke regulerende på gutter og jenters muligheter (se f.eks. Green, 2016; Lorentzen, 2002; Onsrud, 2013).

Man skulle tro at slike forhold var historiske i en langt på veg likestilt musikkbransje, men flere informanter rapporterer like fullt om hvordan de i hverdagen møter på de diskursive kjønnede forventningene og forestillingene. Astrid reagerer for eksempel på teknikere som skrur på forsterkeren eller monitormikseren hennes i innspillingsrommet, da hun opplever at slike handlinger devaluerer hennes kompetanse som profesjonell. Tilsvarende opplever Heidi mannlige lydteknikere som belærende når hun bringer sin egen mikrofon til lydprøver:

Det skjer ofte at lydteknikere kommer bort og skal fortelle meg om en mikrofon som er mye bedre. Jeg har ikke opplevd at de har gjort det med mine mannlige medmusikere, når det gjelder deres utstyr. (Heidi)

Også spørsmål fra journalister om hvordan det er å være kvinne i musikkbransjen og spørsmål fra konsertarrangør om bærehjelp, oppleves tilsvarende som mikroagresjoner av enkelte kvinnelige informanter. Det minner dem på kjønnede forventninger og forestillinger, som her hos Astrid:

For eksempel at jeg har kommet med en amp inn i et lokale jeg skulle spille i, og så bare: Ja, er du med som roadie, eller? De trodde sikkert jeg var datteren til noen av de andre i bandet. Så da: Å ja, hjelper til å bære? Jeg bærer min egen amp, ja. [...] Jeg synes det er sånn irriterende at vi må liksom bruke så mye tid på å tenke over det. Vi må reflektere så mye over det, åssen er det å være sånn og sånn. Guttene trenger ikke det. (Astrid)

Også enkelte av de mannlige informantene forfekter holdninger til kjønn og musikk, knyttet til diskurser om feminine og maskuline egenskaper. Robert er trommeslager og spiller i ulike band. Han forteller om et rockeband han spiller i som har med en kvinnelig musiker:

Det er klart at hun henger veldig etter på en måte. Jeg er veldig sikker på at det er en kjønnsforskjell der, som gjør at hun aldri tør å gutse på noe som helst. Det er safe-safe-safe hele tida. Det blir bedre og bedre. Men [...] jeg vet jo innerst inne at hadde jeg byttet ut henne med en litt mer maskulin musiker, så hadde det passet soundet bedre. (Robert)

Denne kommentaren, som knytter teknisk kompetanse og ekspressivitet til kjønn, representerer et ytterpunkt i materialet, men vitner like fullt om holdninger som bidrar til å opprettholde de diskursive forestillingene om kjønn som de kvinnelige musikerne især opplever.

Flere informanter knytter altså ordbruk og språklige kategoriseringer til ambivalensen de møter som musikere og kvinner, særlig til opplevelser av å alltid bli benevnt i kraft av å være kvinne og ikke bare musiker. Det legger føringer, både for hva man forventer musikalsk, for hva musikerne kler seg i og hvordan de ser ut, og også hvordan bare det å heller bli kalt *jente* enn *kvinne*, kan oppleves som nedverdiggende. Slike begreper kan også ofte ende opp med å lade et kompliment negativt, som Lisa forteller om:

Jeg har hørt: Ah, du må jo være Norges beste bassist, til å være dame. Eller som er dame. Og så blir man først veldig glad for man får et sånt kompliment, og da tenker jeg, da har du nok ikke hørt alle i Norge, men det er vel greit. Du kan få lov til å mene det. Men så når jeg får det der anti, men her er det to kategorier tydeligvis, og jeg er ikke i den høyeste. (Lisa)

Lisa har flere eksempler på hvordan slike komplimenter kan formuleres: «Dere må jo være et av Norges råeste jenteband!» Og ikke minst, når journalister stiller spørsmålet om hvordan er å være jente i bransjen og spille i band: «Nei du er jo med på å gjøre det verre da. Fordi du tar tid fra resten av intervjuet, dette vil du aldri spurt en mann, så du bruker jo mindre tid på musikken» (Lisa).

Medias fokus på at det er forskjell på kvinnelige og mannlige musikere kommer kanskje ekstra til syne når det begynner å bli snakk om utseende

og klær. Heidi beskriver hvordan hun opplever å bli forskjellsbehandlet av sine mannlige kollegaer i konsertanmeldelser:

Si for eksempel i den jazztrioen min, så står det hvilke klær jeg hadde på meg for eksempel, men det står ikke hva de andre hadde på seg. Alt fra sånne ting som virker helt uskyldig, men det henger igjen liksom, ikke sant? (Heidi)

Den språklige og diskursive ambivalensen knyttes også til det estetiske, hvor musikalsk uttrykk, repertoar og spillestil kan bli omtalt i kjønnete termer. Pianisten Katrine har erfart hvordan kjønn og estetikk kobles sammen:

Jeg husker jeg ble anmeldt i [media]. Jeg spilte en klaverkonsert. Kritikeren syntes det var flott og sånt, men «Det var sånn kvinnologisk spilt»? Å bruke det begrepet, det er så ubevisst fra deres side, men det setter en slags standard. «Kvinnologisk», som han sa det, var på en måte noe dårlig. Det ble litt negativt. Og han sammenlignet meg med en annen kvinnelig pianist som også spilte kvinnologisk, som i hans øyne var dårlig. (Katrine)

Komponisten Oda beskriver også at hun møter holdninger i omgivelsene til hva slags type verk det er hun som kvinnelig komponist bør lage:

En av de kjipe historiene jeg har er jo en orkesterdirektør som sier, hvis jeg hadde bestilt et skikkelig bråkete verk av deg, kunne du gjort det? Som om jeg bare kan skrive søte mollting for liten gruppe. [...] Han var jo så dum at han sa det høyt. Men det er mange som tenker det uten å, som har det i bakhodet uten å artikulere det, men bare neste gang en skal bestille noe skikkelig bråkete så tenker vi ikke på en eneste dame. (Oda)

Her er vi tilbake ved de stereotypiske diskursive konnotasjonene av forholdet mellom estetikk og kjønn, hvor maskuline og feminine egenskaper knyttes ikke bare til musikken og verkene som blir skapt, men også til den som er opphavspersonen bak verket.

Synlighet og usynlighet

Den tredje triggeren av ambivalens som vi vil trekke fram i denne analysen, knyttes til synlighet og usynlighet. En slik form for ambivalens

kan utløses både av at man opplever seg som forbigått og ikke sett, eller av at man blir mer synlig enn man ønsker, eller at man blir synlig på feil måte. Denne ambivalensen oppstår i forlengelsen av det språklige og diskursive, i konkrete situasjoner, for eksempel på spillejobber eller i møte med arrangører og andre aktører i bransjen. For flere informanter handler denne formen for ambivalens om dobbeltheten knyttet til ønsket om å bare få være trommis, bassist eller gitarist i fred, samtidig som man ser behovet for å være synlig kvinnelig trommis, kvinnelig bassist eller kvinnelig gitarist, for å kunne være et forbilde og en rollemodell for yngre musikere.

Thea beskriver følelsen av å innse at man er blitt kvotert inn som kvinnelig musiker. Hun forteller hvor viktig hun synes det er at arrangører er bevisst på å ha kjønnsbalanse i programmet, men poengterer at det er viktig at disse diskusjonene forblir på bakrommet. De trenger ikke å ta plass i media i form av: «Ja, vi var veldig opptatt av å spørre ei dame» (Thea). Helene beskriver en positiv endring i bransjen de siste to-tre årene som er prisverdig, samtidig som det er mye som henger igjen:

Så du merker et dragsug som henger litt bak der, det kommer igjen de samme debattene år etter år. «Husk at man må ha kvinner på bookingen.» Senest for, rett før [jazzfestival] så ble jeg spurt om å være med på et bilde som skulle vise hvor flinke [jazzfestival] er til å booke kvinnelige artister. Og da får jeg litt sånn der freakshow-følelse. Man skal sette de foran, sette de foran og vise hvor stilig det bildet her ser ut, så er det likevel bare 10 % eller kjempelavt, da. (Helene)

Helene setter ord på ambivalensen som oppstår i situasjoner som er velmente fra arrangørens side, som det er vanskelig å si nei til, samtidig som det skaper et sterkt personlig ubehag. På en side er det bra at arrangører og omgivelser er bevisste på hvem de booker, på at det skal være kjønnsbalanse, og at de ønsker å synliggjøre dette. På en annen side oppleves det ubehagelig å bli trukket fram i kraft av å være kvinne, ikke av det kunstneriske eller musikalske som skal foregå på festivalen. Det å være for synlig, eller synlig på feil måte, kan fort føre med seg enda mer ambivalens.

Anna er både musiker og arrangør, og setter ord på hvorfor det er viktig å ha bevissthet om likestilling i konsert- og festivalarrangering, samtidig som man bør unngå å poengtere det for mye eksplisitt:

Jeg merker at jeg blir veldig flau av å markedsføre det på en eller annen måte. For eksempel sånn «se vi har en sånn andel kvinnelige komponister» eller «hun er en kvinnelig komponist» og sånt, det synes jeg er skikkelig flaut å markedsføre. Når jeg presenterer et verk så har jeg alltid lyst til å presentere et verk som verket. Dette er en komposisjon som er spennende av denne og denne grunnen og aldri trekke frem det faktum at man er en kvinnelig komponist eller mannlig. Man ville aldri gjort «se denne mannen her har komponert dette verket i kraft av å være mann» liksom. Med en gang man gjør det så har man undergravd hele grunnen til at man driver med det i det hele tatt. (Anna)

Mens musikerne over uttrykker et behov for å slippe å være synlige kvinnelige musikere, har andre et større behov for å gjøre det kvinnelige synlig på en mer eksplisitt måte. Flere informanter diskuterer hvordan kvinnelige musikere og komponister ikke har vært tilstrekkelig omtalt i musikkhistorien. De kjenner slektskap med de usynlige, og ønsker å framheve det som har blitt glemt. Siri forteller sårt om et øyeblikk hvor hun møtte en kvinnelig musiker som hadde spilt i et toneangivende band for 15 år siden. Siri hadde aldri hørt om denne musikeren før:

Og så ble jeg så forbanna. [...] En ting er at jeg må lete etter folk nå som jeg kan identifisere meg litt med. Men alle som fins, til og med i Norge, i Oslo liksom, altså det er en historie som ikke er skrevet der. Var liksom irritert på hvem som har makta til å skrive den historien, det var egentlig da jeg begynte å helt sånn aktivt snakke om det, og gå inn for det, og være ... ja, være synlig. I den grad jeg kan. Nektet å bli oversett i historieskrivinga. (Siri)

Helle beskriver også et savn etter å ha hørt om mer musikk av kvinnelige komponister i studietiden. I sin profesjonelle karriere har hun selv initiert prosjekter som handler om å ta i bruk musikk av kvinnelige komponister, og i forbindelse med dette får hun brått en tanke:

Jeg kom på den følelsen av at man kanskje ikke eksisterer. Jeg følte kanskje litt at jeg druknet i [navn på by] der. Jeg kom ikke fram. Og så var det bare noe med alle disse kvinnelige komponistene som bare resonnerte et eller annet sted, som ikke hadde fått lov til å slippe til. (Helle)

Her er det verdt å påpeke at til tross for stor grad av ambivalens knyttet til synlighet, så kan synlighet i noen sammenhenger også være en

ressurs for musikerne. For både Siri og Helle blir synligheten de selv har som kvinner i musikkfeltet en ressurs som bidrar til en form for omskriving av musikkhistorien, idet de bruker den til å synliggjøre også andre musikere og komponister som har virket før dem. Den synlige kvinnelige dirigenten kan også få mer oppmerksomhet og flere oppdrag enn sin mannlige kollega. Søknaden om å spille inn musikk av kvinnelige komponister, eller turnere med en konsertproduksjon basert på verk skrevet av kvinnelige komponister som ikke tidligere har vært framført, kan føre til at man skiller seg ut i mengden, det kan utløse økonomisk støtte, og dermed gi mer jobb og bedre vilkår for utøvelse av yrket som musiker.

«Å ta en for laget»: Respons og handling

I Ashforth et al. (2014) sin analysemodell presenteres ulike mulige responser på ambivalens, fra alt fra avvisning og fortielse av det ambivalente, til det å foreta aktive og konstruktive handlinger som har som eksplisitt formål å endre på det som utløser eller skaper følelser av ambivalens. I vårt materiale finner vi igjen flere av disse responsene, når informantene reflekterer over kjønnede strukturer i musikkfeltet.

Vi har også snakket med informanter som avviser at kjønn er et tema eller perspektiv som har hatt noen form for relevans eller påvirkning på musikerkarrieren og det profesjonelle yrkeslivet. Flere av de kvinnelige informantene framhever for eksempel at de aldri har kjent på ubehagelige opplevelser eller erfaringer, men at de snarere har følt seg inkludert og ønsket velkommen, også i mannsdominerte deler av musikkfeltet. Dette rapporteres gjennom utsagn som:

Jeg har vært leder for ensembler, og jeg har aldri følt meg diskriminert på noen måte av mine medmusikere, eller musikere i det hele tatt, over hele verden. På kjønnsgeier eller alder. Alle er bare musikere. Så det er fantastisk. (Trine)

Jeg har jo på en måte vært kvinne i en tidligere mannsdominert bransje [...] Jeg har aldri følt noe som helst på at det har vært et problem at jeg har vært dame. (Kari)

Andre informanter, som har opplevd situasjoner eller kjent på følelser der kjønn har betydning, finner andre måter å respondere på ambivalensen som framtrer. En type respons er å gjøre noe aktivt for å imøtegå det ambivalente, det vil si foreta seg noe som kan nøytralisere eller tone ned ambivalensen. Siri, som har jobbet som utøvende musiker i populærmusikkfeltet i over ti år, spiller et bandinstrument som gjennom historien har blitt traktert av flere menn enn kvinner. Hun beskriver det slik:

Ja, altså, det har vært en sånn omstilling for min del fra å gå fra å ønske å bare kunne være kvinnelig musiker i fred, uten at noen skal fokusere på det, til å innse at sånn er det ikke. Til å akseptere at jeg må kanskje forholde meg til det, og gjøre det jeg kan for å prøve å gjøre det naturlig. Sånn at, jeg har gått fra å lik-som overse det, til å aktivt egentlig jobbe for å synliggjøre de som finnes. (Siri)

For Siri har det vært en gradvis prosess å erkjenne at det hun gjør og sier som kvinnelig musiker også kan ha en betydning for andre, men hun er lei av å bare « snakke og snakke og snakke » om at det er for få damer som spiller bandinstrumenter. Gjennom aktive valg og prioriteringer prøver hun nå å legge til rette for at hun kan bidra med noe til neste generasjon av musikere:

For eksempel så har jeg et stort bandprosjekt i den kulturskolen jeg jobber i hvor vi av og til leier inn eksterne musikere, profesjonelle musikere til å spille med elevene, og da prøver jeg å velge damer. [...] Og det har ført til at det bandmiljøet der er ganske sånn likeverdig, og det tror jeg har med det å gjøre. De ser damer som spiller, og leverer, og kjører på. Og det er det eneste som funker tror jeg. (Siri)

Flere steder i materialet vårt dukker slike initiativ opp. Fortellinger om jazzkurs og komposisjonsprosjekter for jenter nevnes blant annet som gode tiltak for økt likestilt rekruttering til feltet.

Ifølge Ashforth et al. (2014) er det ulike grader av risiko knyttet til forskjellige former for respons på det ambivalente. Noen ganger kan det å ikke reagere på ambivalente erfaringer relatert til kjønn føre med seg negative opplevelser, slik vi har sett eksempler på i det foregående. Men det å reagere for mye og for eksplisitt kan også ha negative konsekvenser, særlig på individnivå. Informanter som har gjennomført prosjekter med

uttalte målsettinger om å programmere verk av kvinnelige komponister for å bøte på historisk usynliggjøring av kvinnelige komponister, beskriver dette som en hårfin balansegang. Katrine omtaler det slik:

Jeg ser mitt ansvar for å programmere inn kvinner i programmene. Stykker av kvinnelige komponister. Det har også vært en viktig faktor for meg, samtidig som jeg fort da kan bli «*en sånn pianist som spiller kvinnelige pianister*». I det ligger det et slags b-stempel. Så det er et tveegget sverd hele veien, det der. (Katrine)

Flere informanter beskriver noe lignende, at det å vektlegge et musikalsk uttrykk med kvinnelige konnotasjoner kan føre til tap av anerkjennelse, eller at den kunstneriske kvaliteten betviles. Slike responser, som i seg selv preges av ambivalens, kan på kort sikt være risikofylte på individnivå. De er trolig også mer risikofylte for kvinner enn for menn. Responser som dette kan likevel ha en mer langsiktig effekt på gruppenivå, hvis for eksempel flere publikummere får kjennskap til musikk skrevet av kvinnelige komponister, eller at framtidige musikere får muligheten til å høre musikk som de ikke visste om.

Helle er svært bevisst på hvorfor hun vil framsnakke og framføre musikk skrevet av komponister som fram til nå ikke har vært så synlige og kjente for allmennheten:

Dette er noe jeg faktisk kan gjøre noe med. Dette kan jeg sette fingeren på. Det er noe med at jeg kan gjøre en jobb der. [...] Nå ser jeg jo på det som en plikt å opplyse verden om alle disse komponistene som finnes. (Helle)

Hun beskriver en forestående turné hvor lokale musikere skal inviteres med til å spille stykker av komponistene som presenteres, nettopp med tanke på at noe skal endre seg:

Da kan den musikeren gå tilbake til sine samarbeidspartnere og snakke varmt om denne fantastiske kvinnelige komponisten. Da har man sådd et frø som kan spres. Så det kommer videre. (Helle)

Mari forteller at hun noe motvillig går inn for å gi ut egen musikk fordi hun spiller et instrument hvor det så langt ikke finnes én innspilling på Spotify gjort av en kvinne. Hun beskriver her et slags behov for å gi ut

musikk av likestillingsgrunner, og ikke nødvendigvis for musikken i seg selv:

Egentlig mest fordi at når man går inn på Spotify og søker på [instrument], så finnes det ikke en kvinne som kommer opp i søkefeltet, det finnes ikke. Og det har jeg kjent på som et tap eller savn også har jeg tenkt at det må jo noen gjøre noe med også plutselig så gikk det opp for meg at «shit, fuck, kanskje det er meg som må gjøre noe med det?». Jeg gjør det litt motvillig. Jeg kjenner på ansvaret. [...] Når jeg skal gå inn å høre på et verk og det alltid er menn. Det er så utrolig lite fargerikt, mangfoldig! Det er hvite vestlige menn som spiller inn plate.

De som setter ord på mangelen på kvinnelige verk og komponister i musikkhistorien og foretar offentlige handlinger som eksplisitt synliggjør nye konnotasjoner mellom musikk og kjønn, som Mari og Helle, kan på kort sikt risikere å møte mer av den kjønnede ambivalensen. Samtidig kan de på lengre sikt bidra til at andre musikere opplever mindre ambivalens, i et mer mangfoldig musikkfelt.

Blant musikerne vi har intervjuet finner vi samtidig at aktive responser på ambivalente erfaringer av kjønn også kan føre med seg positive effekter og være en ressurs, både for individene som foretar handlingene og for de mer overordnede strukturelle forholdene i feltet. Bassisten Lisa forteller for eksempel at et ensemble hun er med i som utelukkende består av kvinner har fått tilgang til spilleoppdrag og turneer gjennom å påpeke i søknader om støtte at man ønsker å være rollemodeller for en yngre generasjon. En slik innstilling har svart seg både økonomisk og praktisk, forteller Lisa, siden ensemblet har fått flere jobber, og gjennom utstrakt turnering har de blitt bedre og mer samspilt, som igjen fører til flere nye oppdrag.

Ashforth et al. konkluderer i sin analyse med at en viss form for reaksjon på det ambivalente er nødvendig, ikke minst for å kunne leve med seg sjøl i en ambivalent posisjon eller rolle:

By choosing to accept the opposition, the actor transforms what may have been outside his or her control – such as opposing norms – into something that is experienced as more controllable [...]. In short, an actor may not choose to be *exposed* to ambivalence but can choose how to *respond* to it – to accept that ambivalence as an essential element for commitment or trust. (Ashforth et al., 2014, s. 1467)

Det siste sitatet kan knyttes til både Siri, Mari, Lisa, Helle og Katrine sine erfaringer. Flere av dem har gått fra å ignorere eller irritere seg over situasjoner der kjønn settes i spill, til å akseptere at dette er noe de ikke kan se bort fra. Dette har åpnet opp for konstruktive handlinger i møte med det ukontrollerbare.

Avsluttende diskusjon: «Det er både veldig lett og veldig vanskelig å snakke om»

I dette kapitlet har vi med utgangspunkt i Ashforth et al. (2014) identifisert ulike triggere for kjønnets ambivalens i musikkarbeidsmarkedet. Det har handlet om roller og posisjoner i musikkfeltet som bryter med det informantene opplever som forestillinger om tradisjonelle kjønnete forventninger. Det har handlet om diskursive føringer og språklige triggere som poengterer kjønn framfor musikken, og det har handlet om aspekter knyttet til synlighet. Vi har også vist hvordan slike ambivalenser blir møtt med ulike strategier av våre informanter, fra det å ignorere og overse tematikken, til å aktivt gripe inn i både sin egen og feltets praksiser. Det siste kan forstås som handlinger som bidrar til å utligne eller nøytralisere erfaringer av kjønnets ambivalens.

Som vi har sett i det foregående, er kjønn fremdeles en størrelse av betydning i dagens musikkarbeidsmarked. Det er noe man både vil og ikke vil snakke om, det er noe som kan bety mye eller lite, i ulike situasjoner og på ulike punkter i et karriereløp. Det å snakke eksplisitt om utfordrende sider ved det å være i et kjønnets mindretall eller foreta seg noe aktivt i sin musikalske karriere som er eksplisitt relatert til kjønn eller likestilling, kan fremdeles oppleves som risikofylt, spesielt for noen av musikerne. Samtidig kan det å inneha en posisjon som utfordrer tradisjonelle musikerroller og instrumentkategorier også være en ressurs som fører med seg flere oppdrag og muligheter enn man ellers ville fått.

Vi har sett at betydningen av kjønn erfares ulikt blant musikerne som vi har intervjuet, men samtlige informanter ønsker seg en likestilt musikkbransje. Og selv om vi også i vårt materiale finner eksempler på essensialistiske forestillinger knyttet til kjønn og musikalske uttrykk, gir materialet vårt samlet sett uttrykk for at mangfold representerer noe

positivt for feltet. Forskjellen mellom våre mannlige og kvinnelige informanter, slik vi oppfatter det, er at der de mannlige informantene kan være for likestilling og synes stereotype oppfatninger av kjønn og kvalitet er avleggs, bærer de kvinnelige informantene alltid kjønnsdimensjonen med seg. Kjønnede forestillinger oppleves fremdeles som virksomme, som noe man ikke slipper unna. Det er som om Coopers nær tretti år gamle analyse fremdeles er gyldig: «Whatever the musical form, and from whatever culture it springs where women appear, they are still the exception, and therefore the exotic, the other, the 'ultimate outsider', surrounded by a web of generalizations and clichés» (1995, s. 2).

Selv de kvinnelige informantene som forteller at de alltid har følt seg inkludert og aldri har opplevd noen fordommer knyttet til de musikerroller de har inntatt, eller kjent på noen som helst form for trakassering, anerkjenner med dette at kjønn fremdeles er et tema – ikke minst når de i et forskningsintervju blir konfrontert med slike spørsmål.

Coopers påstand viser seg derfor relevant også i en refleksjon rundt det metodiske arbeidet som ligger til grunn for analysen vi har gjort i det forgående. Mens kjønn i samtale med mannlige informanter framstår som et relativt nøytralt og uproblematisk tema å snakke om, må kvinnene veie sine ord når de skal snakke om det samme. De må uttale seg riktig, på en måte som ikke er til å misforstå. På en side ønsker de å få fram hva de har opplevd og forklare hvordan kjønn virker inn i yrkestilværelsen, men de vil ikke «sutre» eller «syte» med utgangspunkt i seg selv, eller sjangeren de tilhører. Flere av de kvinnelige informantene uttrykker også at dette er noe de skulle ønske de kunne ha sluppet å tenke på og snakke om, samtidig som det er umulig å ikke snakke om det, når de hele tiden blir avkrevd svar.

Det kan altså knyttes en viss ambivalens til det å i det hele tatt skulle snakke om kjønn i et forskningsintervju, noe som reiser et interessant dilemma som vi avslutningsvis vil diskutere, et dilemma som også trigger en form for ambivalens hos oss som forskere. På den ene siden opplever vi at det fortsatt er viktig å hente fram, analysere og drøfte aspekter knyttet til kjønn i musikklivet for å avdekke skjevheter, holdninger og handlinger av mulig betydning for både praksisfeltet, kulturpolitikken og utdanningsfeltet. Gjennom å fortsatt påpeke kjønnede strukturer av betydning

for representasjon og inklusjon, vil aktører i feltet ha mulighet til å gjøre noe med det for å bedre både mangfoldet og opplevelsen av deltakelse, og som vi vil hevde – kvaliteten på den musikken som muliggjøres og de opplevelser den frambringer.

På den andre siden er det en fare for at også vi som forskere bidrar til å videreføre, eller i verste fall sementere, diskurser om kjønn, som især våre kvinnelige informanter ønsker å fri seg fra, når vi retter oppmerksomheten mot kjønnete aspekter i det som i dag i enda større grad enn bare for noen tiår tilbake, kan betraktes som et mer likestilt, eller i det minste et langt på veg opplevd inkluderende musikkliv for aktører av alle kjønn. Også forskernes «snakk» og artikler som denne, kan forstås som en del av samtalen om kjønn og musikk. Faren er at denne samtalen, heller enn å åpne opp for nyanserte forståelser av et mangfoldig og ikke-kategorisk kjønnnet arbeidsmarked, også kan bidra til å reprodusere eller opprettholde noen diskursive forestillinger som musikere i dagens musikkfelt ikke trenger å ha rundt seg, når de skal skape seg gode og mangfoldige yrkesliv.

Referanser

- Ashforth, B. E., Rogers, K. M., Pratt, M. G. & Pradies, C. (2014). Ambivalence in organizations: A multilevel approach. *Organization Science*, 25(5), 1453–1478. <https://doi.org/10.1287/orsc.2014.0909>
- Bauman, Z. (1991). *Modernity and ambivalence*. Cornell University Press.
- Björck, C. (2011). *Claiming space: Discourses on gender, popular music, and social change* [Doktorgradsavhandling, Göteborgs universitet]. GUPEA. <http://hdl.handle.net/2077/24290>
- Björck, C. & Bergman, Å. (2018). Making women in jazz visible: Negotiating discourses of unity and diversity in Sweden and the US. *IASPM Journal*, 8(1), 42–58. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2018\)v8i1.5en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2018)v8i1.5en)
- Blix, H., Onsrud, S. V. & Vestad, I. L. (2021). *Gender issues in Scandinavian music education: From stereotypes to multiple possibilities*. Routledge.
- Blix, H. S. & Mittner, L. (2019). *Kjønn og skjønn i kunstfagene – et balanseprosjekt* (Rapport, UiT Norges arktiske universitet, Musikkonservatoriet i Tromsø). <https://hdl.handle.net/10037/16593>
- Borgen, J. S. (2010). *Kjønn og musikk: Kartlegging av kjønnsfordelingen i utdanning og arbeidsliv innenfor musikk* (NIFU-rapport 2010:49). <https://www.nifu.no/publications/934108/>

- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (2. utg.). Routledge.
- Cooper, S. (1995). *Girls! Girls! Girls! Essays on women and music*. Cassell.
- de Boise, S. (2019). Tackling gender inequalities in music: A comparative study of policy responses in the UK and Sweden. *International Journal of Cultural Policy*, 25(4), 486–499. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1341497>
- Foucault, M. (1999). *Diskursens orden* (E. Schaanning, Overs.). Spartacus forlag. (Opprinnelig utgitt 1971)
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge University Press.
- Green, L. (2016). Gender identity, musical experience and schooling. I R. Wright (Red.), *Sociology and music education* (s. 161–176). Routledge.
- Heian, M. T. (2018a). *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger*. Universitetet i Bergen.
- Heian, M. T. (2018b). Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset. *Tidsskrift for Kjønnforskning*, 42(1–2), 47–66. <https://doi.org/10.18261/issn.1891-1781-2018-01-02-04>
- Kvalbein, A. (2021). Still exceptional? Women in composition approaching the twenty-first century. I L. Hamer (Red.), *The Cambridge companion to women in music since 1900* (s. 48–63). Cambridge University Press.
- Kvalbein, A. & Lorentzen, A. (2008). *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kulturråd / Fagbokforlaget.
- Lorentzen, A. H. (2000). *Kjønn eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis* [Hovedoppgave]. Universitetet i Bergen.
- Lorentzen, A. H. (2002). Om kjønn i rock og pop. I J. Gripsrud (Red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken* (s. 226–258). Norsk kulturråd.
- Lorentzen, A. H. (2009). *Fra «syngedame» til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.
- Lorentzen, A. H. & Stavrum, H. (2007). *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning*. Telemarksforskning.
- Merton, R. K. (1976). *Sociological ambivalence: And other essays*. Free Press.
- Onsrud, S. V. (2004). *Sang: Kvinners selvfulgelige praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz: En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere* [Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo]. DUO vitenarkiv. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-9946>
- Onsrud, S. V. (2012). Musikk, kjønn og skole: Perspektiver på elevers kjønnsperspektiv gjennom musikk. *Norsk pedagogisk tidsskrift*, 96(6), 465–475. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2987-2012-06-06>

- Onsrud, S. V. (2013). *Kjønn på spill – kjønn i spill: En studie av ungdomsskoleelevers musisering* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/7661>
- Raine, S. & Strong, C. (2019). *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change*. Bloomsbury Academic.
- Relling, I. T. (2020, 30. mars). *Reagerer på mannstung nominasjonsliste til Spellemann: – Noen ganger er vi nødt til å adressere kjønn*. Subjekt. <https://subjekt.no/2020/04/30/mannstung-nominasjonsliste-til-spellemann-i-mote-med-manglende-likestilling-er-vi-nodt-til-a-adressere-kjonn/>
- Røyseng, S. (2021). Seksuell trakassering i høyere musikkutdanning i lys av #metoo. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene: Utfordringer, ansvar og muligheter* (s. 11–27). Norges musikkhøgskole.
- Stavrum, H. (2004). «Syngedamer» eller jazzmusikere? *Fortellinger om jenter og jazz* [Hovedoppgave, Høgskolen i Telemark]. USN Open Archive. <http://hdl.handle.net/11250/2438835>
- Stavrum, H. (2008). Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk: Hva vet vi, og hva bør vi vite? I A. H. Lorentzen & A. Kvalbein (Red.), *Musikk og kjønn – i utakt?* (s. 59–76). Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Vinge, J. (1999). *Jenter, rock og den maskuline virkeligheten: En studie av et jentebands møte med rockediskursen* [Hovedfagsoppgave]. Universitetet i Bergen.
- Werner, A., Gadir, T. & De Boise, S. (2020). Broadening research in gender and music practice. *Popular Music*, 39(3–4), 636–651. <https://doi.org/10.1017/S0261143020000495>

KAPITTEL 12

Musikeres profesjonelle seighet

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Abstract: This chapter discusses musicians' professional resilience. On the backdrop of several changes that have affected the conditions for musicians' work, such as increasing competition, relatively low income and the Covid-19 pandemic, one could assume that the music profession is associated with too much risk and is therefore less attractive. In a qualitative interview study of professional musicians in Norway conducted during the pandemic, however, musicians express in different ways that their work and profession is a source of well-being. We identify four strategies and cultural resources that form the basis of musicians' professional resilience. First, musicians have strong experiences of meaning related to music, experiences that have intellectual, emotional, bodily and social elements. Second, musicians creatively adapt their work to changing conditions. Third, musicians have strategies for reducing their vulnerability in a competitive environment by anchoring their identity in aspects of their work that they feel confident about. Fourth, musicians express resistance against cultural policy expectations on becoming entrepreneurs. A discussion of the potential long-term effects of the Covid-19 pandemic on the professional resilience of musicians is also included in this article.

Keywords: musicians, professional resilience, Covid-19 pandemic, entrepreneurship, music and meaning

Introduksjon

Mange endringer i musikkbransjen skulle tilsi at musikeryrket er et lite attraktivt yrkesvalg. Økte utdanningsmuligheter innen musikk har ført til sterkere konkurranse om musikerjobber. I musikeryrket, som i de andre kunstneryrkene, er det dessuten store ulikheter i inntekt, og svært

Sitering: Røyseng, S. & Vinge, J. (2022). Musikeres profesjonelle seighet. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 12, s. 291–312). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch12>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

mange lever ganske enkelt på lave inntekter (Heian, 2018; Heian et al., 2015; Mangset et al., 2018). I tillegg har digitalisering ført til at musikeres muligheter for inntekter av innspilt musikk har blitt svekket (Bilton, 2017; Hjelmbrekke, 2021; Hagen et al., 2021). Samtidig har det siden årtusenskiftet blitt rettet sterkere kulturpolitiske forventninger om at musikere så vel som andre kunstnergrupper må være mer frampå i forretningsmessig forstand og operere som entreprenører i et marked (Pyykkönen & Stavrum, 2018; Røyseng, 2016). På toppen av dette kommer koronakrisen som siden mars 2020 har gjort det svært vanskelig – og for en stor del helt umulig – å spille konserter. Mye tyder på at koronakrisen har truffet musikklivet særlig hardt (Grünfeld et al., 2020). Musikeryrket kan derfor oppfattes som et særlig risikabelt yrkesvalg. Hvordan ser musikere på dette selv?

I en undersøkelse hvor 57 norske profesjonelle musikere er blitt intervjuet er det slående at selv om mange opplever utfordringer, oppleves yrkestilværelsen som musiker som attraktiv og meningsfull for mange. Hvordan kan vi best forstå denne tilfredsheten og utholdenheten i yrket? Tidligere forskning har fokusert på at tilstrømningen til kunstneryrkene må ses i lys av en (overdreven) sterk tro på å lykkes (Menger, 2006). Videre har det blitt påpekt at kunstnere i mindre grad vektlegger verdien av penger, og at muligheten til å arbeide med kunst er noe man er villig til å ofre mye for (Abbing, 2002; Bourdieu, 1993, 1996; Mangset, 2004; Røyseng et al., 2007; Throsby, 1994). Til tross for usikre økonomiske utsikter er kunstneryrket forbundet med store symbolske gevinster (Menger, 2006).

I dette kapitlet vektlegger vi hvordan opplevelsen av musikeryrket som attraktivt og meningsfullt kan forstås som en form for profesjonell seighet (resiliens). Med seighet mener vi evnen til å opprettholde opplevelsen av trivsel og mening i yrket på tross av vanskeligheter, utfordringer og nye og endrede betingelser (Hall & Lamont, 2013, s. 13). Kapitlet har berøringspunkter med andre bidrag til denne boka, særlig kapittel 2 (Vinge & Stavrum), hvor det fokuseres på musikeres agentskap og kapasitet til å skape sin egen arbeidsplass og arbeidshverdag. Der kapittel 2 går tett innpå et knippe enkeltmusikere, er fokuset i dette kapitlet på musikere som yrkesgruppe og profesjon.

For å bedre forstå musikeres utholdenhet i yrket undersøker vi hvilke kulturelle ressurser musikere tar i bruk og hvilke kreative tilpasninger

de gjør som til sammen skaper en vedvarende tilfredshet med yrkestilværelsen, også i møte med store og krevende endringer og utfordringer. I analysen av det empiriske materialet identifiserte vi fire kategorier av kulturelle ressurser og kreative tilpasninger som ser ut til å skape musikeres profesjonelle seighet. For det første handler det om opplevelser av mening gjennom å kjenne musikkens sterke kraft. For det andre handler det om evnen til kreativt å tilpasse yrkesaktiviteten til de betingelsene som til enhver tid gjør seg gjeldende. For det tredje handler det om å finne sin plass og nisje i en konkurransepreget bransje på måter som kan redusere opplevelsen av risiko. For det fjerde ser vi at motstanden mot å tilpasse seg alle forventninger som rettes mot dem, utgjør en måte å ivareta det musikere oppfatter at er kjernen i deres virke. Dette gjelder særlig entreprenørskapsforventningene som har gjort seg gjeldende i kulturpolitikken og i utdanningsløpet. Avslutningsvis ser vi nærmere på hvordan langtidsvirkningene av koronakrisen kan påvirke musikeres profesjonelle seighet.

Profesjonell seighet

Begrepet om seighet (resiliens) har fått en del oppmerksomhet de siste årene. Begrepet knyttes gjerne til økologifaget, hvor det betegner naturens evne til å absorbere forstyrrelser som branner, flom og avskoging og omorganisere seg samtidig som naturen gjennomgår endring, slik at samme funksjon, struktur, identitet og tilbakekoblingssystemer opprettholdes (Walker et al., 2004). Videre har begrepet fått stort gjennomslag i psykologifaget. Leipold og Greve (2009, s. 41) understreker at «resilience' simply denotes the mere fact of an individual's stability or quick recovery (or even growth) under significant adverse conditions». Innen psykologien er altså fokuset på individets evne til å opprettholde stabilitet i tilværelsen eller hurtig gjenskape eller bedre den på tross av motgang.

I det siste har begrepet i økende grad blitt brukt til å analysere prosesser som omhandler større sosiale grupper. Vi støtter oss på Hall og Lamont (2013, s. 13), som vektlegger at sosial seighet bør forstås som et resultat av en prosess hvor en gruppe klarer å opprettholde en god tilværelse i møte med utfordringer. Hall og Lamont understreker at en

slik prosess kan innbefatte betydelige endringer i handlingsmønstre og i de sosiale rammene som strukturerer og gir mening til handlingsmønstrene. Seighet baserer seg på en aktiv respons og handler således om kapasiteten til å sikre materielle, symbolske og emosjonelle goder når man må forholde seg til nye og endrede betingelser. Videre skriver de: «We use the term 'social resilience' to refer to the capacity of groups of people bound together in an organization, class, racial community, or nation to sustain and advance their well-being in the face of challenges to it». I dette kapitlet ser vi nærmere på en gruppe som er bundet sammen i kraft av at de utøver det samme yrket. Vi skriver altså om profesjonell seighet. For å forstå hvordan en yrkesgruppe som lever under et økende press – slik som musikerne gjør – møter motgang og utfordringer, ser vi nærmere på de ulike måtene musikere opplever og aktivt responderer på sin yrkessituasjon.

Den økologiske versjonen av begrepet om seighet kan imidlertid ikke ukritisk overføres til sosiale forhold, da den bygger på ideer om at de økologiske systemenes tilpasning gjenskaper et ekvilibrium. Overført til sosiale forhold kan dette lett framstå i et funksjonalistisk lys hvor ulike deler av samfunnet opptrer slik de gjør for å sikre samfunnets likevekt. Problemet med funksjonalistiske tilnærminger er at de har et sterkt fokus på stabilitet framfor endring, og at de ikke tar høyde for hvilke interesser som kan ligge bak samfunnsordenen til enhver tid. Seighet har for eksempel blitt knyttet til nyliberalistiske strømninger (Joseph, 2013), og en funksjonalistisk tilnærming vil kunne ende med en beskrivelse av samtidens seighet som en naturlig og nødvendig respons på disse strømningene. Her er vi på linje med Hall og Lamont (2013) når de understreker at nyliberalisme ikke er en homogen endringsbølge, men representerer sosiale, økonomiske og kulturelle endringer som potensielt skaper mange og forskjelligartede responser. Som vi etter hvert skal se, uttrykker musikerne vel så mye motstand som ukritisk tilpasning til nyliberale ideer om entreprenørskap.

Metode

Dette kapitlet baserer seg på 57 kvalitative intervjuer med profesjonelle musikere i Norge. Informantene representerer en bredde når det

gjelder sjanger, alder, bosted og kjønn. Intervjuundersøkelsen er presentert mer inngående i innledningskapitlet og appendikset til denne utgivelsen.

Kapitlet baserer seg på fire analytiske kategorier som vokste fram av den kollektive analysen vi gjennomførte av intervjumaterialet. Intervjuguidens spørsmål om hva det beste ved musikeryrket er, ga opphav til kategorien om musikkens sterke kraft. Videre ga spørsmålene vi stilte i intervjuene om entreprenørskap et rikt innblikk i de ulike måtene informantene oppfatter entreprenørskapsforventningene fra kulturpolitiske myndigheter og i musikerutdanningen. Det er imidlertid verdt å nevne at entreprenørskap ser ut til å være et ladet begrep i kultursektoren generelt og i musikkbransjen spesielt. Måten vi som forskere formulerte spørsmålene om entreprenørskap på, kan ha påvirket informantene til å svare på spesifikke måter. Siden spørsmålet ble knyttet opp til trender i kulturpolitikken, har vi i analysen valgt å legge vekt på hvilke synspunkter informantene hadde på kulturpolitikkenes vektlegging av entreprenørskap, og ikke på andre aspekter ved entreprenørskap som materialet også avdekker. Andre aspekter er nærmere fokusert i Vinge og Stavrum (kapittel 2 i denne utgivelsen) og Vinge, Røyseng og Skrebergene (kapittel 4 i denne utgivelsen).

Kategoriene som handler om evnen til kreativt å tilpasse yrkesaktiviteten til skiftende betingelser og det å finne sin plass og nisje på måter som reduserer opplevelsen av risiko i en konkurransepreget bransje, kan ikke knyttes så direkte til spesifikke spørsmål i intervjuguiden. Disse kategoriene vokste snarere ut av måten informanter omtaler valg og overveielser i sin yrkestilværelse på. Sitater knyttet til alle fire kategorier ble samlet og er brukt i anonymisert form i kapitlet.

Det er verdt å nevne at kapitlet legger en del vekt på informantenes erfaringer med koronakrisen. Dette har vi gjort både i beskrivelsen av kategorien om å kreativt tilpasse seg endrede betingelser, og i diskusjonen av hvordan koronakrisen kan tenkes å påvirke musikeres profesjonelle seighet på lengre sikt. På den ene siden er det en viktig kvalitet ved materialet at det nokså direkte gir innsikt i hvordan musikere håndterer en så radikal endring i muligheten for å utøve yrket sitt som koronakrisen representerte. Intervjuene ble gjennomført fra august 2020 til februar 2021. På den andre siden er det vanskelig å vite hvilken gyldighet en beskrivelse av

musikerne i en så spesiell situasjon har for en normaltilstand i etterkant. For oss er imidlertid hovedpoenget å få fram hvordan musikerne håndterer en såpass spesiell og krevende situasjon snarere enn å tegne et bilde av hvordan koronakrisen konkret har manifestert seg i musikeryrket.

Musikkens sterke kraft

Et gjennomgående trekk i materialet vårt er at musikere opplever utøvelsen av yrket som en kilde til sterke opplevelser av mening. Det gis uttrykk for at musikken og samspillet med andre musikere nærmest representerer en magisk, erfaringsoverskridende kraft. Således forbindes musikeryrket på sitt beste med sterk emosjonell og kroppslig velvære. Flere av informantene peker på at slike opplevelser av velvære ikke nødvendigvis kommer av seg selv. Snarere handler det om å jobbe hardt, ofte med motstand knyttet til å få til noe som er vanskelig i musikken. En informant som primært jobber med samtidsmusikk forteller at det kan være en krevende prosess å komme inn i og like musikken hun jobber med:

Det har jeg jo sett i ettertid også at når jeg jobber med skikkelig heftig samtidsmusikk, jeg kan hate det når jeg begynner å jobbe med det. Jeg kan gråte, jeg har lyst til å kaste det i veggen, fordi det er så vanskelig. Jeg skjønner ingenting. Og så jo mer jeg jobber med det, og plutselig har det kommet i kroppen og så oj, så liker jeg det kjempegodt. (Anne)

Vektleggingen av at musikken gjennom hardt arbeid har kommet inn i kroppen er interessant. For det første understrekes det kroppslige aspektet ved å være i musikken. For det andre har prosessen som beskrives noen likhetstrekk med den protestantiske etikk, hvor nytelsen kommer som en belønning for ytelsen. Flere av informantene er inne på det samme når de beskriver sine sterke opplevelser av å være i musikken. En folkemusiker forteller at hun mener at for at man skal bli en skikkelig god musiker, kan man ikke bare øve; man må også spille mange konserter for å oppnå en konsentrasjon hvor man kommer på et annet opplevelsensnivå:

Du er nødt til å dra ut og spille og du blir ikke god hvis du ikke spiller konserter, det er utrolig viktig, for du kommer på et gir, du kommer på en konsentrasjon som du aldri kan være i nærheten av bare med å være hjemme, og, det er min

erfaring i hvert fall. Det er helt fantastisk når du får noen konserter i kroppen og så kjenner du hvordan ting virkelig, oi kan vi være her? Er det mulig? Jøss! [...] ting du ikke ante du mestret liksom, plutselig kommer du på et annet opplevelsesnivå, det er veldig, veldig tilfredsstillende. (Bente)

Mens enkelte informanter på denne måten framhever det kroppslige og emosjonelle velværet som kommer av å være i musikken, er det andre som peker på opplevelsen av å være i et samspill med andre som særlig verdifulle erfaringer. På spørsmål om hva som er det beste med musikeryrket svarer en folkemusiker:

Det er de magiske øyeblikkene, når du spiller sammen med andre folk, hvor det er et eller annet som blir elevvert opp på et eller annet, så du bare flyter av gårde og alt bare funker på en magisk, groovy måte. (Arne)

En annen informant som jobber i populærmusikksjangeren understreker at musikk er en grunnleggende form for kommunikasjon som ikke uten videre kan fanges inn verbalt:

Musikk er så fundamentalt og komplekst at det er vanskelig, jeg vet ikke om det finnes ord eller det finnes sikkert ord, men det er vanskelig å finne ord som dekker alt det følelsesregisteret og alt det musikk rommer, sant? [...] På sitt beste så finner man meningen med livet i musikk, fordi der ser man hvordan det kan være på sitt mest harmoniske og rytmisk perfekte. Man får gåsehud og man griner, det inneholder så vanvittig mye da. (Olav)

Flere peker også på at musikk er en kommunikasjonsform som kan ha en større samfunnsmessig betydning. En informant peker på at musikk kan fungere som en brobygger:

Hvor lett det er å bli kjent med andre mennesker. Hvordan det går an å kommunisere med andre mennesker gjennom musikk. Hvor mange problemer det kan løse. Med frykt for å være for svulstig da. For å få verden til å bli et bedre sted. Når du ser på rasismen som brer om seg i verden. Hvis de bare kunne bli kjent med hverandre. Hvis en hvit mann og en svart mann kan bare begynne å spille sammen, så er det problemet løst. Det er helt utrolig. (Geir)

Flere vektlegger også erfaringer de har hatt med å spille i begravelser, der de har sett hvilken betydning musikk kan ha i sorgarbeid og krevende livssituasjoner:

Jeg tror jo veldig på musikkens legende virkning, og at den har en kraft som når mye lenger enn man har kontroll på og vet da. Man får jo ikke alltid pratet med publikummet sitt, men så kommer det noen etterpå og sier at «den sangen, akkurat når du spilte den så skjedde det noe med meg» eller «det har vært en situasjon i familien som gjør at det var akkurat det jeg trengte nå». De tilbakemeldingene der, de er jo verdt veldig mye. Jeg kjenner jeg får veldig sånn: «Nå gjør jeg noe meningsfylt, nå er jeg ute og gjør noe som rører i folk» og det må jo være det fineste man får oppleve da. (Linn)

Materialet vårt viser på denne måten at musikk oppleves som en grunnleggende og dyptgripende meningsfull aktivitet å vie sitt yrkesaktive liv til. Det meningsfulle manifesterer seg både intellektuelt, emosjonelt, kroppslig og sosialt. En av informantene reflekterer også over at det gir ekstra mening i en samfunnssituasjon som han oppfatter at i økende grad vektlegger og verdsetter den intellektuelle og fysiske delen av menneskelivet på bekostning av den spirituelle:

Vi har et intellekt, en fysikk og en slags spiritualitet. Og musikken, kunsten og religionen kommer inn i den spirituelle siden av vårt menneskes stimuli, og det er en kjempeskjevhet i hvordan dette er representert i samfunnet. [...] Det er et slags tomrom der som jeg føler ikke får nok plass, og de har bevist det at det er noe som må stimuleres i oss, som samfunn så må det legges til rette for at man får den typen opplevelser. Det å holde sin hjerne aktiv på flere måter enn intellektuelt og sosialt, at man også stimulerer hjernen tror jeg er nødvendig både for et demokrati og for god mental helse. (Johannes)

Materialet vårt vitner på denne måten om sterke opplevelser med musikk og en oppfatning om at musikk er viktig for menneske og samfunn. Til sist ser det også ut til at disse erfaringene fungerer som en slags buffer i møte med vanskelighetene og utfordringene som følger med yrket. En klassisk frilansmusiker forteller at de musikalske opplevelsene har vært viktige når hun gjentatte ganger har opplevd å bli forbigått når orkesteret i byen har engasjert vikarer:

Så du må på en måte alltid stå i den konflikten, og det synes jeg er helt utmatende. Og det er nok til at jeg vurderer om jeg orker. Og det vurderer jeg på nytt og på nytt og på nytt, men så har jeg heldigvis så mange musikalske gode opplevelser, så jeg har ikke slutta enda. (Anne)

Kreative tilpasninger

Mange av våre informanter forteller om hvordan de kreativt og kontinuerlig tilpasser seg vilkårene for å utøve yrket (se også kapittel 1, Stavrum & Røyseng og kapittel 2, Vinge & Stavrum i denne utgivelsen). Det kan handle om å kombinere ulike jobber i ulike perioder. Flere kombinerer sin utøvende karriere med periodevis større eller mindre undervisningsstillinger, andre har lønna verv i bransjeorganisasjoner eller i festivalproduksjon, mens andre igjen ser på etablerte DKS-turneer som en mulighet for relativt sikker økonomisk forutsigbarhet. Behovet for kun å utøve er så viktig for mange at man finner måter å tilpasse sin personlige økonomi til lave og ustabile inntekter. En folkemusikkinformant forteller:

Jeg lever egentlig veldig nøysomt. Det vil si at, musikk er jo hele livet mitt, så jeg har ikke så veldig mange andre behov. (Bente)

En frilansmusiker som har mye jobb innenfor tv- og eventbransjen er tilsvarende standhaftig på å kun utøve:

Det har vært perioder hvor det har vært trått med jobber, og det regner jeg med at nesten alle opplever en gang iblant. Da må man være flink til å disponere pengene. [...] Da tenker jeg mer over hva pengene går til og kanskje ikke kjøpe inn så mye stæsj i akkurat den perioden. Også begynner jeg kanskje å titte bitte litt på lærerjobber og, men jeg går aldri så langt at jeg søker på noe. (Sigurd)

Denne informanten forteller videre om betydningen av å opprettholde identiteten som yrkesmusiker, også når jobbene uteblir:

Men i perioder så er det ikke så veldig mye å gjøre og da må man jo strukturere dagene. Jeg ser jo på det som en arbeidsdag også, hvis man sitter og jobber med et eller annet som ikke nødvendigvis genererer penger direkte, om man sitter og øver eller fikser på noe stæsj. (Sigurd)

Tilpasningsevnen er også tydelig i spørsmål som angår koronasituasjonen hvor en god del forteller om hvordan de har brukt tiden til fordyping, øving og nyskaping eller til å utvikle konsertkonsepter som passer inn i de begrensede formatene koronarestriksjonene har åpnet for. En artist som tidligere har turnert med fullt band, brukte perioden til å øve inn konsertrepertoaret med mindre besetninger. En slik tilpasning, tvunget

fram av smitteverntiltak, vil også senere kunne brukes som strategi for større økonomisk fleksibilitet, forteller hun.

Akkurat det har jo vært litt nytt med korona da, at jeg har vært nødt til å spille en del konserter med litt mindre besetning. Så det har jeg brukt litt tid på nå, utvikle en full bandpakke og en triopakke, som jeg håper kan fungere som likeverdige ting, at det ikke blir et sånt A- og B-lag. Det har jo ofte vært at jeg må gi hyrene mine til de andre eller at de andre får litt mer, og jeg får litt mindre. (Signe)

Flere informanter forteller også om erfaringer knyttet til strømming av konserter. For de fleste opplevdes den første tiden etter nedstengning med en viss grad av teknologioptimisme, mens denne raskt avtok etter noen uker der alle skulle strømme og alle skulle basere inntektene sine på Vipps. Alternativer til koronakonsertene var produksjoner av musikkvideoer. En klassisk musiker forteller om flere konsertprosjekt som ble filmet i stedet for å avlyses:

Jeg har jo snakka med ganske mange kunstnere som har hatt det ganske tøft økonomisk, men samtidig så var det en slags tvungen fordykning og egenutviklingsperiode da. [...] Vi hadde et prosjekt som vi måtte avlyse, men så gjorde vi det om til å lage en musikkvideo. Vi kunne ha litt avstand til hverandre, vi gjorde et veldig berømt verk som heter [nn]. Vi fikk låne lokalene på [nn] og det var veldig artig. [...] Så det ga oss jo faktisk et rom til å forberede noen ting som vi kanskje ikke hadde gjort ellers. [...] Det er ikke så ofte du har tid til å sette deg ned å tenke og lage og øve. Det var et litt deilig rom dette med tvangsfri. Selv om det var ganske mye bekymringer i starten da om hvordan skal dette gå økonomisk. (Anne)

En trommeslager forteller at han til vanlig ikke frilanser for andre artister og band, da han stort sett turnerer og er i studio med noen få etablerte prosjekter. Da koronaen kom begynte han å selge tracks på forespørsel.

Jeg la ut en Facebook-post med en gammel video som jeg har fra et studio, som jeg vet er ganske populær. Så sier jeg: «nå er jeg open for a session work ut denne måneden her. Om det er en singel, EP eller CD – ta kontakt!» Jeg hadde aldri gjort det før. [...] Så jeg tok kontakt med en hjemmestudio-fyr som jeg betaler litte granne. Så endte det fullt opp. Så jobbet jeg tre ganger i uka med litt pauser i mellom. Jeg har egentlig aldri tjent så mye på musikk som jeg gjorde i koronaen. (Atle)

Digitale konserter, musikkvideoproduksjoner eller *remote-session*-jobber er bare noen av de kreative tilpasningene musikerne har gjort under koronanedstengningene. Der flere ikke er fullt så begeistra for det digitale formatet, verdsettes like fullt den kreative omstillingen hos våre informanter. En musiker i ett av landets symfoniorkestre forteller:

Jeg synes jo streaming-konserter er grusomt slitsomt å spille fordi du ikke har publikum. Du har liksom ikke den kommunikasjonen. Hele poenget er jo å sitte på scenen og rett foran mennesker, i stedet for bare å se i kameraet. Det er stressende, og det er frustrerende at ting som er planlagte må gjøres om på og sånne ting. Vi håper alle at vi så fort som mulig kan slippe å holde på med dette. Samtidig er det veldig givende å se at man kan være fleksible. Man kan snu seg rundt å bare gjøre noe fordi det trengs. (Kathrine)

En ting er at musikerne finner ulike kreative tilpasninger for å opprettholde virksomheten i en unormal og uforutsigbar tid. En annen strategi er å se positivt på perioden der man endelig fikk tid til å senke tempoet noe. En informant som har hatt et hektisk frilansliv med mange prosjekter og mye reising forteller at «det var jo en veldig deilig ting med koronaen nå, at plutselig ble alt avlyst, og alle øvinger, så man kom ikke i sånn skvis lenger» (Gro). En annen forteller at det krevde en mental omstilling, men at koronakrisen også ga en god anledning til å få en pause:

Men det var på en måte et tidspunkt hvor jeg måtte endre mentalitet litt. Jeg måtte snu det fra at jeg bare gikk og surmulte til at jeg tenkte at «nå er det sånn det er!» og da klarte jeg det. Da synes jeg det egentlig var mega nice i sommer. Og det er jo litt deilig for det er ikke ofte man har perioder hvor man blir tvunget til å ta en pause. Senke skuldrene litt. (Signe)

En tredje forteller om hvordan koronanedstengningen ga et rom for øving og fordyping som har vært bra for å utvikle seg selv som musiker:

Jeg har øvd ganske mye da. Det har vært deilig. Det må være lov selv om jeg er permittert [fra eget firma]. Jeg har blitt litt bedre til å spille. [...] Ja, det har vært deilig det. Jeg var egentlig litt sliten, jeg har reist utrolig mye de siste to årene, så jeg synes det egentlig var ganske deilig. Jeg gledet meg faktisk ikke til å dra på turné. Jeg gledet meg til å spille og sånt, men jeg var litt lei av den reisingen. (Anton)

Strategier for å redusere sårbarhet

Materialet vårt viser at musikere tar i bruk en rekke strategier som demmer opp for følelsen av sårbarhet og gjør konkurransen i yrket til å leve med. En slik strategi finner vi ikke minst når informantene trekker fram sine egne styrker og svakheter i sammenligning med andre. En av informantene jobber prosjektbasert som dirigent og blir leid inn på kortere engasjementer rundt i Norge. Når han sammenligner seg med sine dirigentkollegaer som jobber fast i orkestre over tid, er strategien å sette håndverket opp mot kunsten.

Mitt prosjekt har vel egentlig lenge vært å være en slags potet. Jeg er en dyktig håndverker. Og det å være håndverker er ikke sånt sett et kunstnerisk prosjekt, det er bare det å være jævlig god. På mange måter er jeg den der typiske studio-musikeren, altså jeg kommer og leverer varene hver jævla gang, men det handler ikke om meg. (Rune)

Tilsvarende strategi finner vi hos en folkemusiker som til tross for at han, etter hans vurdering, er mindre kreativ og kunstnerisk enn mange av hans kollegaer som han navngir under intervjuet, har klart å etablere seg som musiker og har virket som utøver i inn og utland i flere tiår.

Alle musikere har sine forcer og ikke-forcer. Jeg har skjont at jeg er den typen som må øve, bruke tid på øve ting inn. Jeg har ikke noe stor kreativ bank som jeg kan improvisere fram. Jeg spilte for eksempel med [nn] og der var [nn] en slags bandleder. Og større ytterpunkt i tilnærminga til et prosjekt har jeg ikke møtt. Det fungerte ikke for meg, for jeg trengte å være godt forberedt, jeg trengte å bruke mye tid for at jeg skulle ha overskudd til å være god utøver. Mens han hadde jo en stor bank av kreativitet som kunne være der i nuet. (Konrad)

Der informantene over forankrer verdien av virksomheten sin i håndverket, legger andre vekt på at de har funnet sin bane eller sin kunstneriske stemme som skiller dem fra de øvrige:

Jeg var aldri av de beste. Jeg så at det var mange andre som hadde mer å gjøre og som ble mer spurt enn meg. [...] jeg har tenkt mye på hvorfor det. Hvorfor har jeg til tross for det klart å leve som musiker etterpå? En ting som jeg tror har vært veldig viktig for meg, er at jeg har brukt veldig mye tid på å utvikle

egne band, eget repertoar eller egen stil, liksom. Jeg er sjeleglad nå for at jeg ikke var så god at jeg ble spurt om å hoppe inn å spille [...] «kan du bladspille teatermusikk, eller kan du vikariere i storbandet her eller ...» sånn som alle de andre ble spurt om. Da tror jeg ikke jeg hadde jobba som musiker nå.

(Kristian)

Mange av informantene i utvalget er såkalte prosjektmakere (jf. kapittel 2 i denne utgivelsen). De er låtskrivere og artister eller ensembleledere som inviterer musikere inn i ulike prosjekter. Flere informanter snakker om at de har inntatt denne rollen for å ha kontroll over eget virke og gjennom det å styre virksomheten i en retning der de har musikalsk overskudd. Det gir mindre sårbarhet. En jazzmusiker som virker i ulike prosjekt og som produsent for flere konsertserier forteller:

Det høres teit ut å si, men jeg tror den skapertrangen min kanskje kommer fra dårlig selvtillit. Den kommer fra da jeg gikk [på konservatoriet] så sammenlignet jeg meg sikkert altfor mye og tenkte at her spiller folk runder rundt meg, og det gjorde de og. Jeg var jo så ny! Men hvis jeg skal få til noe så må jeg lage det selv, for da kan jeg spørre. (Linn)

Tilsvarende strategi har folkemusikeren vi ble kjent med i starten av avsnittet:

Jeg har aldri vært den som har blitt oppringt og bedt om å være med på et prosjekt. Jeg har alltid vært den som har vært pådriver og dermed fått drive det [...] jeg vurderer mitt talent på mange av de kunstneriske feltene til å være litt over middels. Men at jeg har hatt såpass mange talent på andre sider enn det kunstneriske sånn at jeg har klart å makse det. I forhold til mange av mine andre studiekamerater som jeg har ment har hatt mye større kunstneriske talent. Så jeg vært så heldig å få makse alt, fått utvikle alt og oppleve alt.

(Konrad)

Dette med å sammenligne seg med andre og gjennom det identifisere egne styrker og svakheter er gjennomgående i materialet. Noen vektlegger styrkene sine i det kreative drivet for å demme opp for det de selvsanser som manglende håndverksmessig kompetanse, mens andre igjen peker nettopp på det håndverksmessige som det som gir dem verdi som musiker. Noen tar kontroll over egen virksomhet, og gjennom

det sin egen sårbarhet, ved å initiere prosjekter. Det å holde seg god, gjennom å øve, er også en strategi som framkommer i materialet. En orkestermusiker med en lang karriere som fast ansatt i et symfoniorkester forteller:

Orkesteret har blitt drastisk mye bedre etter at jeg kom dit. Vi har en periode nå hvor vi spiller Beethoven-symfonier og selv om man har spilt dem mange ganger før, så kjenner jeg at jeg må være ganske mye mer på hugget nå enn før. Så det koster nesten mer forberedningstid nå enn før på de samme stykkene man har spilt masse på siden det har blitt bedre [...] Det var på et visst tidspunkt, det er kanskje 10 år siden eller mer, særlig de siste ti årene så føler jeg at det har begynt å bli varmt i rompa altså. Da begynte de nye som kom å være såpass bra at da begynte jeg å øve mer. Jeg tok ikke lett på jobben før, men jeg synes det var en ganske komfortabel jobb fram til det. Så kjente jeg at hvis jeg skal føle at jeg fortjener plassen min så må jeg trå til her. (Andreas)

Så langt har vi sett hvordan informantene våre finner styrke i sin profesjonelle tilværelse gjennom musikkens sterke kraft, gjennom kreative tilpasninger til usikkerheten og omskifteligheten i yrkestilværelsen og strategier som gjør dem mindre sårbare. Hvordan forholder de seg til kulturpolitiske forventninger om at de i økende grad bør operere som entreprenører i et marked?

Motstand mot kulturpolitikens entreprenørskapsforventninger

Mange og forskjellige holdninger til entreprenørskap kommer til uttrykk i vår undersøkelse. Når vi spør informantene om kulturpolitiske tendenser er likevel de mest framtreddende svarene knyttet til en motstand mot de økte entreprenørskapsforventningene. Svært mange av våre informanter avviser de kommersielle idealene som assosieres med entreprenørskap. Dette er interessant, fordi det er mange som i realiteten opererer som prosjektentreprenører, det vil si de skaper sin egen arbeidsplass gjennom å utvikle prosjekter, sette sammen team og finne finansiering. En av informantene forteller at hun nettopp har en slik dobbel opplevelse av hva entreprenørskap er:

Du kan si det er to sider av denne saken. Og det ene er entreprenørskap som en måte å utvikle deg selv på. Entreprenørskap som en mulighet for selvrealisering. Det er jo det jeg har gjort. Jeg har funnet ut at gjennom å kunne søke om penger, gjennom å bygge opp prosjekter selv og gjennom å samarbeide med folk, så kan jeg rett og slett skape meg en tilværelse med kunstneriske prosjekter som jeg brenner for. Men jeg må jo si at den måten det politisk brukes på, ser jeg på som en illevarslende måte å bygge ned institusjoner på og bygge ned støtteordninger som er å si kultur og næring, entreprenørskap, det er så fint, for da trenger vi ikke å betale for at kunstnere skal eksistere. [...] Jeg tror at en del av motstanden mot entreprenørskap er at folk skjønner at det er en måte å skjønne og samtidig bygge ned et veldig godt fungerende kulturliv. (Anne)

Informanten uttrykker her en tydelig ambivalens. På den ene siden uttrykker hun positive følelser overfor entreprenørskap forstått som mulighet til å realisere seg selv og sine kunstneriske prosjekter. På den andre siden uttrykker informanten negative følelser overfor entreprenørskap som uttrykk for det hun oppfatter som en destruktiv kulturpolitisk utvikling. En slik todelt holdning til entreprenørskap sammenfaller med tidligere forskning på temaet (Heian & Hjellbrekke, 2017).

Motstanden om begreper som entreprenørskap ser på denne måten ut til å handle om at ideen om entreprenørskap kommer utenfra og infiltrerer, perverterer og potensielt strømlinjeformer musikk. En informant som selv har undervist entreprenørskap sier det slik:

Nei, altså jeg syns jo det er et litt sånn teknisk eller sånn, det er et litt umusikalsk ord på et vis, altså det blir så veldig sånn butikkorientert, jeg har jo undervist i det faget selv [...] nettopp fordi at jeg har gjort så mye greier som jeg har gjort, så sånn sett så kjenner jeg jo til det og, jeg er ikke så veldig glad akkurat det ordet, men har vel ikke noe godt forslag ellers. Men det er klart at det handler jo om å ja ta ansvar selv for sin egen virksomhet da. (Rolf)

Denne informanten har altså selv hatt ansvar for undervisning i entreprenørskapsemner i musikkutdanningen, men opplever ordet entreprenørskap som et fremmedelement i en musikalsk sammenheng. En annen informant uttrykker det enda sterkere, og sier at entreprenørskap representerer krefter som omdanner kunst og musikk til noe annet enn det er og skal være:

Det er bare visvas. Så det synes jeg er bare tull. Ja, kunstnere skal være kunstnere. Og med en gang man begynner å komme med den der entreprenørtanken, da blir det de som hele tiden må tilpasse seg. Da må man tilpasse seg. Da har man Rema 1000 over seg som forteller deg at den skinka den kan ikke være sånn. Skal du selge den hos oss, så må den være sånn og sånn. Så entreprenørskap, det er et honnørord som jeg ikke har sans for. [...] Jeg tenker at med en gang kunsten skal rette seg etter noen for det er det den automatisk skal gjøre, når man skal være entreprenør, så mister man en del av det kunstneriske, og da er det andre som bestemmer innholdet i kunsten. Jeg liker ikke det. (Svein)

Sitatet reflekterer en forståelse av at kunst ikke kan styres av eksterne logikker om den skal fortsette å være kunst, og at entreprenørskap oppfattes som en slik ekstern logikk. Forståelsen er at entreprenørskap omgjør og perverterer musikken til noe annet. Det gir feil fokus og fører til dårlig kunstnerisk kvalitet.

Forventninger om at kunstnere i økende grad skal operere som entreprenører forbindes gjerne med nyliberale tendenser i kulturpolitikken (Pyykkönen & Stavrum, 2018). Slike tendenser kan også forstås som en reforhandling av kunstnernes samfunnskontrakt hvor myndighetene trekker seg litt tilbake og overlater større del av ansvaret for betingelsene for kunstnerisk arbeid til kunstnerne selv (Røyseng, 2016). Kunstnerne forventes å utvikle kompetanser og en mentalitet som gjør dem i stand til å utvikle større markedsinntekter og et entreprenørielt selv (Bröckling, 2015). I intervjuene vi har gjort i dette prosjektet uttrykker imidlertid musikerne sterk motstand mot en slik dreining. På denne måten ser musikere ut til å ha tilgang til kulturelle ressurser som gjør det mulig for dem å fastholde de verdiene de oppfatter at er de viktigste ved musikken – selv når politiske myndigheter og autoriteter har sterke forventninger i en annen retning. Det viser også at hva som kjennetegner forbindelsen til storsamfunnet er et viktig tema for musikerne.

Seigheten, koronaen og storsamfunnet

Til tross for at materialet framviser en gjennomgående positiv opplevelse av musikeryrket er det avslutningsvis verdt å reflektere over koronakrisens langtidsvirkninger. Intervjuene ble gjennomført før de siste

nedstengningene, og vi har derfor ikke kunnet fanget opp hvorvidt og hvordan den vedvarende krevende situasjonen har tæret på musikerens profesjonelle seighet. Imidlertid viser materialet at koronakrisen på det tidspunktet hvor intervjuene ble gjort allerede hadde gitt opphav til nokså ulike opplevelser av yrkessituasjonen.

Som vi har sett, ble nedstengningene under koronakrisen på den ene siden en kjærkommen mulighet til å roe aktiviteten noe ned, eller dreie over mot andre aktiviteter som det vanligvis ikke er tid til. På den andre siden er det også verdt å peke på at det i flere av intervjuene kom fram at koronakrisen hadde gitt en motivasjonsknekk. For det første har restriksjonene under koronakrisen betydd svært begrensede muligheter for å spille konserter. Denne situasjonen ser ut til å gå på den profesjonelle identiteten løs for noen. En av informantene sier: «Hvis jeg ikke dirigerer, er jeg dirigent da? Og hvis det er ingen som vil ha meg som dirigent, kan jeg da kalle meg for dirigent? Den type tanker» (Rune). Flere uttrykker også at usikkerheten som koronakrisen har medført, har vært tappende på motet til å holde hjulene i gang:

Nei, når alt henger i løse lufta, og så har man den usikkerheten med framtida. Jeg vet at noen har kjent at de fikk masse tid til å skape ny musikk og øve og sånt, men jeg ble mer urolig. Jeg syntes det var vanskelig å late som ikke ting og fortsette å øve. Ja, jeg synes det var veldig vanskelig når alt bare henger i løse lufta. (Kristine)

Ikke uventet har koronakrisen for mange skapt en ny form for usikkerhet i en allerede usikker yrkestilværelse. En informant forteller:

Nå er vi i en rar situasjon hvor ingen egentlig skjønner ... mange har fått en veldig psykisk smell i trynet [...] Noen av oss tenkte at, eg veit ikke hva som kommer til å skje, men nå skal jeg få tid til å øve masse, jobbe masse med ting. Men så plutselig så skjer det et eller annet med at tempoet går ned, du begynner å se deg rundt, du begynner å føle deg litt sånn lost. [...] Veldig sånn høyrefløyen, den ordentlige høyre, antikunstnerstatstøttefløyen ønsker, at kunstnere skal sitte med lua i hånda. (Per)

Det informanten avslutter med å si, peker på at situasjonen under koronakrisen har skapt en usikkerhet om hvorvidt kunstnere er en verdsatt

yrkesgruppe i samfunnet. Dette reflekteres i flere intervjuer som forteller om en motivasjonsknekk som er skapt av en usikkerhet på hvorvidt stor-samfunnet verdsetter arbeidet de gjør som musikere. Nedstengningen av kulturlivet har blitt tolket som en refleksjon av at musikk og kultur har lav prioritet i samfunnet. Dette skaper en ny type usikkerhet, i alle fall for denne informanten:

Alle musikere er vant med den ustabiliteten og den usikkerheten og å kunne leve med den. Man kan sjonglere det, men nå er det en ekstra faktor som bare meier vekk alt. Så det står på en måte ikke noe igjen. Det man baserte seg på – som en slags trygghet i at man har noe å tilby som i hvert fall noen vil ha – nå er alt det borte. Det er ingenting igjen. For meg skaper det en usikkerhet rundt hele musikertilværelsen og hvordan det vil se ut for alle sammen etter dette. Hjertet mitt blør litt når jeg ser at det er dette som blir tatt først. Handelsnæringen, den diskusjonen vi har rundt den ... Det er så vondt å se på at det er så lett å ta vår næring og bare skyve den til side. Det synes jeg er vondt, rett og slett. (Elin)

Her ser vi at opplevelsen av usikkerhet og motivasjon for eget yrke knyttes direkte opp mot hvordan informanten opplever at koronakrisen har vært håndtert og hvordan det rammer musikeryrket særlig hardt. Hennes resonnement slutter imidlertid ikke der. Det fortsetter videre mot en kampånd for å vise fram at musikk har verdi i samfunnet:

Samtidig får det meg til å tenke at det er dette verden trenger. Det går en sånn faen i meg. Jeg skal stå denne koronakrisen ut og komme ut på andre siden og gi folk noe de ikke har fått i denne tiden. Jeg ser enda mer verdien i innholdet. Men jeg blir bekymret. Jeg blir også bekymret fordi politikken ikke følger opp. Det er så mye nedskjæringer og alt det der. Det skremmer meg, rett og slett. Man må ha et samfunn som verdsetter det man holder på med også i denne næringen. [...] Hvis man ikke får noe feedback fra samfunnet, eller at det er en selvsagt ting at denne næringen skal finnes etterpå også, så blir det ganske tungt. (Elin)

Her er vi ved et kjernepunkt i forståelsen av hva sosial eller profesjonell seighet dreier seg om. Det handler ikke bare om hvorvidt man individuelt er i stand til å tilpasse seg og gjenskape en opplevelse av mening, trivsel og velvære i yrkestilværelsen når problemer og utfordringer hopper

seg opp. Den profesjonelle seigheten skapes i et samspill med samfunnet rundt. Hvordan yrket konstitueres gjennom ulike signaler og prioriteringer i storsamfunnet får betydning for hvordan musikere opplever motivasjon og verdi. Dette ble satt på spissen under koronakrisen.

Avslutning

Arbeidet med dette kapitlet har vært drevet av en nysgjerrighet på hva det er som gjør at musikere i så stor grad opplever yrket sitt som meningsfullt og attraktivt til tross for utfordringer og motgang. Hva er det som gjør at musikere holder ut i et yrke som sett utenfra kan oppfattes som en særlig krevende karrierevei? Her har vi sett at musikere kan mobilisere ulike strategier og kulturelle ressurser for å opprettholde sin trivsel og opplevelse av verdi. Til sammen viser disse strategiene og ressursene at musikerne aktivt skaper en tilværelse hvor opplevelsen av trivsel, mening og verdi manifesterer seg både intellektuelt, emosjonelt, kroppslig og sosialt.

Den mest slående ressursen musikere har tilgjengelig i denne sammenhengen ser ut til å være opplevelser av at musikk og musikkutøvelse gir velbehag, og til dels overskridende erfaringer. Samtidig som slike opplevelser langt på vei uttrykkes som individuelle erfaringer, ser det også ut til å være en kollektiv ressurs som gir musikere felles tro på verdien av yrket sitt. Dette forsterkes av erfaringer av at musikken ikke bare gjør godt for musikerne selv, men at den også kan gjøre en viktig forskjell i ulike sosiale og samfunnsmessige sammenhenger som i begravelser og i kulturmøter.

Videre ser det ut til at mangfoldet av måter å være musiker på og muligheter for å tilpasse yrkestilværelsen til de betingelsene man til enhver tid lever med, er en viktig ressurs for å opprettholde opplevelsen av trivsel og verdi i musikertilværelsen. På den ene siden gir mangfoldet av måter å være musiker på en mulighet til å tilpasse arbeidssituasjonen til de betingelsene som musikerne møter. Det kan dreie seg om å jobbe litt mer med undervisning i en periode, eller fordype seg i øving og skaping i perioder som er roligere på konsertfronten. På den andre siden gir mangfoldet av måter å være musiker på en mulighet til å ramme inn musikertilværelsen på en måte som kan opprettholde en følelse av verdi tross sterk

konkurransen og bevissthet om at mange kolleger holder svært høyt nivå. For enkelte ser det for eksempel ut til at det gir mindre sårbarhet å innta rollen som prosjektmaker og pådriver.

Til sist ser vi også at ideer om at musikk ikke bør reduseres til noe annet er en viktig ressurs som musikere mobiliserer i møte med kulturpolitiske forventninger om at de i økende grad bør innta rollen som entreprenører i et marked. Motstanden mot entreprenørskapsforventningene ser langt på vei ut til å basere seg på ideer om kunstens autonomi. Kunstens autonomi fungerer dermed som en viktig kulturell og kollektiv ressurs for musikere i å opprettholde deres tro på det særegne ved å drive med musikk.

Musikkens sterke kraft, kreative tilpasninger, strategier for å redusere sårbarhet og motstanden mot entreprenørskapsideologien ser altså ut til å være viktige elementer i det vi har valgt å kalle musikeres profesjonelle seighet. Her er det et viktig poeng at denne seigheten er en sosial størrelse som er knyttet til musikere som yrkesgruppe. Musikeres profesjonelle seighet skapes i et samspill mellom institusjonelle rammebetingelser, kulturelle og kollektive forestillinger og individuelle erfaringer. Bruken av begrepet profesjonell seighet må derfor forstås som en motvekt til en psykologisk tilnærming hvor resiliens i større grad forstås som en individuell egenskap.

Profesjonell seighet må imidlertid ikke forstås som en statisk størrelse. Endringer i betingelsene eller i måten musikere mobiliserer ulike typer ressurser i møte med betingelsene kan føre til endring. Koronakrisen representerer en helt særskilt endring i betingelsene for musikertilværelsen. Nedstengningene som har preget 2020 og 2021 har i lange perioder gjort det svært vanskelig å opprettholde yrkesaktiviteten for mange musikere. I møte med dette ser det ut til at musikere har ulike typer erfaringer av hvordan det påvirker deres velvære og trivsel i yrket. På den ene siden har det gitt rom for fordyping, øving, skaping av ny musikk og utvikling av nye konsepter. På den andre siden har det gitt en motivasjonsknekk og opplevelse av usikkerhet om hvilke utsikter man har. Her er det av særlig interesse at det spiller en rolle hvilke narrativer musikerne opplever at er rådende i samfunnet. Det spiller en rolle om musikk – og kunst og kultur for øvrig – omtales og oppfattes som viktig i storsamfunnet. Dette understreker poenget om at profesjonell seighet er et sosialt konstituert

fenomen. Opplevelsen av verdi og velbehag i yrket avhenger et stykke på vei av hva rådende narrativer forteller om hva som er kjernen i samfunnet vårt og hvordan ulike former for aktivitet og arbeid verdsettes.

Referanser

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Bilton, C. (2017). *The disappearing product: Marketing and markets in the creative industries*. Edward Elgar.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Polity Press.
- Bröckling, U. (2015). *The entrepreneurial self: Fabricating a new type of subject*. Sage.
- Grünfeld, L. A., Westberg, N. B., Guldvik, M. K., Stokke, O. M., Erraia, J., Halvorsen, C. A., Booth, P., Gaustad, T. & Gran, A.-B. (2020). *Et halvt år med koronakrise i kultursektoren. Erfaringer og fremtidsutsikter*. Menon Economics.
- Hagen, A. N., Heian, M. T., Jacobsen, R. A. & Kleppe, B. (2021). *Fra plate til plattform: Norsk musikk ut i verden*. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.144>
- Hall, P. A. & Lamont, M. L. (2013). *Social resilience in the neoliberal era*. Cambridge University Press.
- 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>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Telemarksforskning.
- Heian, M. T. & Hjellbrekke, J. (2017). Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 1(6), 415–435. <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2017-06-01>
- Hjellbrekke, S. (2021). *From ownership to access: The economics of music subscription services* [Doktorgradsavhandling, Erasmus University of Rotterdam]. <http://hdl.handle.net/1765/137027>
- Joseph, J. (2013). Resilience as embedded neoliberalism: A governmentality approach. *Resilience*, 1(1), 38–52. <https://doi.org/10.1080/21693293.2013.765741>
- Leipold, B. & Greve, W. (2009). Resilience: A conceptual bridge between coping and development. *European Psychologist*, 14(1), 40–50. <https://doi.org/10.1027/1016-9040.14.1.40>

- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: Kunstnerroller i endring. Telemarksforskning.
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2018). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 24(4), 539–558. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860>
- Menger, P.-M. (2006). *Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management* (Bd. 1, s. 765–811). Elsevier.
- Pyykkönen, M. & Stavrum, H. (2018). Enterprising culture: Discourses on entrepreneurship in Nordic cultural policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48(2), 108–121. <https://doi.org/10.1080/10632921.2017.1391726>
- Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 25(2), 1–17. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313>
- Røyseng, S., Mangset, P. & Borgen, J. S. (2007). Young artists and the charismatic myth. *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 1–16. <https://doi.org/10.1080/10286630600613366>
- Throsby, D. (1994). *A work-preference model of artist behaviour* (s. 69–80). Springer.
- Walker, B., Holling, C. S., Carpenter, S. R. & Kinzig, A. (2004). Resilience, adaptability and transformability in social-ecological systems. *Ecology and Society*, 9(2), 5. <https://doi.org/10.5751/ES-00650-090205>

Appendiks: Metode og materiale i forskningsprosjektet *Musikerarbeidsmarked i endring*

Dette appendikset er en beskrivelse av overordnede metodiske valg og strategier brukt til å samle inn og analysere data i forskningsprosjektet *Musikerarbeidsmarked i endring*. Syv av kapitlene i denne boka inngår i dette forskningsprosjektet:

- Kapittel 1. *Musikerroller og grensedragninger i musikkarbeidsmarkedet* (Stavrum & Røyseng)
- Kapittel 2. *Profesjonelt kunstnerisk agentskap. Strategier for prosjektmakeri og jobbskaping* (Vinge & Stavrum)
- Kapittel 4. «*Det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte*»: *Ideologiske spenninger i høyere utøvende musikkutdanning* (Vinge, Røyseng & Skrebergene)
- Kapittel 9. *Synlighet som karriereressurs for musikere* (Røyseng & Stavrum)
- Kapittel 10. *Musikerne og klimakrisen* (Vinge, Røyseng, Salvesen & Skrebergene)
- Kapittel 11. *Prat eller handling? Om kjønn og ambivalens i musikkarbeidsmarkedet* (Stavrum, Vinge & Salvesen)
- Kapittel 12. *Musikeres profesjonelle seighet* (Røyseng & Vinge)

Formål

Utgangspunktet for bokutgivelsen som forskningsprosjektet *Musikerarbeidsmarked i endring* inngår i, er redegjort for i innledningskapitlet til denne utgivelsen. Det handler altså om et behov i utdanningssektoren og i kulturpolitikken for forskningsmessig kunnskap om hva ulike endringsprosesser i musikkbransjen, kulturlivet og samfunnet som helhet betyr for

dagens og morgendagens arbeidsmarked for musikere. Målet for forskningsprosjektet har vært å gi ny innsikt i de strukturer, roller og muligheter som gjør seg gjeldende i det profesjonelle musikklivet i Norge i dag, med særlig vekt på hva som kjennetegner et profesjonelt yrkesliv som musiker.

Metodebeskrivelse

Forskningsprosjektet har anlagt kvalitative intervjuer som metode for datainnsamlingen. En forskningsgruppe på fem personer gjennomførte intervjuene:

- Sigrid Røyseng – Norges musikkhøgskole (prosjektleder)
- Heidi Stavrum – Universitetet i Sørøst-Norge
- John Vinge – Norges musikkhøgskole
- Guro Utne Salvesen – Norges musikkhøgskole (vitenskapelig assistent)
- Simen Skrebergene – Norges musikkhøgskole (vitenskapelig assistent)

I tillegg deltok tre masterstudenter i musikkpedagogikk ved Norges musikkhøgskole i en avgrenset del av prosjektet, som del av et forsknings-integrert emne i masterstudiet.

Rekruttering og utvalg

For å skaffe informanter til prosjektet brukte vi innledningsvis tid til å orientere oss i musikkfeltet. Vi lagde en database over potensielle kandidater ved å undersøke diverse festivaler og konsertprogram, samt hjemmesider til symfoniorkestre og etablerte institusjonsensembler. Forskningsgruppens deltakere, med utfyllende kjennskap til musikkfeltet og høyere musikkutdanning, bidro også med aktuelle kandidater på tvers av sjangeruttrykk, musikalske praksiser og fra ulike generasjoner. Databasen utgjorde 250 navn sortert på kjønn, alder, instrument, sjanger-tilhørighet, utdanningsbakgrunn, oppvekststed og nåværende bosted.

Med utgangspunkt i databasen gjorde vi en prioritering blant mulige informanter for å ivareta størst mulig bredde og variasjon (Patton, 2002).

Utvalget representerer kvinner og menn. Informantene bor og virker i ulike deler av landet, og de representerer ulike musikalske sjangre og praksiser. Informantene er frilansmusikere, dirigenter, komponister, kirkemusikere og profesjonelle orkestermusikere. De kombinerer utøvende virksomhet i varierende grad med undervisning, studioarbeid, komponering og musikkadministrasjon. Til sammen ble 57 musikere intervjuet.

Sjanger

For å sørge for sjangermessig bredde har vi brukt nokså brede kategorier: klassisk musikk (inkl. samtidsmusikk), folkemusikk, jazz og populærmusikk. Utvalget fordeler seg slik: 22 informanter tilhører klassisk musikk, 11 informanter tilhører folkemusikk, 12 informanter tilhører jazz og 12 informanter tilhører populærmusikk. Det er verdt å understreke at mange av informantene ikke så lett lar seg plassere i én sjanger musikalsk. Mange av dem jobber innen flere sjangre og med sjangeroverskridende musikk. De fleste av informantene har en høyere utøvende musikkutdanning, og vi har ganske enkelt kategorisert dem i de ulike sjangrene ut fra sjangermessig innretning av studiene de har tatt. Utvalget representerer samtlige utdanningsinstitusjoner i Norge som tilbyr utøvende musikkutdanning på bachelor- og masternivå. Det er også noen informanter som ikke har høyere utøvende musikkutdanning. Det er eksempler på slike informanter i alle sjangerkategorier. Det er også grunn til å understreke at utvalget har relativt få informanter som dekker de mest kommersielle delene av Musikk-Norge.

Kjønn

Den kjønnsmessige fordelingen i utvalget er nokså jevn. I tabellen nedenfor vises kjønnsfordelingen i utvalget per sjanger:

Tabell 1. Kjønnsfordeling i utvalget per sjanger

	Kvinner	Menn
Klassisk musikk	10	11
Folkemusikk	6	6
Jazz	7	5
Populærmusikk	7	5
<i>Totalt</i>	30	27

Alder

I arbeidet med utvalget er det også lagt vekt på å ha med informanter som dekker en aldersmessig bredde. På intervjutidspunktet var den yngste informanten i utvalget i midten av 20-årene, mens den eldste var i slutten av 60-årene. Aldersmessig fordeler utvalget seg slik:

Tabell 2. Aldersmessig fordeling i utvalget

25-29 år	30-39 år	40-49 år	50-59 år	60-69 år
7	11	26	11	2

Arbeidssted

Informantene er rekruttert fra alle landsdeler og dekker dermed en geografisk bredde, slik det fremgår av tabellen under:

Tabell 3. Regional tilhørighet i utvalget

Østlandet	Sørlandet	Vestlandet	Midt-Norge	Nord-Norge	Utlandet
32	2	11	4	7	1

Ut over variasjon i sjanger, kjønn, alder og bosted, er også andre mangfoldsperspektiver forsøkt ivaretatt i utvalget.

Intervjuguide

Intervjuene var semi-strukturerte (Kvale & Brinkmann, 2009) og ble gjennomført med utgangspunkt i en ganske omfattende intervjuguide. Temaene som ble berørt i intervjuene var:

- Bakgrunn og veien inn i musikeryrket
- Musikalsk uttrykk
- Arbeidshverdag (fordeling av tid og erfaring med ulike arbeidsoppgaver)
- Formell og uformell læring (hvordan har de skaffet seg kompetansen de trenger)
- Samarbeid, nettverk og opplevelse av konkurranse i bransjen

- Økonomi og inntektskilder (inkl. endringer over tid i karrieren)
- Koronakrisen
- Opplevelser av endring og stabilitet i musikeryrket
- Publikum
- Entreprenørskap og holdninger til økonomi
- Kjønn, alder og mangfold
- Klimaspørsmål
- Sted

Alle temaer ble berørt i alle intervjuene, men vektleggingen av ulike tema kunne variere ganske mye med utgangspunkt i hva informantene var mest opptatt av og hadde mest å fortelle om.

Gjennomføring av intervju og transkripsjon

Samtlige intervjuer ble gjennomført i perioden august 2020–februar 2021. På grunn av de gjeldende smittevernsrestriksjonene i intervju-perioden ble de fleste intervjuene gjennomført digitalt ved hjelp av videokonferansetjenesten Zoom, men vi fikk også anledning til å gjennomføre enkelte av intervjuene fysisk. Selv om man uvegerlig mister en del muligheter i kommunikasjonen med informantene med en digital intervjuform, mener vi at intervjumaterialet i liten grad ble skadelidende.

Intervjuene hadde en varighet mellom 60 og 120 minutter. Da de kvalitative analysene i prosjektet har som mål å innhente erfaringer, holdninger og oppfatninger knyttet til det profesjonelle musikerlivet, er informantenes muntlighet tonet ned i transkripsjonene for å fokusere på meningsinnholdet. I gjengivelsen av informantsitater i kapitlene er få transkripsjonskonvensjoner er brukt:

- [...] indikerer at vi har sakset i informantsitater.
- [tekst] betyr at vi har erstattet personidentifiserbart innhold med mer generisk informasjon eller bruker klammetegnene til å kommentere kontekstuell informasjon som ikke fremkommer i sitatet.

Analyse

Materialet er analysert i ulike steg. Som forskergruppe har vi hatt flere diskusjoner i løpet av intervjuprosessen, der vi har delt erfaringer knyttet til gjennomføringen av intervjuene. På disse møtene har vi løftet frem interessante tematikker fra våre individuelle intervjuer og sett på sammenfall og variasjon mellom disse. På interessante tematikker som fremkom i startfasen gjorde vi teoretiske annoteringer for mulig senere bruk (Strauss & Corbin, 1998). Møtene underveis ga oss også mulighet til å revidere intervjuguiden, der vi tonet ned enkelte spørsmål som vi anså mindre relevante og la større vekt på andre, men også inkluderte nye tematikker. Denne analyseprosessen kan dermed forstås i lys av abduksjon (Alvesson & Sköldberg, 2018; Bryant & Charmaz, 2007) med konstant komparativ metode som gjennomgående analytisk tilnærming (Glaser & Strauss, 1967; Strauss & Corbin, 1998).

Etter samtlige intervjuer var gjennomført og transkribert, samlet hele forskergruppen seg for et tredagers systematisk analyseseminar. Her fulgte vi i all hovedsak de stegene som beskrives av Eggebø (2020) for kollektiv analyse. I forkant av seminardagene ble det skrevet én sides sammendrag av samtlige intervju. Vi fordelte intervjuene mellom medlemmene i forskningsgruppen, slik at ingen skrev sammendrag av intervjuer man selv hadde gjennomført. På denne måten sørget vi for at flere enn én person hadde inngående kjennskap til hvert intervju. Sammendragene ble gjort tilgjengelige for alle i forskningsgruppen i forkant av seminaret. På seminaret ble hvert enkelt intervju gjennomgått, etterfulgt av diskusjon av hvilke temaer som fremsto som særlig interessante i dette. Ved gjennomgangen av samtlige intervjuer hadde vi en liste med flere interessante tematikker og mulige kombinasjoner av disse. Dette ble videre systematisert i ulike overordnede tematiske overskrifter som danner utgangspunktet for kapitlene i denne boka som bygger på dette materialet.

Det siste steget i analysene er gjennomført i forbindelse med det spesifikke arbeidet med kapitlene. Her har forfatterne jobbet litt mer ulikt, men det dreier seg uansett om å gå mer detaljert til verks i den tematiske analysen av materialet. Spesifikke analytiske steg for arbeidet med de enkelte kapitlene er derfor omtalt mer direkte i disse.

Etiske aspekt

Prosjektet er meldt inn til NSD – Norsk senter for forskningsdata, og godkjenning ble gitt 19. mars 2020. Planen var å starte med intervjuingen i april 2020, men på grunn av covid-19-pandemien valgte vi å vente til august 2020 med å starte opp. Innen februar 2021 var alle intervjuene gjennomført. Dette var likevel en spesiell periode i norsk musikkliv. I disse månedene var det vanskelig – og i noen tilfeller umulig – å spille konserter. De fleste informantene var dermed i en annerledes situasjon enn det man kan omtale som en normalsituasjon. Koronasituasjonen ble direkte og indirekte tematisert intervjuene. Vi inkluderte et spørsmål om hvordan koronakrisen hadde påvirket informantenes arbeids- og inntektssituasjon. Videre kom koronakrisen opp uten at vi spurte direkte om det, ganske enkelt fordi det reflekterte den situasjonen musikerne snakket fra. Samtidig er det verdt å understreke at selv om koronakrisen fikk en del oppmerksomhet i intervjuene, var det på ingen måte et overskyggende tema.

Det ble gjort lydopptak av intervjuene som deretter ble transkribert. I artiklene siterer vi fra intervjuene, men alle informanter er anonymisert med pseudonymer. Øvrige grep er gjort for å ivareta informantenes anonymitet. Det kan handle om å endre instrument eller bosted, uten at dette forringer meningsinnholdets validitet. Informantpseudonymene er også endret mellom de ulike kapitlene, slik at det ikke vil være mulig å følge enkeltinformanter.

Referanser

- Alvesson, M. & Skoldberg, K. (2018). *Reflexive methodology: New vistas for qualitative research* (3. utg.). Sage.
- Bryant, A. & Charmaz, K. (2007). *The SAGE handbook of grounded theory*. Sage.
- Eggebo, H. (2020). Kollektiv kvalitativ analyse. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 4(2), 106–122. <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2020-02-03>
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine de Gruyter.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (T. M. Anderssen & J. Rygge, Overs., 2. utg.). Gyldendal Akademisk.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3. utg.). Sage.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. M. (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Sage.

Om forfatterne

Elin Angelo (PhD) er professor i musikkpedagogikk ved NTNU – Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Institutt for lærerutdanning og Institutt for musikk, og professor II ved Nord Universitet, fakultet for lærerutdanning og kunst- og kulturfag. Hennes forskningsinteresser inkluderer musikkpedagogikk, høyere musikkutdanning og kultur-skolerelatert forskning.

Ola K. Berge er seniorforsker, Ph.D ved Telemarksforskning, der han leder forskergruppa for kulturliv og kulturpolitikk. Berge forsker bl.a. på kulturarbeidsliv, kultur for barn og unge, internasjonalt kultursamarbeid og digital kulturproduksjon/-distribusjon, innenfor en rekke kulturelle uttrykk, særlig musikk og scenekunst.

Anja Nylund Hagen er musikk- og medievitner fra Universitetet i Oslo, ansatt i Kulturrådets avdeling for kunnskapsproduksjon, statistikk og analyse. Hagens forskningsinteresser ligger i kultur- og medieindustriene, med vekt på musikk og nye medier, strømmetjenester, publikumsopplevelser og digitalisering. Hagens ph.d.-arbeid undersøkte musikkopplevelser med musikkstrømmetjenester, og hun har senere forsket på digitale plattformer, økonomi, opphavsrett og profesjonelle praksiser i norsk musikkbransje.

Mari Torvik Heian er seniorforsker ved Telemarksforskning der hun arbeider med kulturpolitiske og kultursosiologiske problemstillinger, blant annet knyttet til kunstneres inntekter og arbeidsliv. Heian er sosiolog med ph.d. fra Universitetet i Bergen med avhandlingen *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger*.

Bård Kleppe jobber som seniorforsker på Telemarksforskning der han forsker på kulturliv, kulturpolitikk og forvaltning.

Daniel Nordgård er førsteamanuensis ved Universitetet i Agder, hvor han forsker og underviser innen musikk, digitalisering og musikkindustri. Nordgård jobber med nasjonal og internasjonal musikkbransje og endringer i kjølvannet av digitaliseringsprosessen.

Sigrid Røyseng er professor i kultursosiologi ved Norges musikkhøgskole og professor II i kulturledelse ved Handelshøyskolen BI. Røyseng er utdannet sosiolog fra Universitet i Oslo med en doktorgrad i administrasjons- og organisasjonsvitenskap fra Universitetet i Bergen. Hun arbeider med problemstillinger innen kulturpolitikk, kunstsosiologi og kulturledelse.

Guro Utne Salvesen har vært engasjert som vitenskapelig assistent ved Norges musikkhøgskole i arbeidet med deler av forskningen bak bokutgivelsen *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Hun har sitt hovedvirke som frilans-sanger og prosjektutvikler i flere ulike ensembler og prosjekter i norsk musikkliv, blant annet folkesangtrioen AUROM. I tillegg jobber hun som produsent for Norges Ungdomskor. Salvesen har sin utdanning fra Norges musikkhøgskole med en bachelor i musikkpedagogikk og en master i utøvende sang med fordypning i skjæringspunktet mellom folkesang og samtidsmusikk.

Simen Skrebergene er utdannet ved Norges musikkhøgskole med master i musikkpedagogikk og videreutdanning innen musikkteknologi. Han har vært vitenskapelig assistent ved Musikkhøgskolen i arbeidet med bokutgivelsen *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Skrebergene jobber som folkehøgskolelærer i musikkproduksjon og grafisk design ved Skjeberg Folkehøgskole. Han har også et aktivt virke i norsk musikkliv gjennom ulike band og prosjekter.

Heidi Stavrum er førsteamanuensis i kulturstudier ved Universitetet i Sørøst-Norge (USN) i Bø. Stavrum har bred erfaring fra forskning på norsk og nordisk kulturpolitikk og kulturliv, innenfor tema som musikkpolitikk, kultur for barn og unge og kreativ næring.

Øivind Varkøy er professor i musikkpedagogikk og musikkvitenskap. Han er ansatt ved Norges musikkhøgskole, og leder musikkhøgskolens senter for utdanningsforskning i musikk (CERM). Varkøy er også professor II i musikk ved OsloMet. Han har publisert en rekke artikler, bøker og antologier innenfor musikkpedagogisk filosofi og musikkfilosofi, nasjonalt og internasjonalt. Seneste bøker på norsk er *Musikk – dannelse og eksistens* (Cappelen Damm Akademisk, 2017) og *Musikkfilosofiske tekster* (red., Cappelen Damm Akademisk, 2020). Varkøy er også komponist, og har skrevet musikk for blant andre Morten Harket og Solveig Slettahjell.

John Vinge er førsteamanuensis ved Norges musikkhøgskole og studieleder for bachelorprogrammet i musikkpedagogikk. Han har en bred og variert undervisnings- og forskningsbakgrunn som spenner over utøvende og pedagogiske emner på tvers av skoleslag og musikkpedagogiske praksiser. Vinge er også utøvende musiker og plateprodusent, og medvirker på flere album for norske artister. Han har komponert og produsert musikk til en rekke barneprogrammer for NRK.

